



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

RONY MÁRCIO CARDOSO FERREIRA

CLARICE LISPECTOR:
uma tradutora em fios de seda
(teoria, crítica e tradução literária)

Brasília – DF
2016

RONY MÁRCIO CARDOSO FERREIRA

**CLARICE LISPECTOR:
uma tradutora em fios de seda
(teoria, crítica e tradução literária)**

Tese de doutoramento apresentada ao exame de defesa pública para obtenção do título de Doutor em Literatura, área de concentração Literatura e Práticas Sociais, vinculada à linha de pesquisa Estudos Literários Comparados, do Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLIT), Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora: Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa

**Brasília – DF
2016**

FICHA CATALOGRÁFICA

F F383c Ferreira, Rony Márcio Cardoso
Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda
(teoria, crítica e tradução literária) / Rony Márcio
Cardoso Ferreira; orientador Germana Henriques
Pereira de Sousa. -- Brasília, 2016.
366 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2016.

1. Clarice Lispector tradutora. 2. Projeto
intelectual. 3. Literatura Comparada. 4. Estudos
Literários da Tradução. 5. Crítica Literária. I.
Sousa, Germana Henriques Pereira de, orient. II.
Título.

RONY MÁRCIO CARDOSO FERREIRA

**CLARICE LISPECTOR:
uma tradutora em fios de seda
(teoria, crítica e tradução literária)**

BANCA EXAMINADORA

Germana Henriques Pereira de Sousa (PósLIT/ LET/ UnB) – Presidente

Mauricio Mendonça Cardozo (PPGL/ DELEM/ UFPR) – Titular

Edgar César Nolasco (PPGEL/ CCHS/ UFMS) – Titular

André Luís Gomes (PósLIT/ TEL/ UnB) – Titular

Válmi Hatje-Faggion (PósTRAD/ LET/ UnB) – Titular

Julio Cesar Neves Monteiro (PósTRAD/ LET/ UnB) – Suplente

**Defesa pública
Brasília (DF), 02 de dezembro de 2016.**

Pela escrita nas entrelinhas,
a você, Anderson, esta tese, além de *mil rosas roubadas*.

“Obrigado também pela minha convicção quanto ao seu amor por rosas. Agradeço-lhe ainda a certeza que me vem dando de que existo (...). A necessidade de oferecer rosas foi minha mas quero que a alegria seja (...) sua” (Clarice Lispector).

AGRADECIMENTOS

Mas a quanta gente tenho pelo que agradecer (...). Tenho recebido olhares que valem por uma reza. E há quem já tenha feito promessa por mim (Clarice Lispector).

Agradecer é um dos atos mais nobres, pois implica, antes mesmo de uma atitude elogiosa, a declaração de uma dívida que nunca poderá ser quitada. Se o amor é a única salvação individual do homem, como certa vez afirmou Clarice; a gratidão não deixa de ser um ato de reconhecimento que nos torna, na aprendizagem dos dias, cada vez mais existentes em relação aos outros. Como ação que me endivida e expõe meu reconhecimento, agradeço a todos que acompanharam o percurso desta pesquisa.

À minha família, o “obrigado” será sempre uma palavra eterna, principalmente à minha mãe, Maricilde; a meu pai, Paulo; e a meu irmão Rafael, que, de longa data, vivenciam minha trajetória.

À Germana Henriques, G.H., ou apenas Gê, um agradecimento é pouco quando comparado ao tamanho de minha admiração. Mesmo assim, deixo-te aqui algumas palavras sinceras, ainda que eu não saiba fazer poemas tão bonitos quanto aos seus.

Obrigado, por me receber em um ato de hospitalidade indizível.

Orientadora, pesquisadora, professora, amiga, mãe, mulher, nordestina: uma G.H. que anda com sua valise para todos os cantos, tornando as “baratas” do dia a dia o menos nauseante possível aos seus, situação confirmadora de sua grande generosidade.

Agradeço, aliás, por me orientar na diferença e por acreditar em meu trabalho.

Grato sou aos membros da Banca Examinadora, pesquisadores dedicados que contribuíram com esta pesquisa.

Ao Dr. André Gomes, pelas considerações do exame de qualificação e por, um dia, ter me “apresentado” à minha atual orientadora.

À Dra. Válmi Hatje-Faggion, pela cuidadosa e criteriosa leitura de meu texto.

Ao Dr. Edgar Nolasco, pelo empréstimo dos livros traduzidos por Clarice e apoio de sempre; sem falar da amizade.

Ao Dr. Mauricio Cardoso, por aceitar de tão bom grado nosso convite.

Ao Dr. Julio Monteiro, pela suplência no exame de qualificação e de defesa.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da UnB, na pessoa de sua atual coordenadora Dra. Sylvia Cyntrão, muito obrigado pela oportunidade.

Pelas conversas e auxílios, além do companheirismo, sou grato aos diletos amigos de Campo Grande: Marcos Bessa, Jaqueline Alonso, Camila Torres, Elaine Moraes e Fabiana Biondo.

Aos colegas de Brasília, Thiago Veríssimo, Rodrigo Ávila, Patrícia Rodrigues, Lorena Timo, Clarissa Marini, Jakeline Nunes, Mônica Gomes, Kárita Borges, agradeço pelas parcerias nas disciplinas cursadas, pelo auxílio a mim prestado nos dias em que estive na cidade de concreto. Enfim, vocês tornaram a minha aproximação com Brasília menos sofrível.

Aos meus alunos do Curso de Letras da UEMS e dos colégios de Ensino Médio de Campo Grande, agradeço pelos olhares que brilharam ao me ouvir falar de Clarice.

Ao Anderson, não agradecerei aqui, pois espero ter todos os dias da vida para fazê-lo.

Por fim, aos não mencionados, mas que guardo na memória, muito obrigado!

Rony Marcio Cardoso Ferreira

Brasília (DF), 02 de dezembro de 2016.

RESUMO

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda* (teoria, crítica e tradução literária). 2016. 342f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB – Universidade de Brasília, Brasília (DF).

Esta tese propõe o estudo da tarefa da tradutora Clarice Lispector no âmbito de seu projeto intelectual como um todo. Procura apresentar os 46 títulos traduzidos pela escritora entre 1941 e 1977, atrelando-os aos livros por ela publicados, cuja importância para a literatura brasileira no século XX a crítica literária fez notar com o passar dos tempos. Nesse sentido, ao traçar um perfil da escritora-tradutora, busca-se pôr em discussão uma face de seu projeto relegada a um segundo plano, visto que os seus ofícios de tradução ocupam um espaço lacunar e fragmentário nas páginas da crítica, em cuja imagem notam-se apenas rápidas e rasteiras menções sobre a tradutora, ainda que se tenha mais de 70 anos em que críticos e estudiosos têm se voltado à figura de Clarice e à sua produção. Enquanto, de um lado, seus trabalhos como escritora, jornalista, entrevistadora e, até mesmo, pintora têm proporcionado um aumento considerável da fortuna crítica especializada, de outro suas atividades de tradução continuam a espera de um trato mais apurado. Nesse sentido, esta tese averigua a hipótese de que o projeto literário da escritora não passa incólume em face de seus exercícios de tradução. Sob essa égide, analisar-se-á, comparativamente, uma versão por década das traduções assinadas por Clarice Lispector, com o objetivo de evidenciar até que ponto tradução e literatura dialogam na proposta intimista inaugurada pela escritora no cenário nacional. Dessa forma, a presente tese detém-se no exame das traduções publicadas por Lispector nos anos de 1941, 1969 e 1975, respectivamente, das narrativas “Le missionnaire” (1921), de Claude Farrère; “História de los dos que soñaron” (1954), de Jorge Luis Borges; e *La dentellière* (1974), de Pascal Lainé. Para tanto, o aporte teórico desta pesquisa volta-se, basicamente, para os postulados da literatura comparada no que tange à relação entre literatura e tradução; além de considerar as contribuições de princípios norteadores da teoria da literatura e da crítica literária. A diretriz metodológica centra-se na análise de obras traduzidas segundo a abordagem dos estudos literários da tradução, bem como nas possíveis relações existentes entre elas e a produção literária da intelectual.

Palavras-chave: crítica; tradução; projeto intelectual; tradutora; Clarice Lispector.

ABSTRACT

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda* (teoria, crítica e tradução literária). 2016. 342f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB – Universidade de Brasília, Brasília (DF).

This thesis proposes the study of the task of the translator Clarice Lispector in the scope of her intellectual project as a whole. It presents the 46 titles translated by the writer between 1941 and 1977, linking them to the books she published, whose importance for Brazilian literature in the 20th century became clear for literature critics throughout time. In this sense, when tracing a profile of the writer-translator, a discussion is proposed of one of the tasks of her project relegated as a second plan, as her translation tasks would occupy a fragmentary and lacunar space in critique pages, which has only portrayed rapid and brief mentions concerning the translator, even though more than 70 years have gone by in which critics and scholars have focused on Clarice and her production. While on the one hand her work as a writer, journalist, interviewer and even as a painter has a considerable increase in critical literature, on the other hand, her translation activities are still waiting for a more accurate treatment. In this sense, this thesis examines the hypothesis that the writer's literary project is not intact by her translation exercise. Under this aegis, a version per decade of the translations signed by Clarice Lispector will be comparatively analyzed, with the aim of highlighting the extent to which literature and translation dialogue in the intimate proposal inaugurated by the writer on the national scene. Thus, the present thesis is examined in the translations published by Lispector in the years 1941, 1969 and 1975, respectively, of the narratives "*Le missionnaire*" (1921), by Claude Farrère; "*História de los dos que soñaron*" (1954), by Jorge Luis Borges; and "*La dentellière*" (1974), by Pascal Lainé. To this end, the theoretical contribution of the research, basically relies on the postulates of the comparative literature regarding the relationship between literature and translation; In addition to considering the contributions of guiding principles of literature theory and literary criticism. The methodological guideline focuses on the analysis of works translated according to an approach of the literary studies of the translation, as well as in the possible relations between them and a literary production of the intellectual author.

Key words: criticism; translation; intellectual project; translator; Clarice Lispector.

RESUMEN

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda* (teoría, crítica e tradução literária). 2016. 342f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB – Universidade de Brasília, Brasília (DF).

Esta tesis propone el estudio de la tarea de la traductora Clarice Lispector en el ámbito de su proyecto intelectual por completo. Busca presentar a los 46 títulos traducidos por la escritora entre 1941 y 1977, relacionándolos a los libros por ella publicados, cuya importancia para la literatura brasileña en el siglo XX la crítica literaria hizo notar con el transcurrir del tiempo. En ese sentido, al trazar un perfil de la escritora-traductora, buscarse poner en discusión una parte de su proyecto relegado a un segundo plano, visto que sus oficios de traducción ocupan un espacio vago y fragmentario en las páginas de la crítica, en cuya imagen se notan rápidas y superficiales menciones sobre la traductora, aunque se tenga más de 70 años en que críticos y estudiosos han puesto atención a la figura de Clarice y a su producción. Mientras, por un lado, sus trabajos como traductora, periodista, entrevistadora y, incluso, pintora tienen proporcionado un aumento considerable de la fortuna crítica especializada, de otro sus actividades de traducción continúan a la espera de un trato más apurado. En ese sentido, esta tesis averigua la hipótesis de que el proyecto literario de la escritora no estar incólume a sus ejercicios de traducción. Bajo esa perspectiva, serán analizadas, comparativamente, una versión por década de las traducciones firmadas por Clarice Lispector, con el objetivo de evidenciar hasta qué punto traducción y literatura dialogan en la propuesta intimista inaugurada por la escritora en el escenario nacional. De esa forma, la presente tesis se detiene en el examen de las traducciones publicadas por Lispector en los años de 1941, 1969 y 1975, respectivamente, de las narrativas “Le missionnaire” (1921), de Claude Farrère; “História de los dos que soñaron” (1954), de Jorge Luis Borges; y *La dentellière* (1974), de Pascal Lainé. Para tanto, el aporte teórico de esta investigación se detiene, básicamente, en los postulados de la literatura comparada en lo que concierne a la relación entre literatura y traducción; además de considerar las contribuciones de los principios que guían la teoría de la literatura y la crítica literaria. La directriz metodológica está centrada en el análisis de obras traducidas segundo la perspectiva de los estudios literarios de la traducción, bien como en las posibles relaciones existentes entre ellas y la producción literaria de la intelectual.

Palabras clave: crítica; traducción, proyecto intelectual, traductora; Clarice Lispector.

RÉSUMÉ

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda* (teoria, crítica e tradução literária). 2016. 342f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB – Universidade de Brasília, Brasília (DF).

La recherche de cette thèse propose l'étude de la tâche de la traductrice Clarice Lispector dans le cadre de l'ensemble de son projet intellectuel. On cherche à présenter les 46 titres traduits par l'écrivaine de 1941 à 1977, en les reliant aux livres qu'elle a publiés, dont l'importance pour la littérature brésilienne au XX^{ème} siècle la critique littéraire a fait noter au fil du temps. Dans ce sens, en traçant un profil de l'écrivaine-traductrice, on cherche à mettre en discussion une face de son projet reléguée au second plan, vu que ses offices de traduction occupent un espace lacunaire et fragmentaire dans les pages de la critique, dont l'image révèle seulement quelques mentions brèves et superficielles sur la traductrice, bien qu'il y ait plus de 70 ans que critiques et chercheurs se tournent vers la figure de Clarice Lispector et sa production. Tandis que d'un côté ses travaux comme écrivaine, journaliste, intervieweuse et même peintre ont proportionné une augmentation considérable de la fortune critique spécialisée, de l'autre côté ses activités de traduction demeurent à l'attente d'un traitement plus soigné. Dans ce sens, cette thèse vérifie l'hypothèse que le projet littéraire de l'écrivaine ne reste pas inaltéré face à ses exercices de traduction. Sous cette égide, on analysera, comparativement, une version des traductions signées par Clarice Lispector par décennie, afin de mettre en évidence jusqu'à quel point littérature et traduction dialoguent dans la proposition intimiste inaugurée par l'écrivaine sur la scène brésilienne. Ainsi, cette thèse s'occupe à l'examen des traductions publiées par Lispector dans les années 1941, 1969 et 1975, respectivement, des narratives « Le missionnaire » (1921), de Claude Farrère; « Historia de los dos que soñaron » (1954), de Jorge Luis Borges; et *La dentellière* (1974), de Pascal Lainé. À ce but, le cadre théorique de cette recherche se tourne, essentiellement, vers les postulats de la littérature comparée en ce qui concerne la relation entre littérature et traduction; en plus de considérer les contributions des principes directeurs de la théorie de la littérature et de la critique littéraire. La méthodologie se centre sur l'analyse des œuvres traduites selon la démarche des études littéraires de la traduction, ainsi comme dans les possibles relations existantes entre elles et la production littéraire de l'intellectuelle.

Mots-clés: critique; traduction; projet intellectuel; traductrice; Clarice Lispector.

Se ousar abordar esse tema diante de vocês é porque a própria falta de coragem, a renúncia precoce da qual falo e de onde parto, essa confissão de falência diante da tradução, foi sempre em mim a outra face de um amor ciumento e admirativo: paixão por aquilo que, endividando-se infinitamente com tradução, apela, ama, provoca e a desafia; admiração por aqueles e aquelas que considero os únicos a saber ler e escrever: as tradutoras e tradutores (DERRIDA, 2000, p. 14).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A tradução e a literatura comparada brasileira.....	19
CAPÍTULO I – <i>A descoberta do mundo</i> babélico da tradução: assinatura e arquivo	41
1.1 Clarice Lispector: assinatura, tradução e arquivo	61
1.2 A tradutora entre o crédito e o valor.....	75
1.3 Um nome perfumado em segredo.....	88
CAPÍTULO II – A tradução no projeto intelectual de Clarice Lispector	97
2.1 Décadas de 1940 e 1950: a primeira tradução e o projeto inaugural.....	100
2.2 Década de 1960: a escritora consagrada e o retorno à tarefa da tradução	116
2.2.1 A língua em meu poder.....	131
2.3 Década de 1970: a via crucis da tradução	138
2.3.1 A hora do lixo e a vez da escritora falida.....	145
2.3.2 “Monstro sagrado” da literatura brasileira?	154
CAPÍTULO III – O não-lugar da tradutora nos 70 anos de crítica.....	169
3.1 Morte da crítica, crítica em crise: o pensamento contemporâneo brasileiro.....	177
3.1.1 A relevância da crítica hoje: noções e perspectivas	192
3.2 O ponto cego da crítica e a tradutora nos interstícios do presente	198
3.3 Os papéis esparsos da crítica.....	203
CAPÍTULO IV –<i>Perto do coração selvagem</i> da tradução ou A tradução segundo C.L.	221
4.1 Clarice tradutora de Ferrère: a missão da hospitalidade	229
4.2 Clarice tradutora de Borges: a tradução entre mil e um sonhos.....	238
4.3 Clarice tradutora de Lainé: a cerzideira e o silêncio em tradução.....	250

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Clarice, uma tradutora em fios de seda 263

REFERÊNCIAS..... 273

ANEXO – Clarice Lispector tradutora: um arquivo..... 293

Nota explicativa..... 294

1. Décadas de 1940 e 1950 295

2. Década de 1960 296

3. Década de 1970 307

INTRODUÇÃO
A tradução e a literatura comparada brasileira

O trabalho do tradutor adquire pouco a pouco outras dimensões. De um lado, é ele quem estabelece as relações, quem torna mais fácil o conhecimento, a aproximação de povos e culturas, a quem é dado, por vezes, seleccionar os textos a serem lançados na outra cultura, a quem, em suma, é entregue a tarefa de transpô-los. De outra parte, o tradutor interfere diretamente na produção literária de um país na medida em que ele recria, segundo um modelo anterior, formas e ideias que é preciso inserir na sua própria tradição (CARVALHAL, 2003, p. 241).

O fragmento de Carvalhal, disposto em epígrafe, é, por si só, sintomático quando pensamos no lugar relegado aos tradutores no cenário cultural. A eles é destinada, sejam por mais quais motivos forem, uma tarefa (Cf. BENJAMIN, 2010, p. 225), um dever, que oportuniza o diálogo entre literaturas, línguas e culturas. Essa tarefa torna-se ainda mais complexa quando nos lembramos de que, em vários contextos, alguns escritores de determinada literatura assumiram tal dever, como foi o caso de Clarice Lispector. A escritora, que parece gozar na contemporaneidade de (certo) reconhecimento internacional¹, pode ser, dessa forma, inserida no rol dos escritores-tradutores da literatura brasileira. Entretanto, é importante reiterar que a intelectual não se dedicou apenas à literatura e à tradução. Lispector foi também, entre o amadorismo e o profissionalismo, jornalista, entrevistadora, pintora, funcionária pública, entre outras funções que poderíamos arrolar.

¹ Dizemos isso, pois um volume de contos de Clarice Lispector foi citado na lista do *New York Times* como um dos 100 notáveis livros de 2015. Tal menção remete à tradução de 85 contos da escritora brasileira para o inglês, agrupados sob a rubrica *The complete stories*. O volume com mais de 600 páginas, editado por Benjamin Moser (um dos biógrafos de Clarice) e traduzido por Katrina Dodson, fez com que a escritora fosse tratada na página do *New York Times* como um dos nomes mais originais da literatura latino-americana, ao lado de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Machado de Assis (Cf. <http://www.nytimes.com/2015/08/02/books/review/the-complete-stories-by-clarice-lispector.html>).

Em meio a essa multiplicidade de funções assumidas na cultura, pretendemos aqui investigar mais detidamente como o ofício da tradução de Clarice Lispector se relaciona com seu projeto intelectual como um todo. Para tanto, apresentaremos um levantamento de todas as traduções (publicadas ou não) que foram feitas pela escritora entre 1941 e 1977, com o intuito de evidenciar a importância de tal ofício quando se projeta criticamente um perfil da escritora brasileira. Esse levantamento, sempre inserido no percurso literário de Lispector, reiterará que só podemos falar de Clarice a partir de um traço plural.

Aliás, mesmo com uma fortuna crítica digna de menção, podemos dizer que faltava até 2013, ano em que iniciamos nosso projeto de pesquisa, um trabalho mais alentado na história da crítica clariceana sobre o papel de Lispector como tradutora. Antes de tudo, tratar desse papel é, no mínimo, trazer à reflexão crítica uma Clarice que não apareceu em vários livros, teses e dissertações a respeito da escritora brasileira. Esse não-aparecimento era totalmente perceptível há três anos, quando acessávamos o Banco de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior). Nesse Banco, que reúne os resumos e informações básicas a respeito das pesquisas de mestrado e doutorado defendidas no Brasil a partir de 1987, quando pesquisado no critério assunto “Tradução Clarice Lispector”, apareciam cerca de 30 trabalhos defendidos nos Programas de Pós-graduação no Brasil, sendo que nenhum deles trata, especifica e exclusivamente, do papel de Clarice Lispector como tradutora.

As pesquisas cadastradas, quando tratam de tradução, voltam-se para as questões da tradução intersemiótica dos textos literários de Clarice para outros suportes e da tradução dos textos da escritora para outras línguas². Isso reiterava de forma prática o que André Luís Gomes já tinha detectado na crítica literária especializada, em 2007: “Se a produção de Clarice Lispector na imprensa já foi em grande parte publicada e motivou pesquisas, *a atividade como tradutora merece ainda estudo*. Vale ressaltar que Clarice foi primeiramente admitida na imprensa como tradutora” (2007, p. 74, grifo nosso). Por mais que a futura escritora tivesse se lançado à tradução antes mesmo de publicar seu primeiro romance (1943), esse ofício carecia no início de nossa pesquisa de certa atenção. De lá pra cá [2013 – 2016], alguns trabalhos foram desenvolvidos, porém um questionamento continua ainda a nos intrigar: qual o lugar da tradução quando se põe em pauta o projeto intelectual de Clarice Lispector?

² Faz-se necessário explicitar que tais dados são resultados de uma busca feita por nós no próprio *site* da Coordenação (<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>) e não se configura em uma pesquisa divulgada pelo próprio órgão de fomento.

Talvez, se vista superficialmente, essa questão pareça em nada implicar na projeção da escritora durante o Brasil do século XX. Porém, se refletida com mais atenção, sobretudo a partir das aberturas as quais se propuseram os estudos da tradução e os estudos literários comparados contemporâneos, a indagação evidencia que quando a crítica se ocupa dos passados esquecidos, desconsiderados ou não ditos (lembremo-nos que o “não dizível” é uma problemática frequente na literatura da escritora), sobretudo a respeito de uma intelectual como Clarice Lispector, novas possibilidades de leitura podem se fazer coerentes até mesmo dos textos mais reconhecidos como clássicos possíveis. Em outras palavras, parece-nos tarefa/dever da crítica contemporânea não só falar de seu presente, mas falar a partir de seu presente, fazendo com que o agora e o antes se iluminem mutuamente e possibilitem avanços teóricos, críticos e epistemológicos.

Essas reflexões iniciais são motivadas por meio do interesse cada vez mais crescente a respeito dos tradutores e da tradução, na seara dos estudos da tradução que dialogam com os estudos literários. Podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que o primeiro campo desses estudos a se ocupar de reflexões dessa natureza foi a literatura comparada. Desde o seu surgimento no século XIX, em esfera internacional, as traduções literárias já se prefiguravam como um fenômeno gerador de discussões. Entretanto, somente a partir do século XX, as traduções passaram a ocupar um lugar de relevância entre os comparatistas, devido à evidente inter-relação que tal fenômeno proporciona entre literaturas, culturas e tradições distintas. Embora dominada por uma perspectiva binária e, até certo ponto, etnocêntrica, a literatura comparada se voltou, entre créditos e suspeitas, para o exame de traduções atrelado ao falido método de fontes e influências. Sempre que se colocou em pauta uma (im)possível definição redutora do campo de estudo comparatista, alguns estudiosos incluíram a tradução como uma atividade digna de atenção, passando a ser o exame de traduções um possível objeto analítico, assim como propuseram Marius-François Guyard, Henry Remak, Simon Jeune e Louis Paul Betz, em *textos fundadores* da segunda metade do século XX.

Em “Objeto e método da literatura comparada”, texto de 1951, Guyard afirma que a “diversidade” tornou-se um fator preponderante para se pensar em uma delimitação do método de trabalho da pesquisa comparatista, devido à pluralidade que marca este campo de estudo. Entretanto, apesar dessa “diversidade” quanto ao método, Guyard deixa claro que o objetivo básico seria o de comparar duas ou mais literaturas, no intuito de estabelecer uma “história das relações literárias internacionais” (GUYARD, 2011, p. 108). Com essa definição, o crítico francês vincula, logo de antemão, a literatura comparada aos estudos historiográficos. Posteriormente, ao apresentar os diversos campos de domínio da literatura

comparada, Guyard menciona a importância do estudo da tarefa tradutória na seara comparatista, visto que as traduções, “(...) a qualquer época, são a maneira mais usada de difusão das obras estrangeiras” (GUYARD, 2011, p. 111), cabendo, então, ao pesquisador dessa seara fazer inventários de traduções realizadas em determinado tempo-espaço e efetuar um trabalho de análise e crítica.

Afastando-se do conceito de 1951, Remak, em “Literatura comparada: definição e função”, ensaio de 1961, amplia as propostas de Guyard, conceituando a literatura comparada não só como o estudo da comparação de literaturas, mas também como a investigação de relações entre a literatura e “outras esferas da expressão humana” (REMAK, 2011, p. 189)³. Com sua proposta mais interdisciplinar, Remak se afasta um pouco dos preceitos da escola francesa da qual Guyard faz parte. Entretanto, apesar dessa divergência, quando trata dos métodos de pesquisa, Remak também insere no campo comparatista o estudo das traduções: “Há, contudo, certos temas encontrados na pesquisa em literatura comparada que vão além dos estudos de literatura nacional: o contato ou a colisão entre diferentes culturas, em geral, e os problemas ligados à tradução, em particular” (REMAK, 2011, p. 195). Neste ponto, Remak, assim como Guyard, ressalta a importância das traduções no seio da investigação comparatista.

Simon Jeune não faria diferente. Em “Literatura geral e literatura comparada”, de 1968, traça a gênese histórica dos termos “literatura geral” e “literatura comparada”, delegando ao domínio desta “as relações literárias internacionais, as que se estabelecem entre um autor nacional (ou um grupo desses autores) e um autor ou público estrangeiro” (JEUNE, 2011, p. 241). Essas relações seriam, segundo a perspectiva de Jeune, possibilitadas principalmente pelo trabalho do tradutor, “o intermediário mais frequente” (JEUNE, 2011, p. 243). Por mais que tenha se inclinado ao estudo das influências, o comparatista francês também reconhece a relevância do exame das traduções para a pesquisa em literatura comparada, pois, segundo ele, “o comparatista consagrará uma boa parte de seus esforços à apreciação do valor das traduções. Procurará, em seguida, informar-se sobre sua difusão” (JEUNE, 2011, p. 2011).

De modo semelhante, em “Observações críticas a respeito da natureza, função e do significado da história da literatura comparada”, de 1973, Louis Paul Betz assegura ser impossível falar de uma história das pesquisas comparatistas sem se lembrar das traduções, visto que elas representam uma percepção substancial de fontes históricas. Sob essa

³ Remak entende por esferas da expressão humana as artes de modo geral, a filosofia, a história, as ciências sociais, as ciências, a religião, entre outros.

perspectiva, seria “uma das tarefas da história da literatura comparada, como disciplina mais apropriada, investigar o significado e a relevância da tradução” (BETZ, 2011, p. 65). Por isso, Betz, assim como Guyard, Remak, Jeune, considera, ressaltadas as divergências teórico-conceituais que os separam, a tradução um capítulo importante da pauta comparatista.

Longe de optar por um desses conceitos, esclarecer alguns limites de visões ou levá-los a um processo de releitura, como bem já fez parte dos críticos brasileiros contemporâneos⁴, interessa-nos de cada um deles a relação estabelecida entre a prática comparatista e o exame de traduções. Em outras palavras, o que observamos, logo de antemão, do rápido exame das inferências acima expostas de cada um dos críticos estrangeiros é uma espécie de interesse quanto à relevância da tradução no seio dos estudos literários comparados. Parece-nos, portanto, que o vínculo entre literatura comparada e tradução esteve desde já estabelecido, no plano teórico, a partir da segunda metade do século passado, vínculo esse também presente em várias pesquisas de estudiosos brasileiros desde a institucionalização da disciplina no Brasil.

Por mais que Guyard, Remak, Jeune e Betz estejam ligados às concepções de fonte e influência, as quais já foram por sinal revistas pelo comparatismo do século XXI, ressalta-se que em suas definições do campo de estudo nenhum deles deixou de mencionar a significância da tradução para as reconfigurações da literatura comparada no século passado. Isto é, apesar de suas divergências conceituais, inevitáveis no âmbito teórico, todos trataram da tradução como objeto do crivo comparatista. Tal significância foi tão grande para os estudos da linguagem como um todo, que a tradução literária passou a ser objeto de interesse de outras áreas do conhecimento, a exemplo da recente tradutologia (ou estudos da tradução, no Brasil) consolidada a partir dos últimos decênios do século XX. Por essa razão, em *A prova do estrangeiro*, publicado na França em 1984, Antoine Berman afirma que “(...) nenhuma reflexão sobre a tradução pode fazer a economia dos benefícios da (...) teoria da literatura. A tradutologia é por excelência interdisciplinar, precisamente porque se situa *entre* diversas disciplinas” (BERMAN, 2002, p. 327).

Parece que, com o passar dos tempos, os estudos literários (comparados) se viram destinados a dialogar com outras áreas do saber, assumindo também uma natureza transdisciplinar para que pudesse adquirir função e sentido atualmente. Por essa razão,

⁴ Ver PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91 – 99; CARVALHAL, 2006, p. 17 – 44; NITRINI, 2010, p. 19 – 59; NOLASCO, 2011, p. 9 – 26.

A literatura comparada (...) supõe a “tradutologia” como um complemento parcialmente integrável. O estudo comparado das diversas literaturas se baseia evidentemente em sua interação. Ora, esta tem como condição de possibilidades as traduções. Não há “influências” sem traduções, ainda que possamos também afirmar o inverso (BERMAN, 2002, p. 331).

Sob essa égide, é como se houvesse um “encaixe recíproco” (BERMAN, 2002, p. 331) entre literatura comparada e estudos da tradução, apesar destes, *grosso modo*, tratarem a tradução em uma visada mais ampla, enquanto aquela se volta para a tradução no âmbito estritamente literário. Em outras palavras, a literatura comparada, assim como outras vertentes que têm o literário na condição de objeto de estudo, busca, especialmente, estabelecer parcerias epistemológicas e conceituais, afastando uma espécie de isolamento que, na esfera da fantasia, preza por uma segregação dos campos do saber. Por isso, em *Comparative Literature: a critical introduction*, Susan Bassnett (1993) afirma que, ao campo de atuação comparatista, é de suma importância o interesse pela tradução enquanto veiculadora de transferências culturais e do próprio processo estético que marcam a esfera dos estudos literários, de modo geral. Assim, a tradução passa a adquirir um estatuto próprio e a reivindicar, no âmbito comparatista, um lugar de relevância.

Não foi a toa que Daniel Gile (2005), em um dos capítulos de *La traduction, la comprendre, l'apprendre*, procurou conceituar a recente “traductologie” como uma “interdisciplina”. Para ele, o campo de atuação “interdisciplinar” só se sustenta devido ao diálogo proeminente que esse campo do saber trava com diversas disciplinas, entre elas a literatura comparada, os estudos culturais, a linguística, a psicologia, a sociologia, entre outras (Cf. GILE, 2005, p. 243). Ao sustentar essa premissa, o estudioso inclui os estudos da tradução como uma área de pesquisa instituída a partir do que se considera o princípio básico de todo processo tradutório: a relação. Assim como a literatura comparada, tais estudos admitem em sua base reflexiva contribuições oriundas de diversos campos, entre eles os estudos literários e a crítica literária, quando o assunto é a tradução literária. Parece-nos, então, que pensar a partir de um crivo comparatista a tradução é admitir, antes de tudo, uma relação de complementaridade entre a literatura comparada, a crítica literária, a teoria da literatura e os estudos da tradução; afastando uma visada que admita qualquer traço de subordinação entre os saberes em contato.

Muitos se esquecem de que esse encaixe recíproco antes de gerar divergências promove, bem ao seu modo, outras possibilidades de abordagem de um mesmo objeto, cujo papel básico seria o de expandir as reflexões críticas e fazer do saber um campo nômade, no qual as inter-relações são sempre bem-vindas. Inter-relações essas que estiveram, desde o

princípio, no âmago da literatura comparada e foram as responsáveis por dar margens aos diálogos entre diversas disciplinas, promovendo um avanço reflexivo a partir do momento em que o comparatismo se viu atravessado por outras correntes como a “desconstrução, a nova história e os estudos culturais e pós-coloniais” (COUTINHO, 2011, p. 8), acrescentaríamos também os estudos da tradução, as relações interartes, entre outros espaços do saber. Por essa razão, “a abordagem intercultural revitalizada pela pesquisa comparativista encontra na prática tradutória (...) uma das formas mais convincentes para que sejam redimensionadas essas relações” (SOUZA, 2002, p. 41).

O duplo vínculo entre a tradução e a literatura comparada brasileira, apesar de uma herança herdada das articulações desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos (como já mencionamos), encontrou também respaldo no contexto cultural em que se pensou o comparatismo a partir dos trópicos. Em 1986, Antonio Candido, no 1º Congresso da Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada), já tinha afirmado existir no trabalho da crítica brasileira do século XIX uma espécie de “comparatismo difuso e espontâneo” (CANDIDO, 1993, p. 2011), quando a disciplina ainda não se encontrava instituída no Brasil. Candido designa esse “ânimo comparatista” de “comparatismo não intencional”, ou seja, havia uma espécie de “vocação” à literatura comparada nos estudos críticos, mesmo que nem se cogitasse a aplicação de sua rubrica.

Nesse congresso, o crítico apresenta um histórico do processo da consolidação institucional da literatura comparada no Brasil, delegando à Onédia de Carvalho Barboza a responsabilidade pela sedimentação da disciplina em nível de pós-graduação. Apesar da literatura comparada garantir sua “certidão de maioridade” somente com o Congresso de 1986 (Cf. CANDIDO, 1993, p. 214 – 215), Barboza já teria contribuído para estabelecer o comparatismo brasileiro por meio de várias orientações e de sua própria pesquisa de doutoramento: *Byron no Brasil, Traduções* (1975). Neste ponto, Antonio Candido, ainda que nas entrelinhas de seu ensaio, vincula à gênese da literatura comparada brasileira a pesquisa de traduções. Essa conjectura crítica parece também certificada por outros comparatistas brasileiros, além de Antonio Candido, a exemplo de Sandra Nitrini (2010), John Milton (2010), Tania Franco Carvalhal (2003) e Germana Henriques Pereira de Sousa (2015).

Quase uma década depois da conferência de Candido, Nitrini, em *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, também evidenciaria com mais vagar a importância da pesquisa de Barboza para o comparatismo brasileiro e explanaria que a tradução foi abordada como um importante “tubo de ensaio” para as relações entre a literatura brasileira e a estrangeira. Em seu levantamento sobre as estratégias comparatistas das décadas de 1960 e

1970, Nitrini afirma que Barboza contribui para a instituição do comparatismo brasileiro na medida em que seu estudo se voltou para a pesquisa histórica e para a “análise crítica de traduções” (NITRINI, 2010, p. 230), vinculando institucionalmente no século XX a pesquisa de tradução à literatura comparada no Brasil. Por mais que Onédia Barboza ainda esteja muito presa às noções de “fidelidade” e “influência”, Sandra Nitrini deixa entender que há uma possível proposta de um método de estudo de traduções na perspectiva comparatista, pois o trabalho de Barboza se desenvolveu a partir dois estágios principais: “levantamento de tradutores e traduções, e estudo crítico de traduções” (NITRINI, 2010, p. 230), estudo este que teria contribuído efetivamente para uma melhor “compreensão da literatura brasileira ao revelar a aclimação de Byron no Brasil” (NITRINI, 2010, p. 231).

Vale ressaltar também que, segundo Nitrini, a pesquisa de Barboza reitera uma questão importante quando se pensa no exercício da tradução no Brasil: o papel dos escritores-tradutores. Apesar dos tradutores de Byron serem, em sua maioria, “poetas menores”, não deixa de prefigurar entre os disseminadores do poeta inglês no Brasil, no período de 1832 a 1911, nomes como os de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Castro Alves (Cf. NITRINI, 2010, p. 231). Aí, a nosso ver, estaria outra importância da pesquisa de Barboza: compreender como toda uma geração recebe e traduz determinado escritor. Em outras palavras,

As análises de Onédia Barboza mostram o direcionamento do byronismo para a atmosfera fúnebre e macabra, passando por uma exageração sentimental e melodramática e por uma retórica afetada e grandiloquente. Byron torna-se cada vez mais “brasileiro” nas paráfrases descabeladas que o apresentam ora sensual, ora lacrimajante, ora mais ardente (NITRINI, 2010, p. 232).

A importância do estudo de Onédia Barboza para a *Formação da literatura (comparada) brasileira*, a paráfrase ao livro de Candido (2007) é explícita, torna-se inegável. Por meio dele estaria aberto no seio da crítica comparatista nacional um dos vieses pelos quais se voltariam vários pesquisadores até a contemporaneidade: o exame da tarefa tradutória. Esse exame, segundo Nitrini, seria também perpetuado por Gentil de Faria em sua pesquisa sobre a recepção de Oscar Wilde no Brasil. Na segunda parte de *A presença de Oscar Wilde na “Belle époque” literária brasileira* (1988), o estudioso dedica um capítulo à tradução e aos tradutores de Wilde. Parece-nos, dessa forma, que Faria tinha apreendido a lição de sua orientadora, Onédia Barboza, atrelando ao estudo de recepção e influência o paradigma da

tradução⁵. Nitrini tece algumas ressalvas à pesquisa do estudioso que teria ficado “apenas no amplo levantamento” (NITRINI, 2010, p. 238), porém não deixa de salientar que o livro do pesquisador “se apresenta como uma fonte de sugestões inesgotáveis de estudos comparativos a serem desenvolvidos” (NITRINI, 2010, p. 239).

Cinco anos antes da publicação do proveitoso livro em que Sandra Nitrini atrela as propostas de Onédia Barboza e Gentil de Faria ao histórico e ao estabelecimento da literatura comparada brasileira, John Milton, já no âmbito dos recentes estudos da tradução, especificamente em “A teoria da tradução literária no Brasil”, insere as propostas de ambos os estudiosos como seminais para a constituição do quadro irregular de uma teoria da tradução literária brasileira (Cf. MILTON, 2010, p. 247 – 248). Neste ponto, parece-nos que tanto a literatura comparada quanto os estudos da tradução no Brasil reconheceram as valiosas contribuições dos dois comparatistas para a sistemática de um pensamento consistente a respeito da tradução literária a partir do século XX no contexto nacional, apesar de sabermos que as propostas de ambos encontram-se hoje já revistas pelo comparatismo contemporâneo que procurou não mais comparar pelo crivo da semelhança restrito ao paralelismo binário do rastreamento de fontes, mas comparar

(...) com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações mais concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Assim, a tradução enquanto mediadora cultural passa a ser um objeto de interesse do comparatista brasileiro. Tania F. Carvalhal, uma das sócio-fundadoras da Abralic, foi pioneira no estabelecimento explícito dessa premissa no âmbito conceitual. No artigo “Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil”, publicado em 1996 na terceira edição da *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Carvalhal, mobilizando noções oriundas da estética da recepção (Hans Robert Jauss) e da teoria dos polissistemas (Itamar Even Zohar), apresenta a tradução como uma ferramenta importante quando se trata do processo de recepção literária tão caro ao comparatismo. Estaria aí, segundo a estudiosa, a causa primeira da literatura comparada nacional se debruçar sobre tal ferramenta. É como se houvesse, nessa perspectiva, um interesse crescente pela prática tradutória quando se falava da recepção de um escritor ou de uma obra fora de seu contexto de origem. Isso, em outro sentido, também é um traço revelador no âmbito do contexto cultural brasileiro, marcado por uma condição

⁵ As pesquisas de mestrado (1976) e doutorado (1980) de Gentil Luiz de Faria, desenvolvidas na Universidade de São Paulo, foram orientadas por Onédia Célia de Carvalho Barboza.

periférica. Segundo Germana de Sousa (2015), a reflexão sobre a prática tradutória iniciada pelos comparatistas foi relevante, pois ela já sinalizava uma preocupação da crítica produzida em países periféricos, uma vez que, mesmo aqueles países possuidores de uma literatura consolidada, como é o caso do Brasil,

(...) não conseguem ter a sua produção literária traduzida num nível próximo do satisfatório ou as obras traduzidas são as mais canônicas (e pode-se dizer que são, em geral, mal e parcamente traduzidas), ou as obras mais traduzidas são mais contemporâneas e não representam uma totalidade da produção literária nacional (SOUSA, 2015, p. 60).

Por essas razões, entre outras, a partir de postulados desenvolvidos por Gérard Genette (2010), Antoine Compagnon (1996) e Jorge L. Borges (2007), o comparatismo brasileiro proclamou a falência dos paralelos e do rastreamento das fontes, voltando-se mais aos processos de transformações (apropriação, citação, tradição, tradução, entre outros) e seus intercâmbios com textos do passado e do presente. “É nesse contexto que também os estudos de literatura em tradução (...) se incluem na prática comparatista. Na verdade, a reflexão sobre a teoria da tradução (...) colaborou decisivamente para essa aproximação” (CARVALHAL, 1996, p. 62), a qual, por sua vez, viu-se rentável na medida em que o exercício tradutório passou a ser tomado tanto em seu valor intrínseco quanto extrínseco de uma prática legitimadora de intercâmbio literário e cultural caro aos estudos comparatistas. Segundo Carvalhal,

vale ressaltar que os estudos comparativos binários caracterizavam-se por excluir as traduções, preconizando sempre a leitura no original. Reintegrá-las significa admitir um outro fator na comparação ou o seu desdobramento não exclusivamente atento a apenas dois polos da indagação mas a outros mais como as alterações textuais, introduzidas na tradução como leituras possíveis daqueles textos (CARVALHAL, 1996, p. 65).

A partir dessa abordagem, não só a tradução ganha relevância nos estudos literários comparados, como também a sempre questionada figura do tradutor passa a ocupar o lugar de destaque que lhe é de direito: agente propulsor dos diálogos entre as culturas. Esse postulado parece ainda mais se sobrelevar quando se trata do duplo papel de escritores-tradutores em determinado contexto, como foi o caso de Clarice Lispector. Poderíamos dizer, ampliando os postulados de Carvalhal, que não somente o texto traduzido passa a ser objeto de interesse da esfera literária, mas também outras implicações inerentes à tradução enquanto processo tornam-se relevantes em uma abordagem contemporânea, a saber: a posição cultural de quem traduz e os motivos que ocasionaram a tarefa tradutória. Estaríamos aqui mais próximos de

um comparatismo aberto a outros domínios do conhecimento, como bem se notará ao longo de nossa proposta, ou plenamente inseridos no campo dos estudos literários da tradução.

Por isso, diríamos que o exercício tradutório não só possibilita o contato de literaturas distintas, mas também nos fornece a forma como a tradutora (em nosso caso, também escritora) se relacionou com o estrangeiro, revelando ao mesmo tempo uma concepção do que entendeu por traduzir. Concepção essa que ilustra o modo de pensar de uma intelectual e, talvez, de toda uma geração. É a partir daí que a tradução enquanto trabalho com a linguagem ganha relevo, pois o sujeito tradutor, por mais que tente se apagar em alguns casos, revela todo um modo de pensar circunscrito a determinado meio sócio-histórico-cultural, promovendo a tradução à parte integrante de um projeto, por sua vez, inserido em uma tradição. Nessa perspectiva, os exercícios tradutórios requerem tanto um exame histórico quanto estético, os quais se suplementam simultaneamente sem hierarquias, visto que estaria o tradutor como um leitor-produtor por excelência, para aludirmos à noção de texto “escrivível” de Roland Barthes (Cf. BARTHES, 1992, p. 38), já que a tradutora Clarice Lispector não deixa de *reescrever* o outro em um mundo, uma cultura, uma língua que são substancialmente suas⁶. Portanto, como afirma Carvalhal em “De traduções, tradutores e processos de recepção literária”, artigo publicado no número 05 da *Revista da Abralic*, “os papéis atribuídos aos tradutores (...) seriam certamente suficientes para que se considere esse tipo de estudo no âmbito da literatura comparada, (...) para que [a tradução] se converta em objeto permanente de reflexão” (CARVALHAL, 2000, p. 92).

Desse modo, chega-se a postular a partir do legado comparatista a necessidade de se pensar em uma história da tradução em seu sentido mais amplo. Uma história não somente atrelada a levantamentos e datações, mas que, antes de tudo, se volte a uma reflexão sobre o porquê e como um conjunto de traduções é levado a cabo por determinado tradutor em um tempo/espço específico. Bem distante do clássico estudo de fontes e influências, o estudo comparado da tradução visa o entrecruzamento de elementos intra e extratextuais, a fim de considerar todos os agentes, sujeitos e objetos inseridos no processo tradutório: texto, autor,

⁶ Aqui nos referimos pontualmente à proposta de Andre Lefevere (2007), que associa à tradução o conceito de reescrita. Segundo ele, a tradução é a principal forma de reescrita, uma vez que está relacionada às mais distintas esferas de restrições e manipulações. Nesse sentido, para Lefevere, a tradução é reescrita porque esta está “sujeita ao mesmo gênero de coerções que a escritura” (RODRIGUES, 2000, p. 104). Em estudo sobre as contribuições de Lefevere para a teoria da tradução, Else Vieira (1996) reitera que a articulação proposta pelo estudioso está associada à cultura, entendida, por sua vez, sempre em associação às estruturas de poder e autoridade. Por isso, para Vieira, o trabalho de Lefevere pode ser inserido no âmbito de uma virada política e cultural. “Essa virada político-cultural (...), informada pela articulação entre reescrita, as estruturas de poder e os agentes de uma continuidade numa sociedade, evidencia-se em esclarecedores estudos de caso em seu livro sobre a *tradução enquanto reescrita*” (VIEIRA, 1996, p. 147, grifo nosso).

tradutor, editor, contexto, cultura, entre outros que poderíamos elencar. É nesse sentido que os estudos da tradução literária passam a considerar, sobretudo quando o tradutor é um escritor, “não apenas (...) elementos dos paratextos das traduções, como também outras instâncias discursivas, como depoimentos, ensaios, memórias, diários e correspondência epistolar” (PAGANO, 2001, p. 128), os quais podem ser elucidativos para uma compreensão mais apurada de um projeto intelectual ou artístico, e até mesmo profissional, de quem traduz.

A tradução deve, a partir desses pressupostos, ser entendida como uma transposição (con)textual (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 219), visto que ela engendra uma operação de natureza ambivalente que, além de oscilar entre dois ou mais polos (autor/tradutor, origem/tradução, cultura de partida/cultura de chegada, fidelidade/infidelidade, entre outros), promove uma simbiose entre contexto e texto, cujo grande legado está em relacionar conjuntura cultural e produtividade textual. Por esse motivo, Carvalhal (2003, p. 235) chega a conceber a prática da leitura comparatista como uma espécie de teoria da tradução. Isso deve-se, segundo a estudiosa, porque a literatura comparada se interessou, desde o princípio, pela recepção e disseminação de uma obra ou autor estrangeiro em um contexto que não o seu de origem. Estaria aí a hereditariedade babélica que marcou tanto os estudos comparados no Brasil quanto as noções de tradução ao longo dos tempos.

Talvez, essas razões, somadas ao fato de a cultura brasileira ser tradutória por excelência no sentido mais amplo do termo, propiciou um interesse mais imediato dos comparatistas brasileiros pela tradução, os quais estiveram sempre atentos às passagens, aos intercâmbios, às migrações e às trocas literárias/culturais advindas de atos tradutórios. Principalmente no quesito recepcional, a tradução foi promulgada a objeto de eleição e o seu exame balizou questionamentos que os comparatistas propuseram a si mesmos sobre a história da literatura, a evolução literária e a circulação de obras e autores. Sob essa égide,

não podemos deixar de reconhecer, hoje, que as traduções são elementos importantes nos processos de circulação literária e que devem ser estudadas em si mesmas e nas diferentes formas de sua contribuição como concretização possível de outros textos e de outras culturas. Trata-se, sem dúvida, de um recurso indispensável à escrita da história literária, pois que a análise das traduções, no seu conjunto, possibilita acompanhar a evolução das formas e dos efeitos, dos gêneros e do gosto, por meio da penetração tardia de ideias, de estilos e de atitudes críticas que não são as nossas (CARVALHAL, 2003, p. 238).

Nessa perspectiva, o termo tradução salta de seu inicial cunho estritamente linguístico e passa a se localizar em uma esfera maior de difícil conceituação denominada cultura. Graciela Ravetti (2004), apesar de reconhecer o quão ambíguo e escorregadio é esse conceito,

afirma que é na cultura que os tradutores se prefiguram enquanto sujeitos indispensáveis, sobretudo em territórios de passado colonial nos quais se encontra uma “ânsia” de apropriação do centro, como é o caso dos países latino-americanos e do próprio Brasil. Isso, segundo Ravetti, passa a ser um mote poetizado por vários escritores (Borges é um exemplo, dentre muitos outros) e o tradutor vem a ser concebido como “um habitante do inconsciente da cultura (...) [e apresentado como um] corpo descoberto: (...) aceito por ser necessário e culturalmente obrigatório” (RAVETTI, 2004, p. 81). Nesses meandros, a literatura comparada brasileira parece ter abstraído com digna atenção o papel do tradutor no estabelecimento do contato entre literaturas. A partir de então, tanto a tradução quanto o tradutor passaram a ser objeto de inúmeras investigações comparatistas, as quais auxiliaram no estabelecimento dos estudos literários da tradução no Brasil.

Insistimos na premissa de que a reflexão sobre a prática tradutória, mesmo em face da institucionalização dos estudos da tradução, continua a ser uma página importante na história da literatura comparada brasileira. Não é a toa que Carvalhal dedica em seu livro *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada* (2003) o maior capítulo a essa prática, a qual estaria também, por sua vez, via estudos comparados, ligadas aos estudos da historiografia literária e da teoria da literatura. Da mesma forma que o comparatismo brasileiro se viu nascer nos departamentos de teoria da literatura, como bem atestou Antonio Candido⁷, podemos dizer que os estudos da tradução (literária) ganham maior vulto no Brasil a partir do interesse da prática da leitura comparada de literaturas e autores estrangeiros. Por outro lado, a crítica literária, principalmente aquela desenvolvida pelos críticos-poetas, geralmente tradutores, a exemplo de José Paulo Paes, Haroldo de Campos, Ana Cristina César, entre outros, também contribuiu para que os estudos da tradução tomasse corpo no contexto brasileiro.

Parafraseando Candido, podemos postular a existência de um “ânimo” aos estudos da tradução no seio da literatura comparada brasileira desde as décadas de 1960 e 1970, quando ainda não se falava, ao menos na esfera nacional, em uma institucionalização de tais estudos. Em outras palavras, “observa-se que a Literatura Comparada ingressava nos cursos de Letras no Brasil pelo viés da teoria literária enquanto os Estudos de Tradução se ingressavam pelo dos estudos comparatistas” (CUNHA, 2004, s.p.). Esse postulado não pressupõe dependências entre tais áreas do conhecimento; pelo contrário, apresenta de modo explícito que o campo dos estudos literários no Brasil esteve cada vez mais aberto à transdisciplinaridade sempre crescente desde a segunda metade do século XX, quando se pretendeu “diminuir a fratura

⁷ “Como disciplina autônoma, a literatura comparada nasceu na Universidade de São Paulo em 1961, por iniciativa minha, casada à teoria literária” (CANDIDO, 1993, p. 214).

causada pela especialização monotemática e fechada e partir em busca de uma maior integração disciplinar” (SOUZA, 2002, p. 38).

Talvez tenha ficado a cargo dos estudos literários comparados esse interesse imediato pela tradução literária, pois eles se apresentavam enquanto método que não propunha apenas o estabelecimento das inter-relações entre diferentes literaturas (Cf. REMAK, 2011). Na verdade, para que o comparatismo continuasse profícuo no terreno dos estudos literários, viu-se concebido enquanto epistemologia que se voltou às linguagens no sentido mais amplo. Para que isso acontecesse, a literatura comparada teve que renunciar a visada exclusiva do rastreamento de fontes e influências, passando a executar em sua proposta o rentável diálogo que instaurou seu método desde sua gênese no século XIX. Entretanto, esse diálogo passou a não se restringir apenas ao ato de pôr literaturas em relação. O diálogo que agora se predispunha colocava como seu interlocutor primeiro as humanidades de um modo geral. A inter-relação advinda do método analítico se voltava agora sobre a sua própria constituição enquanto área do saber. A partir de então, a literatura comparada brasileira abre mão de uma análise exclusivamente intratextual e passa a se preocupar com as traduções literárias, a fortuna crítica de uma obra e a recepção de escritores em determinados contextos. Por esse motivo,

as relações entre os estudos de Literatura Comparada e Tradução sempre foram das mais estreitas a ponto de alguns teórico-críticos, ao final do século XX, (...) especularem sobre a possível substituição de uma pela outra, enquanto área do conhecimento específico. Isso porque a recepção do estrangeiro, motivação fascinante para o exercício da atividade literária, sempre se constituiu numa fecunda área de investigação da Literatura Comparada, realizando-se através de estudos de literatura de viagem, da fortuna crítica de obra e autores e, especialmente, das traduções (CUNHA, 2004, p. 43).

Ainda que essa substituição não tenha ocorrido efetivamente, o legado dessa inter-relação entre o comparatismo e os estudos da tradução trouxe apenas rentabilidade aos estudos da linguagem literária em sentido mais amplo, visto que a literatura comparada passa de método específico de análise a uma epistemologia sobre o literário que autoriza relações tanto entre textos (a relação entre literaturas) quanto entre campos do conhecimento (literatura comparada e outros saberes, a exemplo dos estudos da tradução). Susan Bassnett (2003), em seu antológico livro *Estudos da tradução*, opta por ver esses estudos não como simples subcategoria da literatura comparada, mas por conceber esta como uma das disciplinas literárias que deram maior visibilidade à tarefa tradutória, quando se põe em pauta o assunto da tradução literária (Cf. BASSNETT, 2003, p. XV – XVI). Essa premissa pode ser ratificada

a partir da perspectiva defendida por José Lambert (2008), o qual afirma ser uma incoerência lutar pela separação entre literatura comparada e estudos da tradução. Lambert assegura, em entrevista concedida aos *Cadernos de tradução*, revista do Programa de Pós-graduação em estudos da tradução da UFSC, ser inoperante ressaltar conflitos entre as especificidades dessas disciplinas, apesar de reconhecê-las como domínios distintos. Contudo, isso não impede, segundo ele, que estudiosos da língua e da literatura considerem a tradução em seus objetos de estudo. É nesse sentido que Lambert se questiona:

Perguntei-me frequentemente (...) como os especialistas da língua e das literaturas podem justificar a exclusão dos fenômenos de tradução de seu campo de estudos, sendo que se trata visivelmente de fatos de língua ou de língua literária ou de discurso (...). É bem ingênuo enclausurar os fenômenos culturais em disciplinas ditas autônomas (LAMBERT, 2008, p. 304, 305).

Se observarmos os artigos dos 25 volumes da *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, editados a partir de 1991, perceberemos que o comparatismo brasileiro ao longo dos tempos tornou ainda mais porosa sua fronteira disciplinar, possibilitando diálogos vários com outros campos do saber, a exemplo da própria tradução. Além dos inúmeros textos publicados sobre tradução literária, dentre eles alguns já citados aqui, a revista dedicou dois números exclusivamente à temática da tradução. Tal fato ilustra por si só que o ato tradutório continua como objeto de interesse do comparatismo, pelo menos no Brasil. Em 2008, quando Sandra Nitrini era presidente da Associação no biênio 2007/08, o periódico lançou seu 13º número com o tema “Tradução, transcriação e adaptação”, a fim de atender

(...) ao reconhecimento do comparatismo em seu sentido abrangente, em que cada obra pode ser adaptada, transposta, retomada ou recriada de diversas maneiras, instaurando novos significados e ampliando suas chances de fruição junto a um público diferente daquele a que se destinou (HOSSNE, PEREIRA, 2008, p. 7 – 8).

Essas palavras das organizadoras do referido número sintetizam, de certa forma, a preocupação de se entender a literatura comparada em sua ampla percepção. Além disso, duas questões são dignas de importância nessa pequena passagem: a concepção de “transposição” e o interesse na recepção de obras fora de seu espaço originário. Parece-nos, com isso, que, também no século XXI, o comparatismo brasileiro continua ainda atraído pelo processo de “transposição” das obras em meio a diferentes línguas, literaturas, culturas e suportes, bem como se mostra ocupado em não excluir o público receptor de suas reflexões. Talvez estivesse

aí uma intensificação e expansão da proposta lançada por Tania F. Carvalhal nos artigos de 1996 e 2000 publicados, respectivamente, nos números 03 e 05 da *Revista da Abralic*.

Dos treze artigos publicados na edição de 2008, seis tratam pontualmente da problemática da tradução literária. Entre eles, merece destaque o artigo de Gentil de Faria: “As primeiras adaptações de *Robinson Crusoe* no Brasil”. Nele, o autor analisa elementos extra e intratextuais (paratextos, títulos, prefácios e ilustrações) das adaptações feitas por Carlos Jansen e Monteiro Lobato, em 1885 e 1931, nessa ordem. Longe de colocar tal artigo em análise, por ora nos interessa a função que ele ocupa no seio do comparatismo brasileiro, pois Faria é um dos primeiros discípulos diretos de Onédia Barboza, pesquisadora responsável pela consolidação da literatura comparada brasileira em nível de pós-graduação, como já afirmamos. O artigo de Faria dá continuidade, em partes, ao inaugural projeto de Barboza que associou aos estudos comparados o exame de traduções literárias.

Porém, esse interesse dos comparatistas nacionais pela tradução seria mais pontualmente declarado quando a *Revista Brasileira de Literatura Comparada* dedica todo o seu número 19, do ano de 2011, à temática “Poesia e tradução: relações em questão”. Sob a presidência de Marilene Weinhardt, a Associação mais uma vez deixaria explícita a importância da tradução para as pesquisas dos estudos comparados contemporâneos brasileiros. Logo na apresentação, os organizadores afirmam que

ao terem lugar, poesia e tradução colocam em questão seu próprio lugar, convocando-nos, de modo privilegiado, a refletir sobre os diferentes modos de entender a literatura na contemporaneidade (...). O número 19 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* abre espaço para a discussão das relações entre poesia e tradução, seja no campo dos estudos voltados para a discussão de suas possibilidades estéticas e epistemológicas, seja no campo dos estudos de recepção e da crítica de tradução literária (BUENO, CARDOZO, 2011, p. 7).

Dessa passagem, duas questões merecem destaque: o lugar da tradução literária no comparatismo e a tradução como possibilidade epistemológica. Enquanto a primeira já estaria de antemão corroborada por meio dos próprios volumes de 2008 e 2011, a segunda, por sua vez, ilustra a necessidade da *tarifa urgente* tanto da reflexão sobre os processos tradutórios quanto da prática da tradução no contexto brasileiro. Na segunda questão, em específico, teríamos uma certa epistemologia comparada que se ocupa de um exercício que também não deixa de ser epistemológico por excelência: a própria tradução. Em outras palavras, podemos dizer que a episteme comparatista é tradutória por excelência, visto que se ocupa dos processos de transposições e relações entre as mais diversas literaturas e culturas. Nessa perspectiva, os vários artigos e a entrevista presentes no volume de 2011, dentre eles os

assinados por Augusto de Campos, Evando Nascimento, Paulo H. Britto e Álvaro Faleiros, transitam entre teorias/críticas de tradução e a prática da tradução poética no Brasil.

Parece-nos evidente, então, que, nos trópicos, a interface entre tradução literária e comparatismo tem se dado de maneira mais explícita do que se imagina no campo da literatura comparada, tanto pelos volumes de 2008 e 2011 dedicados à tradução na referida revista, quanto pelo lugar ao qual se tem delegado às traduções nos espaços da Abralic, a exemplo do título de seu último Congresso Internacional realizado em Belém do Pará, em 2015, sob a presidência de Germana Araújo Sales: “Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias”. O número 24 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, lançada em 2014, já antecipava o que seria sacramentado no congresso de 2015: o desvio do ultrapassado método e uma atenção exclusiva ao “movimento de investigação de novos fluxos de sentido e lugar, próprio da literatura comparada, que propicie o acesso a novos modos de organização do sensível a partir das relações entre a literatura e outros campos do saber” (SELIGMAMN-SILVA, 2014, p. 7). Entre esse desvio e os *novos modos de organização do sensível*, a tradução se apresentou como artefato cultural digno de atenção, sobretudo nos artigos de Álvaro Faleiros, Mauricio Mendonça Cardozo e Mayara Ribeiro Guimarães. Por essa razão, Seligman-Silva afirma:

comentar, traduzir (e criticar) são gestos que exigem a ficção do “outro”, mas que resultam na construção (da ficção) de nós mesmos. São exercícios de construção do eu pelo desvio através do outro: outro impossível de se atingir, é verdade, mas, vale dizer, o Eu, tampouco se atinge: a não ser via esse diálogo com o outro (SELIGMAMN-SILVA, 2014, p. 7).

Diálogo esse que sempre esteve, ressalvadas as inúmeras e divergentes propostas teórico-críticas que o estabeleceram, presente no comparatismo local. Além disso, vale ressaltar também que em 2015 foi publicado pelos *Cadernos de tradução*, revista do Programa de Pós-graduação em estudos da tradução da UFSC, uma edição especial sobre o tema “Literatura comparada e tradução: confluências”. Nela, o primeiro artigo, de autoria de Walter Carlos Costa, “Estudos da tradução e literatura comparada: conflito e complementaridade”, vai de encontro com a evidência da qual partilhamos. Segundo Costa, “a convergência entre estudos da tradução (ou, pelo menos, da tradução) e literatura comparada tem acontecido mais na área de literatura comparada do que na de estudos da tradução” (COSTA, 2015, p. 39). Longe de prezar pelo *locus* disciplinar, o congresso de 2015 da Abralic, sacramenta, sem sombra de dúvida, a tradução enquanto objeto que redirecionou

parte da literatura comparada brasileira na contemporaneidade, trazendo uma nova roupagem ao campo de estudo que parecia por ora desgastado e sem perspectivas.

Contudo, as aparências podem enganar. A visibilidade da tradução entre os comparatistas já vinha se projetando desde as pesquisas pioneiras de Onédia Barboza na década de 1970, do primeiro congresso da Associação em 1986, quando Antonio Candido proferiu sua conferência “Literatura comparada”, e dos ensaios de Tania Carvalhal acerca da relevância da pesquisa sobre tradução. A partir das inferências de Sousa (2015), diríamos mais: a tradução já se mostrava relevante desde o processo de instituição da literatura comparada, no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, período em que Candido publica os ensaios “Estrutura literária e função histórica” (1961) e “Os primeiros baudelairianos” (1973) e dá mais corpo ao seu comparatismo dialético.

Segundo Sousa, que presa pela afinidade entre os estudos da tradução e a literatura comparada, “Candido mostra [nesses textos] como a tradução ocupou uma posição central na formação do cânone nacional e como os tradutores participaram ativamente desse processo” (SOUSA, 2015, p. 57 – 58). A pesquisadora chega a vislumbrar coerentemente, através da visão de Candido, “um modo natural da crítica de tradução” (SOUSA, 2015, p. 61) na vocação comparatista dos críticos literários brasileiros que se ocupavam em avaliar a produção nacional tendo por referência obras estrangeiras. Estaria aqui em pauta o pensamento dialético (local/universal) que marca os escritos de Candido desde a *Formação da literatura brasileira* (1959). Conforme Sousa, esse pensamento

(...) deveria fundamentar a crítica de tradução (...). Examinar o embate entre a literatura nacional e a literatura traduzida, considerando o jogo de forças entre a presença de elementos locais e estrangeiros, leva o crítico de traduções a pensar não só o estrangeiro mas a sua própria cultura (SOUSA, 2015, p. 62 – 63).

Nessa procura pelo Eu através do Outro, a literatura comparada brasileira, atravessada, por sua vez, pela teoria literária e história da literatura, acabou possibilitando um interesse maior ao exame da tradução e papel dos tradutores. De belas infiéis relegadas a um segundo plano, as traduções passaram a ocupar um lugar de destaque no incipiente comparatismo brasileiro dos anos de 1960 e 1970, ainda que como simples ferramenta para o rastreamento de fontes e influências. A partir dos últimos dois decênios do século anterior, quando já se colocava em cheque a operacionalidade desse rastreamento em países periféricos, os estudos de recepção e de cultura, em amplo sentido, revisitaram a literatura comparada brasileira, fazendo desta não só método que se ocupava da tradução como tubo de ensaio no qual o

estrangeiro reagia e se apresentava, mas, sobretudo, enquanto exercício cultural por excelência cuja prática era concebida como um dos inúmeros meios para o estabelecimento do diálogo com o outro. A partir de então, as traduções literárias se elevaram, na perspectiva teórica nacional, a um status de importância indiscutível, chegando até mesmo a se constituírem em objeto primeiro dos estudos da tradução literária na academia brasileira, os quais “têm aportado importantes contribuições para a Literatura Comparada de um modo geral” (SELIGMAMN-SILVA, 2014, p. 15).

A partir desse recorte teórico, procuraremos responder, por meio da reflexão crítica, a alguns questionamentos que se sobressaem quando se pensa nos exercícios de tradução de Clarice Lispector: O que, quando e por que a escritora traduziu?⁸ Como a crítica literária especializada (não) tratou dessas questões? Qual a noção de tradução levada a cabo pela intelectual em três distintos momentos de sua trajetória? Por meio desses motivos, averiguaremos a hipótese de que o projeto literário da escritora não passou incólume face aos seus exercícios de tradução. Nesse sentido, apresentaremos o conjunto das traduções assinadas pela escritora junto ao desenvolvimento de seu projeto intelectual, revisitaremos a crítica literária que se ocupou da *persona* tradutória da escritora e analisaremos uma tradução por década, as quais se tratam daquelas publicadas especificamente nos anos de 1941, 1969 e 1975. São elas, respectivamente, as traduções das narrativas “Le missionnaire” (1921), de Claude Farrère; “História de los dos que soñaron” (1954), de Jorge Luis Borges; e *La dentellière* (1974), de Pascal Lainé. Para tanto, este trabalho foi segmentado em quatro capítulos, no anseio de responder às questões propostas. Todavia, reiteramos que essa segmentação não pressupõe falta de ligação entre os questionamentos apostos acima, visto que todos estão, de uma forma ou de outra, ligados à hipótese geral desta pesquisa, ou seja, são questionamentos distintos, mas correspondentes.

Em “A descoberta do mundo babélico da tradução: assinatura e arquivo”, primeiro capítulo, apresentaremos, por meio da relação estabelecida entre o mito de Babel da passagem bíblica do Pentateuco e um possível conceito de tradução, os critérios elencados no decorrer da pesquisa para delimitarmos nosso *corpus* analítico. Sob esse crivo, refletiremos a respeito da assinatura de Clarice Lispector exposta em uma quantidade considerável de obras estrangeiras traduzidas no Brasil entre 1941 e 1977. Para tanto, valeremo-nos de três momentos. No primeiro, serão mobilizadas as noções de assinatura e arquivo, tais como propostas na filosofia de Jacques Derrida (2001), permeadas, por sua vez, pelos postulados

⁸ Consultar D’HULST, 2001, p. 24 – 31.

dos estudos da tradução desenvolvidos por Antoine Berman (2002, 2013) para discutirmos teoricamente a necessidade da projeção material dos volumes traduzidos pela escritora no Anexo (“Clarice Lispector tradutora: um arquivo”) aposto ao fim desta tese. No segundo, apresentaremos a forma pela qual o nome de Clarice adquire crédito e valor na cultura brasileira, por meio de pressupostos pensados a partir de Roland Barthes (2012), Michel Foucault (2006), Walter Benjamin (2010), Octávio Paz (2009), Antoine Compagnon (2010b), entre outros. No terceiro e último momento, refletiremos sobre a problemática do nome da escritora, partindo da origem de sua nomeação e passando por seu ofício de jornalista, até chegarmos ao seu trabalho como tradutora.

O segundo capítulo, “A tradução no projeto intelectual de Clarice Lispector”, tem o objetivo de refletir sobre a relevância do ofício da tradução executado durante mais de trinta anos frente ao projeto intelectual da escritora. Por essa razão, efetuamos um corte triplo na cronologia das obras traduzidas por Lispector, com o fim de evidenciar três grandes momentos do projeto da escritora, atrelando sempre que possível à atividade literária seu ofício de tradução ao longo dos anos. Para atender a esse propósito, o capítulo foi dividido, assim como o primeiro, em três seções procurando abordar o conjunto das obras traduzidas frente aos livros de autoria de Clarice. A primeira seção buscará reconstituir o aparecimento da escritora no plano da literatura brasileira junto ao lugar ocupado por sua primeira tradução publicada em 1941. Por essa razão, neste ponto, abordaremos a forma como a crítica literária se posicionou face aos primeiros romances da escritora, retomando principalmente as cartas trocadas entre ela e seus amigos durante esse período. A segunda apresentará todas as traduções executadas por Lispector na década de 1960 junto ao processo de consagração da escritora, procurando, à luz da literatura comparada, dos estudos tradução e de outros campos do saber que forem necessários, discutir noções teóricas que são caras ao exercício tradutório: fidelidade, intraduzibilidade, entre outros. Além disso, será abordada ainda nessa seção como a sua “experiência” de tradutora se relaciona com a sua carreira jornalística. Na última, serão mencionadas todas as traduções feitas por Clarice durante os anos de 1970, com o intuito de trazer à tona uma reflexão crítica que relacione tradução, literatura e mercado, no projeto final da escritora.

Já o terceiro capítulo, “O não-lugar da tradutora nos 70 anos de crítica”, se ocupará, inicialmente, em refletir sobre o pequeno espaço dedicado aos exercícios de tradução de Clarice nas mais de sete décadas em que se publicam críticas sobre a autora e sua obra. Nessa perspectiva, apresentaremos uma possível noção de crítica circunscrita aos estudos literários contemporâneos desenvolvidos no Brasil, valendo-nos de postulados desenvolvidos por Leyla

Perrone-Moisés (2000), Leda Tenório da Motta (2002), Silviano Santiago (2004), Rachel Esteves Lima (2008, 2012), Benedito Nunes (2009), Maria Elisa Cevalco (2010), Hermenegildo Bastos (2011), Roberto Schwarz (2012), José Luis Jobim (2012), Flora SüsseKind (2013, 2014), Eneida Maria de Souza (2014), entre outros. Longe de optar pela exclusividade de uma perspectiva unilateral, procuraremos refletir sobre as nuances da filigrana crítica que se desenvolve hoje no Brasil, para podermos pensar o lugar ao qual está fadada à crítica clariceana no presente. A partir de então, examinaremos os trabalhos que tratam exclusivamente do ofício da tradutora Clarice Lispector, passando por livros, capítulos, ensaios, artigos, teses, dissertações, arquivos e levantamentos, segundo seus anos de publicação ou defesa nas pós-graduações brasileiras. Entre os postulados críticos examinados, destacamos os concebidos por Renata Wasserman (1998), André Luís Gomes (2007), Edgar César Nolasco (2007a), Lúcia Cherem (2013), Jean-Claude Miroir (2013), Marcílio Queiroga (2014), para citarmos apenas alguns.

Por fim, em “*Perto do coração selvagem* da tradução ou A tradução segundo C.L.”, quarto e último capítulo, examinaremos as narrativas em tradução “O missionário” (1941), “A história dos dois que sonharam” (1969) e *A rendeira* (1975), publicadas por Lispector em distintos momentos de seu percurso intelectual, com o fim de esclarecer até que ponto há um possível modo clariceano de traduzir os textos estrangeiros. Longe do cotejo exaustivo pela busca da semelhança, as comparações entre originais e traduções se pautarão em elucidar as passagens nas quais a escritora-tradutora traduz o outro por meio de si, deixando-o falar em sua própria língua literária. Em outras palavras, em um primeiro momento, Clarice Lispector será examinada enquanto tradutora de Claude Farrère, Jorge L. Borges e Pascal Lainé, para, em seguida, ocuparmo-nos em evidenciar até que ponto as traduções da escritora são tão revolucionárias e irreverentes frente ao texto original quanto a sua própria produção ficcional foi diante da tradição literária brasileira desenvolvida até o século passado, à época de seu aparecimento no cenário nacional.

CAPÍTULO I
***A descoberta do mundo* babélico da tradução:**
assinatura e arquivo

Quanto ao diário, fiquei boba. Que maravilha! (...) Acho que vou copiar nele as poesias que me agradam, os pedaços de livros que me agradam. E assim, aonde eu for, terei uma biblioteca escolhida (LISPECTOR, 2007a, p. 50).

A biblioteca de Clarice Lispector parece ser uma das mais heterogêneas quando se pensa no universo de leitura dos escritores da literatura brasileira. A escritora leu obras dos mais variados gêneros e assuntos, entrou em contato tanto com os escritores clássicos e canônicos quanto com os que não tinham grande reconhecimento literário, fazendo com que a sua biblioteca se constituísse de volumes distintos e, em um primeiro momento, não relacionáveis. Talvez, se Clarice tivesse copiado no diário que ganhara de sua irmã Elisa, no período em que esteve em Roma, conforme relata em carta de 1º de maio de 1945, os fragmentos da “biblioteca escolhida”, como mencionado na epígrafe, teríamos uma pequena projeção do que foi a múltipla e babélica biblioteca da qual se nutriram seu mundo e sua literatura.

Sempre quando indagada a respeito dos escritores e obras que a teriam influenciado, Lispector fazia questão de dizer da impossibilidade de pontuá-los claramente, devido à mistura que fizera, como se nota na entrevista concedida a Julio Lerner, em 1977:

J.L.: Na sua formação como escritora quais aqueles escritores que você sente que a influenciaram, que marcaram?

C.L.: Eu não sei realmente porque eu misturei tudo... Eu lia livro, romance para mocinhas, livro cor-de-rosa, misturado com Dostoiévski. Eu escolhia os livros pelos títulos e não pelos autores sobre os quais eu não tinha conhecimento nenhum. Misturei tudo... (LERNER, 2007, p. 29).

Descobrir, portanto, o mundo da tradução de Clarice frente ao seu projeto intelectual é, de certa forma, considerá-lo enquanto espaço babélico e interminável, sempre passível de acréscimos, possibilidades e combinações infinitas, o que, sintomaticamente, nos remete à célebre imagem poetizada por Jorge Luis Borges em “A biblioteca de Babel”: “Eu afirmo que a biblioteca é interminável” (BORGES, 2007, p. 70). A partir da declaração do escritor argentino, podemos dizer da infinitude da biblioteca; mas não só disso. A incompletude, as combinatórias possíveis e os jogos inesperados são também inerentes à noção poético-teórica por ele desenvolvida em seu relato. Ainda que, em Borges, a sentença “Torre de babel” não se torne tão presente quanto “Biblioteca de babel”, é inquestionável que a noção babélica por ele mobilizada não aluda diretamente à metáfora da torre. Sem começo, meio e fim deliberadamente demarcados, a Biblioteca borgeana seria a representação do mundo e, por conseguinte, em suas prateleiras estaria “tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas” (BORGES, 2007, p. 73).

A Biblioteca pode ser concebida, então, como o mundo, o universo, o lugar da reunião de todas as línguas e obras combinatoriamente relacionadas *ad infinitum*. Em outras palavras,

O *universo* (que os outros chamam a *Biblioteca*) é composto de um número indefinido, e talvez, *infinito*, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: *interminavelmente* (BORGES, 2007, p. 69, grifos nossos).

A ideia de biblioteca aqui não está somente relacionada ao conjunto de obras materialmente reunido em um espaço físico, ela passa a designar, sobretudo, o universo de leitura ao qual está circunscrito qualquer *homem das letras*, para aludirmos às personagens que povoam a literatura de Borges, as quais problematizam ficcionalmente questões inerentes ao que viria a ser a própria literatura. Se assim entendida, a Biblioteca passa a ser o mundo, em seu sentido mais amplo. O mundo que forma e transforma o sujeito, o homem, o intelectual. Pensar a Biblioteca de um escritor é considerar tanto os livros lidos direta e indiretamente quanto as obras publicadas das quais assume a autoria, os fragmentos escritos e jogados fora, as dedicatórias das contracapas, as assinaturas, sejam elas de qual natureza for. Tornar pública, “descobrir” essa Biblioteca / mundo (universo) torna-se um ato babélico por si só, pois pode se correr o risco de nunca terminar, ainda mais quando se trata de uma intelectual como Clarice Lispector.

A temática da biblioteca enquanto lugar de constituição do universo de leitura não foi o assunto primeiro da ficção da escritora, porém, desde sempre, mostrou-se como um espaço

físico muito frequentado por Lispector, sobretudo enquanto era criança, pois não tinha condições financeiras para comprar livros, e quando esteve no exterior em viagem diplomática com o esposo. Em carta de 1946, ao amigo Fernando Sabino, Clarice afirma:

(...) eu tenho ido de tarde à biblioteca pública. E por estranho que pareça estou estudando cálculo das probabilidades. Não só porque o abstrato cada vez mais me interessa, como porque eu posso renovar minha incompreensão e concretizar minhas dificuldades gerais (LISPECTOR, 2002, p. 86).

Parece, dessa forma, que a biblioteca foi sempre um lugar de apreço de Clarice, mal sabendo ela que a sua Biblioteca, no sentido borgeano do termo, talvez se constituísse um dia em uma das mais babélicas da literatura brasileira. Nela, possivelmente, os livros nem estejam separados em ordem alfabética, muito menos por gêneros, línguas e autores. Talvez, dela, o que o inquisidor/pesquisador tenha seja uma lembrança fortuita dos tão singulares livros, romances e contos da escritora; além da imaginação do que estaria narrado em datiloscritos não publicados, sem contar todos os livros lidos por ela desde a infância (misturados, por sinal, sem lógica aparente), *as dezenas de títulos estrangeiros que traziam seu nome como tradutora*, as cartas trocadas com os amigos e familiares, as entrevistas recebidas e concedidas, os papéis da crítica escritos sobre ela e sua obra, os documentos pessoais (certidões, certificados, carteira de trabalho...), os enigmáticos quadros que pintou, seus retratos feitos por amigos pintores, uma fotografia com Ulisses (seu cachorro), a máquina de escrever e um cinzeiro sobre o sofá e, por fim, o seu atestado de óbito ali guardado talvez pelo filho ou por uma amiga.

Dessa imagem da biblioteca provavelmente falte algo. Entretanto, sobressaem-se, por hora, os livros traduzidos pela escritora, por isso o grifo. Tanto pela quantidade de volumes, quanto pela heterogeneidade inerente a eles se pensados em conjunto. Por essas razões, pode-se dizer que, em Lispector, o exercício da tradução recebe um sentido duplamente babélico. Em um primeiro momento, no plano reflexivo, a tarefa em si é atravessada por uma “babelização”, visto que nela a incompletude é um traço marcante como bem atestaram vários teóricos, e, em um segundo, a delimitação quantitativa, pontual e cronológica dos textos vertidos pela escritora para o português torna-se um exercício crítico babélico por excelência. Passemos, pois, às considerações sobre esse movimento duplo de babel quando se põe em discussão Clarice como tradutora.

Jacques Derrida, em seu célebre ensaio *Torres de Babel* (2002), associa Babel a um nome primeiro, ou tomado como primeiro (uma espécie de gênese do sentido), e ao mesmo

tempo próprio e intraduzível. Essa associação permite-lhe tomar a torre do texto bíblico como uma metáfora da impossibilidade de significados completos, construídos e acabados, devido à desaprovação divina quanto ao término de sua construção. Considerada enquanto edificação a terminar e que nunca se realiza de maneira plena, o filósofo apresenta a tradução como lei do mundo pós-babélico. Assim, o mito da torre “fala da necessidade da (...) tradução inadequada para suprir aquilo que a multiplicidade [das línguas] nos interdiz” (DERRIDA, 2002, p. 12).

Ao mesmo tempo em que é concebida como um ato impossível, pois jamais se chegará a uma completude de sentido que se pensa ter um texto anterior, a tradução é tomada como uma tarefa que se deve executar. Em outras palavras, “a tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de luta pela apropriação do nome [Babel], necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios” (DERRIDA, 2002, p. 19). Essa lei/tarefa não renunciável, na perspectiva derridiana, não é geradora de uma angústia no sentido estrito do termo, mas, é, sim, uma necessidade acompanhada de não-totalidades (a questão da incompletude) na direção da qual se encaminha o tradutor, tornando-se sujeito do “dever”, em sentido também duplo: tanto o que se sente obrigado a traduzir, quanto o que contrai uma dívida jamais quitável.

Entretanto, segundo as propostas de Derrida, as relações não param por aí. Contrariamente, o texto original nasce à espera de uma tradução e adquire uma dívida com seu tradutor, visto que aquele depende deste para que viva além dos meios de seu próprio autor e sua “sobrevida” lhe conceda “um pouco mais de vida” (DERRIDA, 2002, p. 33), em uma relação de endividamento recíproco. No caso do texto literário, como bem atestam os estudos comparatistas, a relação de débito é análoga. Assim como um original, a literatura assume uma dívida para com seus leitores, garantindo sua sobrevivida e estabelecendo um débito mútuo, já que não só o texto encontrar-se-á em dívida com o leitor, como este também se verá endividado frente ao texto (Cf. BENNINGTON, 1996, p. 120). O conceito de “sobrevida”, tal como desenvolvido por Derrida, encontra-se já antes presente em “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Em seu ensaio, o filósofo alemão afirma que o estágio de pervivência de uma obra de arte é alcançado por meio da tradução, a qual

(...) não deriva tanto de sua vida quanto de sua ‘sobrevivência’ [*Überleben*]. Pois a tradução é posterior ao original e assinala (...) que jamais encontraram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua pervivência [*Fortleben*] (BENJAMIN, 2010, p. 207).

Nesse sentido, a crítica e a tradução são responsáveis por conceder sobrevida à própria literatura, cuja vitalidade é obtida por renovações contínuas erigidas ao longo da história. Se por um lado, a metáfora da torre logo remete à maldição divina, por outro, ela se coloca como elemento que impulsiona uma vivência contínua da literatura e, por extensão, das línguas e das culturas no passar do tempo, e também ilustra que “há, no início de qualquer processo de significação, um processo de tradução, um processo de transformação de um mesmo em outro” (ARROJO, 1993, p. 57). Essa metáfora, além de estar primeiramente associada aos processos de tradução, mostra-se totalmente esclarecedora da não-plenitude inerente aos trabalhos da linguagem como um todo, nos quais a urdidura do próprio pensamento é estabelecido por uma incompletude e necessidade simultâneos, dos quais não se pode abnegar.

Ao refletir sobre a tese da impossibilidade da tradução, Paulo Rónai, em *Escola de tradutores*, esclarece que aos atos impossíveis parece sempre o homem se voltar, seja na arte, na poesia, na pintura, na escultura, entre outros. Segundo o crítico,

o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta não exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível (RÓNAI, 2012a, p. 14).

Assim, ainda que reportada a uma condenação divina, Babel vem a confirmar ao mesmo tempo um desafio radical e contínuo às tarefas da reflexão humana, sejam elas no âmbito do entendimento do eu, do outro e do mundo. Talvez por isso, tenha sido logo associada aos processos de tradução, um dos mais profícuos exemplos da atividade humana em que as identidades são firmadas e a contemplação da alteridade e do mundo é examinada a partir de sua substancialidade para o pensamento. Por esse ângulo, o repúdio à tradução, seja em qualquer aspecto, é uma verdadeira negação da vida dos sujeitos, das línguas, das literaturas. Portanto,

O texto poético, como qualquer outro, vive precisamente quando é transformado, posto em circulação através de (...) uma tradução. A recusa à tradução é (...) ‘a recusa à vida’, à continuação da vida, à sobrevivência, à disseminação do significado, que nos caracteriza e nos define, seres inventores de metáforas que somos (ARROJO, 1992, p. 435).

A tradução, pois, torna-se a lei de que fala Derrida, tarefa na qual o tradutor deve se lançar, ainda que esteja sob a maldição da torre incompleta; pois traduzir possibilita a reescrita do passado, a apropriação entre as linguagens, o estabelecimento de diálogos

culturais, a inserção de novas tendências em determinada tradição. Permite, por fim, retomando a metáfora da Babel, que os homens interajam, ainda que sob o véu da multiplicidade das línguas. Babel adquire, então, um significado ambíguo: um nome próprio, o nome de Deus ou do pai, intraduzível, e, simultaneamente, um nome comum, confusão (Cf. DERRIDA, 2002, p. 11 – 22). Tal nome, segundo o mito, foi gritado por Javé (Deus) no momento de destruição da torre, possibilitando sua associação imediata ao decreto da diferenciação entre as línguas. Assim,

ao clamar por seu nome, Babel, Deus exige uma tradução que só tem sucesso produzindo a própria confusão. Cioso de seu nome e de seu idioma, a ponto de querer impedir a qualquer preço que os Shem imponham o seu, Deus exige respeito por sua singularidade e a de seu nome, instaurando a confusão, pois só ela torna necessária a tradução (...) (BENNINGTON, 1996, p. 127).

O termo “Shem”, mencionado por Bennington e Derrida, significa “nome” em hebraico, além de se referir à tribo que tentou tornar seu nome reconhecido por meio da construção da torre e da imposição de sua língua a todos os povos. Aqui, o problema inerente ao mito volta-se para o assunto da nomeação do mundo por meio da linguagem, entrave este que está no cerne do processo tradutório: a nomeação de uma só ideia em várias línguas. Porém, apesar de concebido enquanto entrave insolúvel, se admitida a proposta da impossibilidade e do dever, a tradução pode ser compreendida como uma forma de “desbabelizar Babel” (CAMPOS, 2004, p. 72). Haroldo de Campos, ao transcriar o episódio da torre, em *Éden: um triplico bíblico*, afirma que tal acontecimento teria ocorrido em virtude de uma espécie de reconquista do Éden perdido por causa da expulsão, quando os “filhos-constructos” adâmicos resolvem construir uma cidade-comuna e instituir uma língua-lábio única, pois aspiravam ser como os deuses. Em contrapartida, Deus babeliza essa língua e dispersa os homens pelo mundo.

Babelizar a língua, nesse sentido, corresponde à instituição de uma multiplicidade e à confusão resultante da falta de compreensão entre os homens das diferentes línguas. Paul Ricœur (2011), assim como Derrida, aborda a narrativa de Babel enquanto mito e procura, simultaneamente, substituir o embate entre o traduzível e o intraduzível pelo o que ele chama de uma alternativa prática para se pensar a tradução: “fidelidade *versus* traição”. Entretanto, tal alternativa não é tão nova quanto parece, esquecendo-se Ricœur que esse dilema já está presente enquanto tema clássico em muitos outros teóricos e textos anteriores aos seus⁹,

⁹ Os textos de Paul Ricœur datam de fins dos anos de 1990, segundo informação apresentada pela edição brasileira de *Sobre a tradução*, publicado pela editora UFMG e traduzido por Patrícia Lavelle.

dentre eles Walter Benjamin (2010), Antoine Berman (2002), Michel Balard (1992) e o próprio Jacques Derrida (2002), do qual Ricœur diverge sobremaneira quanto à interpretação do mito da torre.

O duplo vínculo entre tradução e Babel trouxe à existência, tanto no âmbito dos estudos comparatistas quanto no dos estudos da tradução, um nó reflexivo sob o qual passam várias abordagens da tradução, por mais que cada uma tenha uma maneira peculiar de desatá-lo. Mathieu Guidère (2010), ao traçar um panorama histórico da tradução em *Introduction à la tradutologie*, apresenta a falácia sobre Babel como o primeiro mito fundador do que se denomina contemporaneamente por tradutologia. Segundo ele, a lenda babilônica “(...) representa também a ligação original e complexa que existe entre a tradução e o sagrado, desde Babel até o ‘dom de línguas’ em Pentecostes, sendo esta ligação subjacente à reflexão tradutológica no decorrer dos séculos” (GUIDÈRE, 2010, p. 20, tradução nossa)¹⁰. Assim, Guidère deixa claro o duplo vínculo existente, quando o coloca enquanto aspecto implícito à teoria da tradução, como se fosse impossível falar de tradução sem, sorrateiramente, passar pela lenda da torre incompleta.

Esse vínculo no qual insistimos pode ser ampliado quando é trazido à tona o lugar em que está reproduzido o mito de Babel no texto bíblico: o Pentateuco. Apesar de ter sua autoria atribuída a Moisés, os cinco primeiros livros da *Bíblia* estariam fortemente ligados a uma inspiração divina, espécie de lei ditada por Deus ao profeta. Nesse contexto, a relação duplamente estabelecida entre tradução e Babel se sustenta visto que a lei (ou a própria palavra) de Deus escrita em hebraico seria um texto emblematicamente intraduzível, pois não se poderia falar a “palavra de Deus” por meio de outra língua que não fosse da língua-mãe (o hebraico), considerando-se a tradução enquanto uma possível transferência, como bem afirma Michel Ballard (1992, p. 30 – 38).

A tradução, nessa perspectiva, passa de um ato desnecessário e inferior para ser compreendida “como uma operação fundamental da linguagem” (OUSTINOFF, 2011, p. 8) e, por conseguinte, da própria literatura, visto que quando um texto é transposto para outra língua, tanto os mecanismos da malha literária da cultura de partida quanto da de chegada se lançam a transformações a partir do contato com o novo, fazendo de determinada tradição um processo contínuo de tradução, no sentido mais amplo do termo. Aqui, o senso histórico é imprescindível, uma vez que as obras do presente podem dialogar com as do passado,

¹⁰ “(...) signale également le lien originel et complexe existant entre traduction et sacralité, depuis Babel jusqu’au « don des langues » à la Pentecôte, lien sous-jacent à la réflexion traductologique pendant des siècles” (GUIDÈRE, 2010, p. 20).

pertencentes a uma mesma cultura, ou, no caso da tradução propriamente dita, integrantes de espaços linguísticos e culturais distintos.

Ao se ater na tradução do vocábulo “Babel”, Michaël Oustinoff (2011) conclui que cada língua traz em si uma visão própria de mundo. A tradução, sob essa égide, não se trata apenas de uma operação lexical; ao contrário, ela encerra um problema relativo ao pensamento, cuja forma é dada por meio da língua, assim como esta dá forma à tradução. A partir de Derrida (2002), Oustinoff afirma que

“Babel” não é apenas um nome próprio, porque ele também significa “confusão”, e também pode ser lido como “ba” (“pai”) e “bei” (“cidade”): Babel, mas também confusão, cidade do pai, cidade de Deus Pai. Temos aqui algo bem diferente de uma mera questão vocabular (OUSTINOFF, 2011, p. 20).

Por essas razões, não existe tradução neutra que não revele o meio cultural em que foi consumada. Todo texto, seja ele ou não proveniente de um ato tradutório no sentido restrito do termo, traduz outros textos, línguas, literaturas e culturas; forma por meio da qual tradições são (re)lidas e atualizadas, em espaços ou tempos jamais imagináveis. “Babel” tornou-se, então, o vocábulo mais operante para “descobrirmos” o mundo da tradução em Clarice Lispector. Ao mesmo tempo em que designa o ato de tradução, como acima explicado, descreve a múltipla imagem projetável do rosto de uma intelectual que se prestou a verter um conjunto tão heterogêneo de obras entre si, que, talvez, em uma rápida leitura nada tivesse a ver com o seu projeto literário, como bem afirmam alguns. Porém, as justificativas não param por aí. Babel, neste contexto, indica também o complexo quadro do mapeamento das traduções que será apresentado.

Diga-se, de passagem, que ele não aspira à concretude de uma torre propulsora de uma lei, mas, antes de tudo, o resultado obtido a partir de observação das obras que continham o nome da escritora na categoria de tradutor, a partir da materialidade dos volumes que, na medida do (im)possível, estão reproduzidos no anexo desta tese. Aliás, babélico por excelência foi também o estabelecimento dessas obras por décadas, segundo a data de publicação das traduções no Brasil. Ora nos valendo de informações presentes nos próprios volumes publicados, ora das lacunares páginas da crítica (arquivos, levantamentos, livros, ensaios e artigos já publicados), elencamos na tabela 1, reproduzida a seguir, as 46 traduções realizadas por Clarice Lispector, dispostas ano a ano, com o intuito de justificar, dessa forma, a noção explícita de descoberta verificável desde o título desde capítulo.

O termo “descoberta” remete sintomaticamente ao título da crônica “A descoberta do mundo” publicada por Lispector em 06 de julho de 1968, no *Jornal do Brasil*, reproduzida hoje em volume de mesmo título, e indica, assim como o termo babel, o movimento duplo dos exercícios de tradução da escritora. Em um sentido primeiro, esse termo evidencia o propósito de descobrir o que esteve velado, coberto, nestes quase 70 anos de crítica dedicada à escritora e sua obra, sejam lá por quais motivos foram, em um segundo, de esclarecer como Clarice deixou-se descobrir pelo mundo da tradução até seus últimos anos de sua vida, da mesma forma que fizera nas crônicas publicadas no referido jornal, como bem atestou Silvia Pelingeiro Paixão, na orelha do volume: “Na coluna, aos sábados, uma mulher se constrói, se questiona diante de si mesma, dos amigos e... descobre o mundo”¹¹.

A tabela a seguir foi criada para mapear o conjunto das traduções feitas pela escritora e, ao mesmo tempo, delimitar o *corpus* desta tese, que será analisado no último capítulo, como mencionado na Introdução. As obras traduzidas estão dispostas conforme o ano de publicação presente nas informações técnicas de cada volume. No caso das traduções não publicadas, valemo-nos de informações presentes em trabalhos críticos já realizados sobre a tradutora. Os critérios adotados não estão dispostos segundo ordem de importância, visto que todos desempenham função relevante na projeção de um perfil de Clarice Lispector tradutora. Passemos, pois, à justificativa dos critérios escolhidos.

O primeiro critério, “tradução publicada”, foi inicialmente eleito porque as traduções não publicadas¹² não poderiam ser analisadas em sua materialidade textual sem autorização dos herdeiros da escritora, que detém os direitos autorais de tais traduções. Ao optarmos pelas versões lançadas pelo mercado editorial, duas questões se sobressaem: os textos do *corpus* serão examinados sem restrição de citações diretas e, simultaneamente, ilustrarão a complicada situação financeira da intelectual brasileira que flertou tão de perto com as editoras. Além disso, as traduções publicadas nos permitirão ter um conhecimento mais amplo dos textos estrangeiros em língua portuguesa assinados por Clarice com os quais o público entrou em contato. O segundo critério, “versão identificada na publicação como tradução”, é uma espécie de complemento ao primeiro, visto que nos interessa as versões em que a intelectual assume (tradução assumida) a “autoria” do texto em tradução.

Nessa perspectiva, o terceiro critério, “tradução assinada por Clarice Lispector”, junta-se aos dois primeiros no objetivo de observarmos o quanto o nome de um intelectual funciona

¹¹ Fragmento da orelha de *A descoberta do mundo* (1999), publicado pela Editora Rocco.

¹² Algumas delas se encontram disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa e na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

como ferramenta que valida a recepção de textos estrangeiros em determinado contexto cultural. Em sentido oposto, mas paralelo, vale destacar que o nome da escritora enquanto critério de seleção é indispensável, pois a sua assinatura também influenciou na forma como determinada geração recebeu as obras, os autores, as literaturas traduzidas. Como se verá a seguir, o *boom* quantitativo de traduções assumidas por Clarice se dá quando a escritora já desfrutava de certo prestígio junto à crítica, que, talvez por receio, não tenha se detido de forma mais satisfatória no ofício de tradutora executado por Lispector durante vários anos.

O quarto critério, “tradução reconhecida pela crítica”, tornou-se relevante no decorrer da pesquisa porque parte das traduções feitas por Clarice já se encontrava, no início de nosso curso de doutoramento, mencionada em pontuais trabalhos acadêmicos, ainda que não levadas a uma reflexão mais detida ante o projeto literário da escritora. Essa averiguação nos encaminhou ao quinto critério que optou por analisar mais especificamente as traduções que tivessem Lispector como única tradutora, excluindo de nosso *corpus* as traduções em coautoria, visto que nelas não conseguiríamos precisar até onde as soluções tradutórias apresentadas no texto em português seriam realmente da autoria de Clarice.

O sexto critério, “tradução de texto em prosa (narrativa)”, foi inserido porque dos 46 títulos vertidos pela intelectual entre 1941 e 1977, 28 são narrativas. Dessa forma, torna-se evidente que mais da metade dos textos sob os quais Lispector se voltou na condição de tradutora pertence a esse gênero. Isso não pressupõe que a natureza de tais textos seja a mesma, mas os agrupa dentro de princípios comuns. Torna-se importante salientar que esse critério não menospreza as demais modalidades textuais traduzidas pela escritora, visto que cada uma, a seu modo, desempenha um papel de importância frente ao projeto intelectual de Clarice, como se notará no segundo capítulo.

No âmbito da condição da qual fala o pesquisador, insere-se o sétimo critério. Em virtude de possuímos um domínio mais satisfatório de leitura na língua espanhola e na língua francesa, delimitamos a composição do *corpus* analítico apenas com os textos traduzidos a partir do espanhol e do francês. Aqui, o discurso crítico assume o lugar no qual o pesquisador está inserido, posto que ao falar do outro o que se faz, na verdade, é redigir, ainda que nas entrelinhas, uma espécie de autobiografia teórico-crítica do pesquisador.

Por fim, o oitavo e último critério (“uma tradução por década”) encerra o conjunto de parâmetros eleito para a delimitação dos textos em tradução sobre os quais nos debruçaremos mais detidamente no último capítulo. Ao nos determos em três momentos distintos da atividade tradutória de Clarice Lispector (1941, 1969 e 1975), acreditamos que conseguiremos observar se há alguma mudança na concepção inicial de tradução que a escritora leva a cabo

ao traduzir “Le missionnaire”, de Claude Farrère (1921). Ademais, ao optar por três momentos distintos da produção da tradutora, poderemos justificar com mais clareza a hipótese de que o projeto intelectual de Clarice sempre esteve, de alguma forma, atravessado pela tradução, mesmo antes do aparecimento de seu primeiro romance na literatura brasileira em 1943.

Logo, a tabela que se segue foi estruturada a partir dos oito critérios, a saber:

1. Tradução publicada;
2. Versão identificada na publicação como tradução;
3. Tradução assinada por Clarice Lispector;
4. Tradução reconhecida pela crítica;
5. Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora;
6. Tradução de texto em prosa (narrativa);
7. Texto traduzido a partir do espanhol ou do francês;
8. Uma tradução por década.

Tabela 1 – Delimitação do *corpus*

Dados da tradução					Critérios de delimitação do <i>corpus</i>							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
O missionário	Le missionnaire	Claude Farrère	1941	Revista <i>Vamos Lêr</i>	X	X	X	X	X	X	X	X
A sócia do casamento	The member of the wedding	Carson McCullers	1961				X	X	X			
A casa de Bernarda Alba	(?)	Frederico García Lorca	(?)				X	X			(?)	
A gaiivota	(?)	Antón Tchékhov	Entre 1960 e 1968				X	X				
Sotoba Komashi	(?)	Yukio Mishima	1961				X	X	X			
O tambor de damasco	(?)	Yukio Mishima	1961				X		X			
O crime de Han	(?)	Shiga Naoya	1961				X		X			
Matriz de bravos	The winthrop Woman	Anya Seton	1963	Ypiranga	X		X	X	X	X		

Dados da tradução					Critérios de delimitação do corpus							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
Epitáfio para um inimigo	Epitaph for an enemy	George Barr	Entre 1960 e 1963	Ypiranga	X		X	X	X	X		
Hedda Gabler	Hedda Gabler	Henrik Ibsen	Entre 1963 e 1965				X	X			(?)	
As pequenas raposas	The little foxes	Lillian Hellman	Entre 1963 e 1967	José Olympio (publicado em 2009)	X	X	X	X				
Três ratinhos cegos	Three blind mice and other stories	Agatha Christie	1967	Ypiranga	X		X	X	X	X		
A segunda aurora	The golden rendezvous	Alistair MacLean	1969	Ypiranga	X		X	X	X	X		
História dos dois que sonharam	Historia de los dos que soñaron	Jorge Luis Borges	1969	<i>Jornal do Brasil</i>	X	X	X	X	X	X	X	X
Sob o domínio do medo	The siege of trencher's farm	Gordon M. Williams	Durante a década de 1970	Record	X	X	X	X	X	X		
Chamado selvagem	The call of the wild	Jack London	1970	Tecnoprint	X		X	X	X	X		

Dados da tradução					Critérios de delimitação do corpus							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
O talismã	The talisman	Walter Scott	1970	Tecnoprint	X		X	X	X	X		
A fome do tigre	La faim du tigre	René Barjavel	1973	Artenova	X	X	X	X	X	X	X	
Viagens de Gulliver	Gulliver’s travels	Jonathan Swift	1973	Abril Cultural	X		X	X	X	X		
Tom Jones	The history of Tom Jones, a foundling	Henry Fielding	1973	Abril Cultural	X		X	X	X	X		
A ilha misteriosa	L’Île Mystérieuse	Júlio Verne	1973	Abril Cultural	X		X	X	X	X	X	
O retrato de Dorian Gray	The picture of Dorian Gray	Oscar Wilde	1974	Tecnoprint	X		X	X	X	X		
Ouvi a coruja chamar meu nome	I heard the owl call my name	Margaret Craven	1974	Artenova	X	X	X	X	X	X		

Dados da tradução					Critérios de delimitação do corpus							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
A Carga	The burden	Mary Westmacott (pseudônimo de Agatha Christie)	1974	Nova Fronteira	X	X	X	X	X	X		
A cabeça decepada	A severed head	Iris Murdoch	1974	Artenova	X	X	X	X	X	X		
Fragments da sabedoria rosacruz	Fragments de sagesse rosicrucienne	Raymond Bernard	1974	Reves	X	X	X	X	X		X	
7 de Allan Poe	(?)	Edgar Allan Poe	1974	Tecnoprint	X		X	X	X	X		
11 de Allan Poe	(?)	Edgar Allan Poe	1975	Tecnoprint	X		X	X	X	X		
O gato preto e outras histórias de Allan Poe / Histórias Extraordinárias de Allan Poe	(?)	Edgar Allan Poe	1975 – 1977	Ediouro/ Tecnoprint	X		X	X	X	X		

Dados da tradução					Critérios de delimitação do corpus							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
Luzes acesas/ Primeiro encontro	Lumière allumées/ Première rencontre	Bella Chagall	1975	Nova Fronteira	X	X	X	X	X	X	X	
O retrato	Unfinished portrait	Mary Westmacott (pseudônimo de Agatha Christie)	1975	Nova Fronteira	X	X	X	X	X	X		
A rendeira	La dentellière	Pascal Lainé	1975	Imago	X	X	X	X	X	X	X	X
O pecado de nossa época	Whatever became of sin?	Karll Menninger	1975	José Olympio	X	X	X	X	X	X		
O dançarino na corda bamba	The rope-dancer	Victor Marchetti	1975	Nova Fronteira	X	X	X	X	X	X		
A yoga do amor: o cântico de Krishna	Le yoga de l’amour	Jean Herbert	1975	Artenova	X	X	X	X	X		X	
Novelas da Erosfera	Nouvelles de l’erosphère	Emmanuelle Arsan	1975	Artenova	X	X	X	X	X		X	

Dados da tradução					Critérios de delimitação do corpus							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
A hipótese de Eros	L’Hypotèse d’Eros	Emmanuelle Arsan	1975	Artenova	X	X	X	X	X		X	
Testamento para El Greco	ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ	Nikos Kazantzakis	1975	Artenova	X	X	X	X	X			
A receita natural para ser super bonita	The natural way to super beauty	Mary Ann Crenshaw	1975	Artenova	X	X	X	X	X			
Cai o pano: o último caso de Poirot	Curtain	Agatha Christie	1976	Nova Fronteira	X	X	X	X	X	X		
A fúria	The fury	John Farris	1976	Abril Cultural	X	X	X	X	X	X		
Memórias de um sobrevivente	The memoirs of a survivor	Doris Lessing	1976	Record	X	X	X	X	X	X		
Ensinando o amor às crianças	Dire l’amour aux enfants	Dr. G. e Th. Bergeron	1976	Nova Fronteira	X	X	X	X	X		X	

Dados da tradução					Critérios de delimitação do corpus							
Título em Português	Título do original	Autor do original	Ano da tradução	Editora / Veículo editorial	Tradução publicada	Versão que seja identificada na publicação como “tradução”	Tradução assinada por Clarice Lispector	Tradução reconhecida pela crítica	Versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora	Tradução de texto em prosa (narrativa)	Língua de partida: espanhol ou francês	Uma tradução por década
Entrevista com o vampiro	Interview with the vampire	Anne Rice	1976	Artenova	X	X	X	X	X	X		
O blefe do futuro	Le bluff du futur	Georges Elgozy	1976	Artenova	X	X	X	X	X		X	
O homem do gravador	L’homme au magnétophone	Jean-Jacques Abrahams	1978	Imago	X	X	X	X	X		X	

Legenda	
	Dados da tradução
	Critérios de delimitação do <i>corpus</i>
	Traduções que se enquadram em todos os critérios
	(?) Sem precisão nas informações técnicas das versões brasileiras ou nas páginas da crítica

Vale ressaltar que essa tabela ilustra, ao mesmo tempo, o levantamento das obras nas quais se encontram exposto o nome de Clarice como tradutora e os parâmetros delimitativos que nos ajudaram a tratar do mundo babélico das traduções da escritora. Como se pode observar, as obras ou textos que se enquadraram nos oito critérios são (segundo o ano em que foram publicados): o conto “O Missionário”, de Claude Farrère, publicado na *Revista Vamos Ler!*, em 1941; o conto “A história dos dois que sonharam”, exposto no *Jornal do Brasil*, em 1969, e hoje reproduzido na coletânea *Borges no Brasil*, organizada por Jorge Schwartz, em 2001; e o romance *A rendeira*, editado pela Imago Editora, em 1975, na Série Ficção Imago.

Com o fim de esclarecer o agrupamento dessas obras na tabela, passemos, pois, a refletir acerca da importância da assinatura de Clarice Lispector nessa *legião estrangeira* de obras traduzidas para o português, visto que o aparecimento delas na cultura acompanha de certa forma o processo de constituição do nome da escritora no âmbito da literatura brasileira, bem como problematizam as noções de crédito e valor que atravessam esse nome quando se passa a falar da escritora a partir do presente. Em outras palavras, este capítulo voltar-se-á para um exame mais detido da forma como o nome que seria consagrado ao longo dos anos contribuiria sobremaneira para que a intelectual se lançasse ao mundo da tradução devido às suas condições financeiras.

1.1 Clarice Lispector: assinatura, tradução e arquivo

Meu nome próprio me sobrevive. Depois de minha morte, ainda poderão me nomear e falar de mim (BENNINGTON, 1999, p. 108).

Se o lugar ocupado por Clarice Lispector no cenário da literatura brasileira mostra-se hoje significativo, tanto pela forma com a qual inaugura uma nova tendência na prosa, como já bem salientou Silviano Santiago (2004) em “A aula inaugural de Clarice Lispector”¹³, quanto pela quantidade de volumes publicados e reeditados até a contemporaneidade, parecemos também considerável e digna de reflexão a quantidade de traduções assinadas pela escritora que apareceu no mercado editorial brasileiro durante o século XX. Se por um lado a escritora é reconhecida e a natureza de seus textos traz em si inscrita a rubrica de sua assinatura; por outro, a autoria de tais traduções parecem colocar o discurso crítico, quase sempre, num lugar de suspeição, sobretudo pelo volume e pela diversidade de obras que apresentam o nome “Clarice Lispector” como tradutora.

Essa dificuldade exata de confirmação quanto aos volumes que foram realmente traduzidos pela autora parece ser um “claro enigma”, para lembrarmos Drummond, que dormita no seio da crítica. Enquanto alguns estudiosos enumeram todos os volumes sem apresentar, por exemplo, uma reflexão sobre os mais de 10 títulos publicados e assinados pela tradutora em 1975, outros se satisfazem em apenas afirmar categoricamente que não foi Clarice quem realmente traduziu todas as obras, apostando, sem comprovações pontuais, numa possível “venda” de nome para as editoras, devido aos problemas de ordem financeira pelos quais a intelectual passou, sobretudo, na década de 1970. Questão na qual nos deteremos, com mais vagar, no próximo capítulo.

Posições extremas a parte, o fato é que o nome próprio Clarice Lispector assina 46 traduções para o português a partir do espanhol, do inglês e do francês entre 1941 e 1977, ano de sua morte. Esse fato nos leva a postular que a assinatura de uma obra, em nosso caso, de várias traduções, ajuda-nos compreender melhor o projeto intelectual da escritora e revisitá-lo a partir do presente, provocando uma rasura e, também, ampliação de leitura sobre uma escritora da qual se parece não ter mais o que dizer. No âmbito dos estudos literários, as discussões a respeito da noção de assinatura ocuparam lugar de interesse de vários teóricos, visto que com ela, no decorrer dos tempos, os escritores passaram a registrar sua

¹³ “A trama novelística de Clarice [...] é um rio que inaugura seu próprio curso, para, como serpente de uróboro, desaguar na nascente [...]. A ambição de Clarice Lispector foi a de inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história ou de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e, concomitantemente, especializado [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 232 – 233).

presença/existência por meio da impressão de seus nomes em suas obras, conforme afirma Carlos Ceia (2010), no verbete “Assinatura” do *E-Dicionário de Termos Literários*. Porém, o estudioso português esclarece que a prática da assinatura só se concretiza com o aparecimento da imprensa, revolucionando o ato de testemunhar acontecimentos passados.

Então, o nome do escritor, em nosso caso da tradutora, pode ser a porta de entrada para que relações metafóricas, filiações e até mesmo amizades intelectuais sejam estabelecidas. O registro do nome próprio de um intelectual como tradutor no lugar fetiche do livro, antes somente passível de suportar uma única assinatura (a de um “autor”), permite-nos, no caso de Clarice, trazer à tona uma face da escritora deixada em segundo plano nos estudos críticos. Nesse lugar de destaque, lembremos que em vários volumes traduzidos por Lispector seu nome aparece inscrito logo na capa do livro em aparição considerável, a escritora deixa o registro de um projeto múltiplo, principalmente quando investigamos a natureza dos textos que se lançou a traduzir e a pluralidade de autores, línguas e culturas com os quais entrou em contato por meio de seu ofício de tradução.

Em “Assinatura acontecimento contexto”, ao enunciar um novo discurso frente a (e a partir de) alguns conceitos da teoria dos atos performativos da fala de John Langshaw Austin, principalmente quando este se refere à assinatura enquanto um registro de intenção em determinado momento, Jacques Derrida (1991) afirma que a assinatura escrita registra e deixa retida para o futuro uma autoria permanente, pois por mais que não tenhamos a presença empírica da tradutora que assina no momento em que o texto traduzido chega ao seu destinatário, em nosso caso, a recepção presente, a rubrica Clarice Lispector evoca um ter-estado presente num agora passado. Nesse sentido, o nome da escritora assume a autoria das traduções dos textos mencionados na tabela da seção anterior e se apresenta como um acontecimento de um presente-passado que nos permite ver a assinatura não como um mero registro gráfico, mas como uma espécie de certificado de garantia de uma enunciação e de marca histórica da escritora como tradutora das obras elencadas. Nas palavras de Derrida,

uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental de permanência. Esta permanência geral está de algum modo inscrita, pregada na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular, da forma de assinatura. É essa a originalidade enigmática de qualquer rubrica. Para que a ligação à fonte se produza, é necessário portanto que se retenha a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro (DERRIDA, 1991, p. 371).

Sob essa perspectiva, a assinatura de Clarice Lispector como tradutora de uma lista quantitativamente considerável de obras se apresenta hoje como um acontecimento que legitima a discussão proposta nesta tese. A “noção” de assinatura, segundo o “pensador da diferença”, descarta o dogma da intencionalidade (Cf. NASCIMENTO, 2004, s.p.) e, ao mesmo tempo, permite-nos projetar a escritora neste presente-futuro das traduções assinadas, para evocarmos pelas margens do discurso crítico uma Clarice (a tradutora) que ficou relegada a um segundo plano quando se propôs uma discussão acerca de seu projeto intelectual, pois assim como “onde há discurso há ato” (NASCIMENTO, 2004, s.p), onde há discurso há assinatura, a qual, por sua vez, se apõe a um texto garantindo sua própria enunciação.

Assinar, como bem afirma Geoffrey Bennington (1996), é assumir uma responsabilidade atribuída por uma força de lei legitimadora. Porém, deve-se deixar claro que uma assinatura só se realiza frente a uma contra-assinatura, como em uma espécie de um texto que se escreve em posteridade, ou seja, toda assinatura está de antemão marcada por uma contra-assinatura. Esta, na verdade, possibilita a concretização do texto assinado por um autor à espera constante de uma recepção. Em outras palavras, uma “assinatura, que já é uma contra-assinatura, parece reunir todos os momentos da ‘enunciação’ do texto neste único momento de meta-enunciação que fecha o livro já escrito para o escritor; e o abre para o leitor” (BERNNINGTON, 1996, p. 112), fazendo se sobressair o postulado de que um nome, uma assinatura, está desde sempre por serem construídos em um espaço de recepção, seja ele formado pela crítica ou, até mesmo, por leitores reais.

A possibilidade de uma assinatura ou de um nome funcionar em determinadas situações dependerá exclusivamente da *performance* contextual em que se realizar. Se tais postulados podem ser facilmente trazidos à tona quando se pensa na assinatura de um texto literário, no caso específico da tradução, o tradutor se põe enquanto intermediário de enunciados produzidos talvez muito distantes de seu lugar de concretização: a cultura de chegada. Enquanto barqueiro navegante da canoa de madeira que se movimenta em uma terceira margem, para lembramos da imagem poética criada por Guimarães Rosa (1988), o tradutor contra-assina o texto do outro na condição de leitor e, ao mesmo tempo, rasura a assinatura anterior assumindo sorrateiramente a assinatura do texto próprio/alheio na cultura de chegada. Por fim, o tradutor junto ao autor se lança também à espera de uma contra-assinatura ao ter seu nome grafado na capa ou em outros lugares-fetiche do livro traduzido, assim como ocorrera com Clarice Lispector.

Ao passo que em contratos exige-se do assinante a reprodução fiel de uma assinatura primeira confirmadora de autoridade, no caso específico das traduções feitas pela escritora, o que se exige dela é, reprograficamente, a exposição de seu nome ao qual valores foram agregados com a passagem do tempo. Desse modo, na medida em que sua assinatura se torna reproduzida mecanicamente, seu nome ganha uma vida a mais, uma vida distante dos domínios de um único sujeito, uma garantia de vida independente do estado de morte de seu signatário, uma promessa do porvir aberta à leitura. Por isso, “a assinatura do texto reclama a contra-assinatura do leitor, como acontece com toda assinatura: vê-se melhor, agora, que a contra-assinatura que ela reclama é essencialmente a contra-assinatura do outro (...)” (BERNNINGTON, 1996, p. 117).

Faz-se necessário esclarecer que o texto, então, é concebido como um construto não fechado em si mesmo, mas aberto a uma alteridade que o operacionaliza no momento de leitura, por mais que ele esteja rubricado por um nome assegurado de sua autoria. Nesse sentido, a assinatura de um texto, em nosso caso específico das traduções feitas por Lispector, não é verdadeiramente completa em si, ela está rasurada em diferentes níveis. Isso se deve a alguns fatores: 1) a (re)apresentação da obra original por meio da tradução está permeada pelo que a tradutora “leu” nele (aqui, a tradutora contra-assina um texto primeiramente assinado); 2) quando a recepção entra em contato com a obra traduzida, o que se encontra registrado foi o que Clarice permitiu que o texto de partida dissesse na língua de chegada (neste ponto, temos uma tradutora que assina os textos vertidos); 3) a assinatura de Clarice Lispector nas traduções leva-nos a ler o texto traduzido enviesado pelos espectros da escritora construídos pela crítica.

Esse atravessamento não deve pressupor somente aproximações de similitudes com as marcas literárias da escritora, pois, como bem instituíram os estudos comparatistas, toda comparação deve considerar os pontos divergentes. A literatura comparada, ao menos no Brasil e na América Latina, deixou muito claro que o método proposto não se pauta necessariamente no estabelecimento de filiações. Aqui no Brasil, esses estudos, segundo Eduardo Coutinho, passam a adquirir sentido e função quando se afastam do etnocentrismo e do estudo mecânico de rastreamento das fontes e influências, concebendo a literatura como um fenômeno “capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas” (COUTINHO, 2003, p. 26). Talvez por isso, tais estudos tenham se interessado sobremaneira pela tradução enquanto ferramenta não mecânica de relações entre distintas culturas e literaturas, como abordado na introdução desta tese.

Por fim, o que pensamos ler do original no texto da tradução, em uma espécie de contra-assinatura firmada no âmbito da leitura, está, desde o princípio, atravessado por outras assinaturas e contra-assinaturas: a de Clarice leitora, tradutora e escritora, sendo esta também permeada pela própria contra-assinatura da crítica que a imortalizou. Nessa perspectiva, teríamos sempre uma contra-assinatura endividada com outras assinaturas anteriores. Dívida que não pode ser tomada como sinônimo de total dependência, mas uma dívida constituída em uma via de mão dupla, na qual a primeira assinatura torna-se também devedora da contra-assinatura, devido à resposta e apelo proporcionados pela recepção. O ato tradutório como experiência do outro deixa logo entrever um endividamento recíproco, dívida insolúvel, da qual os envolvidos não saem ilesos das reatualizações constantes às quais a literatura está sujeita, principalmente quando acolhida no “albergue do longínquo” por meio de uma ética inerente à tradução, segundo Antoine Berman (2013, p. 97).

Logo, além de atestar um texto outro atravessado por um eu, a assinatura de Clarice se vê envolvida em um feito de natureza ética que acolhe o estrangeiro e o abre “enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2013, p. 97), possibilitando que o outro seja reconhecido e recebido como outro, em um ato de hospitalidade incondicional. Conforme Derrida (2004), não existe cultura sem princípio de hospitalidade, cuja função é comandar e fazer “desejar uma acolhida sem reserva e sem cálculo, uma exposição sem limite àquele que chega” (p. 249). Desse modo, o âmbito ético de toda tradução estaria em receber o outro sem ressalvas e, antes mesmo de impor condições, sejam elas de qual natureza for, permitir que o outro fale por meio da língua tradutora, que sua voz seja ouvida em um *locus* que não o seu de origem.

Assim, enquanto ato hospitaleiro, a tradução possibilita diálogos culturais, além de permitir a determinado texto falar algo nunca dito em sua cultura de origem, algo somente “falável” na língua acolhedora, colocando em xeque o ingênuo controle que se pensa ter das fronteiras culturais, espaço liminar de vivência do tradutor, onde relação e hospitalidade tornam-se propostas ancilares para o estabelecimento de interlocução entre as culturas, local em que “o convite, a acolhida, o asilo, o albergamento passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro” (DERRIDA, 2003, p. 117) devido aos exercícios do traduzir. Por essas razões, a tradução leva o texto estrangeiro a “pedir a hospitalidade numa língua, que por definição, não é a sua” (DERRIDA, 2004, p. 251), tornando-se a tradução um dever cujo cumprimento é destinado aos tradutores, responsáveis por estabelecer vínculos entre literaturas, em princípio, sem interações. Dessa forma, a tradução permite a chegada do

estrangeiro sem a solicitação de seu passaporte ou de carimbos asseguradores do espaço de tempo oportunizado à sua permanência ou (de)morada em terras estrangeiras.

Se aceitarmos a premissa bermaniana de que a toda tradução é inerente a um ato de vínculo com o outro, isto é, de que a tradução é um “modo de relação com o estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 80), a noção de hospitalidade, tal como defendida por Derrida torna-se operante e esclarecedora para se pensar a tradução enquanto movimento de hospitalidade incondicional. Sob essa ótica, o estrangeiro não se torna “simplesmente o outro absoluto, o bárbaro, o selvagem absolutamente excluído, e heterogêneo” (DERRIDA, 2004, p. 19), mas aquele que pode dizer por meio da língua do direito, a qual não está ligada a um direito de ser tomado como nacional/familiar, mas ao direito concedido ao estrangeiro enquanto tal. Por isso, o direito à hospitalidade implica um local de acolhimento, “uma casa, uma linhagem, uma família, um grupo familiar ou étnico recebendo outro grupo familiar ou étnico” (DERRIDA, 2003, p. 21 – 22). Em outras palavras, prevê, por meio da relação, uma cultura *abrigando* objetos culturais de uma cultura outra; uma literatura *albergando* uma literatura estrangeira.

Berman desenvolve essa proposta a partir do que ele entende por uma ética da tradução. Segundo ele, essa ética é animada pelo “desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2013, p. 97), colocando em xeque a perspectiva ocidental centrada na lógica do mesmo. Assim, por meio da tradução, ao invés de se rejeitar ou dominar o estrangeiro opta-se por acolher o Outro, sem ressalvas, sem impedimentos. “Por isto, retomando a bela expressão de um trovador, falamos que a tradução é, na sua essência, o ‘albergue do longínquo’” (BERMAN, 2013, p. 97). Por essas razões grifamos no fim do parágrafo anterior os verbos abrigar e albergar, com o intuito de sugerir um processo constante e jamais conclusivo, pois uma língua, uma literatura, uma cultura, parece se voltar mais a si quando mais se abre, paradoxalmente, ao estranho; um sair de casa para logo retornar a ela. Jacques Derrida também se vale da ideia de que o estrangeiro é aquele que está sempre em “chegância”, sujeito errante à espera de um local de morada, assim como os textos estrangeiros aguardam sua sobrevivência em outra língua (por sua vez, também estranha), através de movimentos tradutórios nos quais se estabelecem locais da cultura marcados pela própria estrangeiridade da tradução. Essa estrangeiridade, segundo Homi Bhabha, é o sonho presente da tradução cultural “como *sur-vivre*, como ‘sobrevivência’, como Derrida traduz o tempo do conceito benjaminiano da sobrevida da tradução, o ato de viver nas fronteiras” (BHABHA, 1998, p. 311, grifo do autor).

A noção desse poder de contato com o estrangeiro foi legitimado, segundo Berman (2002), a partir do início do século XIX, com o desenvolvimento dos estudos da filologia, da crítica literária, da literatura comparada, da hermenêutica e das traduções. “Esse movimento, muito produtivo culturalmente, parte do paradoxo (...) segundo o qual quanto mais uma comunidade se abre ao que não é ela, mais tem acesso a si mesma” (BERMAN, 2002, p. 64). Nessa aporia insolúvel, resalvadas as diferenças, a percepção de Berman sobre tradução encontra respaldo nas noções de hospitalidade desenvolvidas por Derrida, e vice-versa. Porém, não se trata apenas de uma afinidade teórica ou conceitual. Ao contrário, ampliando o pensamento de ambos, tanto o hóspede quanto o hospedador/hospedeiro sairão afetados deste contínuo movimento em que se efetiva a tradução, uma vez que ela, sobretudo no campo literário, deixa entrever, enquanto hospitalidade incondicional, duas questões que a justificam como tal: 1) além do tradutor entregar sua língua para expressar a língua do outro, como já explicitado; 2) ele confia a forma artística de sua língua a um estrangeiro para que este exprima algo dito em uma língua anterior, uma primeira vez.

Por essas razões, Carvalho (2003) acredita ser a tradução um recurso imprescindível para a escrita da história da literatura, uma vez que concede ao estudioso estratégias para “acompanhar a evolução das formas e dos efeitos, dos gêneros e do gosto, por meio da penetração tardia de ideias, de estilos e de atitudes críticas que não são as nossas” (CARVALHAL, 2003, p. 238). Como um lugar de relação por excelência (Berman também não dispensa esse pressuposto), a tradução passa a ocupar um espaço central na veiculação de tendências e orientações jamais pensadas na cultura de chegada. Sousa (2015), ao refletir sobre a importância de Candido para os estudos da tradução em uma perspectiva comparatista, deixa claro que essas tendências ou orientações não se referem apenas a um processo de influência direta e passiva ao qual determinada literatura está sujeita, mas que, ao menos no Brasil, “a tradução (...) exerceu importante papel na criação, fundação de novas formas literárias nacionais, e influenciou os movimentos estéticos” (SOUSA, 2015, p. 69), o que não impossibilitou, segundo a estudiosa, que se criasse um “timbre próprio”, uma dicção singular, nesta literatura ambivalente entre o local e o universal, ou ainda, entre o eu e o outro, entre o hóspede e o hospedeiro.

Se tomada como gesto de hospitalidade, as traduções realizadas por Clarice Lispector se veem logo atestadas por meio de sua assinatura na cultura de chegada, pois, clandestinamente, valida o texto do outro em nossa cultura, graças ao mérito de seu trabalho com as letras e, por extensão, com a própria língua, testificado pelo discurso crítico brasileiro.

Concepção esta que poderia ser ampliada, na contemporaneidade, quando observamos o aumento considerável de traduções de sua literatura para outras línguas e o interesse da crítica estrangeira pela escritora brasileira. Desse trabalho ético, segundo a concepção bermaniana de tradução, constrói-se na cultura brasileira o que podemos denominar de um arquivo da tradução de Clarice Lispector.

Ao modo de Derrida, podemos dizer que há uma *assinatura clariceana* (Cf. DERRIDA, 2001, p. 15) sobre essa espécie de “arquivo” da tradução por nós levantado no decorrer desta pesquisa, o qual viabiliza o vislumbre de mais um dos “espectros de Clarice Lispector” (NOLASCO, 2007c, p. 9 – 17), entre outros existentes, dotado de um eterno retorno na literatura brasileira, por mais que se tenham passado quase quarenta anos da morte da escritora. O arquivo, segundo Jacques Derrida, pode ser compreendido como moradia e domicílio. Ao conceber o arquivo como “lugar”, o filósofo pressupõe um espaço de acumulação criado pelo arquivista que, posteriormente, o ordena, o organiza, o faz constituir-se enquanto tal, uma vez que o arquivo nunca é encontrado, mas sempre uma construção do presente que se volta para o porvir, já que ele se presta a uma reconstrução a partir dos objetos *consignados* em tal espaço e do olhar lançado pelo “apaixonado” arquivista. Desses postulados, sobressai-se um aspecto importante: “não há arquivo sem lugar de consignação” (DERRIDA, 2001, p. 22).

Em torno desse aspecto, emerge o postulado de que um arquivo reúne signos regidos por um princípio e um comando inerentes à morada, ao domicílio, pois, na verdade, um arquivo (seja ele de qual natureza for) nasce da morada de tais signos em um espaço institucional. É nesse espaço, no qual ocorre o morar dos signos, que o arconte se presta a ordená-los (aqui, as obras traduzidas por Lispector), instaurando uma unidade sustentada pela assinatura “Clarice Lispector”. Por isso, o arquivo é, segundo Derrida, regido por uma *consignação* estabelecida pelo arconte, a qual designará não só o local de reserva dos signos, como também a organização destes em um único espaço, além de garantir sua interpretação e trazê-lo à cena, marcando a passagem do privado ao público. Nas palavras do filósofo:

Por consignação, não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal (...). O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (DERRIDA, 2001, p. 14, grifos do autor).

Se o arquivo enquanto espaço é ordenado pela consignação de um conjunto de signos, tornar público – ainda que não em uma primeira vez, mas sim em uma primeira vez esses signos reunidos – os 46 títulos que possuem o nome Clarice Lispector na assinatura da tradução é trazer à reflexão uma faceta da *persona* de Clarice, no mínimo, relegada às lacunares páginas da crítica, a qual parece se esquecer que dois anos antes da publicação de *Perto do coração selvagem* (1943), a jovem escritora já tinha executado o seu papel de “escritora de escritores”¹⁴, ao traduzir para a língua portuguesa o conto “Le missionnaire”, de Claude Farrère, em 1941.

A concepção de *persona* tal como desenvolvida por Clarice, na crônica “Persona”, de 1968, remete ao uso de máscaras pelos atores do teatro grego desde a antiguidade. Segundo a escritora, esse uso, além de pôr em cena, incessantemente, um papel de representação, também esconde as “mutações sensíveis” do rosto do sujeito sofridas durante a vida, possibilitando sua encenação frente ao mundo. Trazer à cena crítica Clarice Lispector tradutora é, conforme a concepção poética da própria intelectual, tratar de uma das várias máscaras utilizada por ela para estruturar seu projeto intelectual, máscaras que a fizeram ser a “pessoa” que é, visto que continua viva na tradição. Nas palavras de Lispector:

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (LISPECTOR, 1999, p. 80, grifo da autora).

Por isso, parece haver um traço pessoano no projeto de Clarice. Traço não regido pela heteronímia como fizera Fernando Pessoa no sentido restrito do termo, mas que está no cerne da artimanha desse recurso: o uso da máscara. Talvez em Lispector, por mais que ela mesma

¹⁴ Segundo Haroldo de Campos, Novalis definia o tradutor como “o poeta do poeta” (NOVALIS, *apud* CAMPOS, 1997, p. 53). Em sentido análogo, Augusto de Campos, ao refletir sobre a prática da tradução, associou ao ato de traduzir um momento de representação, no qual o tradutor se transforma em uma *persona* que não lhe é própria, mas que lhe convém, permitindo, então, por meio de uma recriação peculiar e singular, o estabelecimento de vínculos amorosos entre o texto alheio e a *máscara* assumida por quem traduz. Segundo o poeta-tradutor: “Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. O que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*” (CAMPOS, 1978, p. 7, grifo do autor). Vale ressaltar que esse projeto da escolha do repertório a ser traduzido é uma marca de Campos, mas não de Lispector. Porém, a não-escolha prévia em todos os casos das traduções feitas pela escritora não invalida o seu *corpus* de tradução como “assinatura”.

não quisesse, essa máscara logo se deixava cair, mostrando o que realmente foi enquanto intelectual e marcando seus textos por uma personalidade, assim como afirma na crônica “Fernando Pessoa me ajudando”, também de 1968: “Acho que se [eu] escrever sobre o problema da superprodução de café no Brasil terminarei sendo pessoal” (LISPECTOR, 1999, p. 137). Por isso, falar sobre o seu projeto é, de certa forma, considerar a multiplicidade que o marca, bem como as máscaras das quais se valeu (entre elas, a de tradutora). Essa multiplicidade também é notória quando se observa seu arquivo de tradução, conjunto eminentemente babélico reproduzido na tabela 1 e no anexo desta tese.

Sob essa égide, propor a abertura de um arquivo das traduções da escritora, tendo em mente o seu projeto intelectual como um todo, não é atribuir uma compartimentação absoluta entre os signos constituidores desse arquivo, visto que sua natureza é a da não-heterogeneidade, da não-dissociação, da não-compartimentação (Cf. DERRIDA, 2001, p. 14). Mas, sim, sobretudo, elucidar que, nesse espaço de sobrevivência de obras várias e confluências de línguas, modalidades (não nos ocorreu termo melhor) de tradução – tradução, adaptação, “baseado em”, texto em português de Lispector, seleção e reescrita – babélicas por excelência, ilustram com eficácia os volteios aludidos por Derrida logo no título de *Des tours de Babel*, aos quais a agente de sobrevida parece ter executado quando nos deparamos com títulos traduzidos tão distintos entre si.¹⁵

O conjunto de obras que trazem o nome de Clarice como tradutora é muito heterogêneo em sua constituição (best-seller, ficção, manual instrutivo, texto técnico, adaptação para crianças, entre outros), porém é a assinatura da escritora que possibilita a ordenação dessas obras dentro do arquivo. Talvez, esse traço seja fruto da produção intensa de uma escritora que traduzia também por dinheiro e sem opção de escolher os títulos e seus autores, evidenciando que o próprio projeto de um intelectual está sujeito às intempéries das necessidades econômicas de seu autor. Aliás, nesse sentido, temos claro que não só as guerras, as pestes, as quedas dos muros e das torres alteram substancialmente os projetos, mas, sim, por extensão, as próprias condições financeiras do intelectual. A vida de um intelectual, com todos os seus atravessamentos como perdas e faltas, por exemplo, também ancoram o seu projeto e, por conseguinte, marcam todas as suas produções.

Voltemo-nos agora para outra questão importante dentro da perspectiva derridiana de arquivo. Este, para constituir-se, necessita de um (des)arquivamento, isto é, o arquivo é

¹⁵ Vale ressaltar que em 2013, primeiro ano de nossa pesquisa, publicamos uma primeira versão do arquivo das traduções de Clarice Lispector (Cf. FERREIRA, 2013, p. 175 – 204), na Revista *Belas Infiéis* (<http://www.periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/10630/7696>). Esse arquivo encontra-se revisto, ampliado e anexo a esta tese.

inventado/criado a partir de um ato performático. Dito de outra forma, o arquivo se “materializa”, se assim podemos dizer, a partir do momento em que passa a ser revirado, interpretado, aberto. O arquivo pode ser trazido a público por meio de vestígios, pistas, caminhos, princípios de princípios, já que o arconte é quem dá vida ao arquivo enquanto o organiza, por isso o arquivo não se fecha jamais, é sempre uma construção do porvir. O arquivo da tradução de Clarice é, na verdade, oriundo de uma *impressão*, pois “não há arquivo sem espaço instituído de um lugar de *impressão*” (DERRIDA, 2001, p. 14). Essa *impressão* é perpassada por três noções atribuídas à palavra impressão, por Jacques Derrida. São elas: a impressão como uma marca no suporte, a impressão como o vislumbamento de determinada noção (mais especificamente, em Derrida, a de arquivo) e, por fim, a impressão como construto sobre algo.

A primeira percepção mencionada é aquela que Derrida nomeia como *escritural* ou *tipográfica* (DERRIDA, 2001, p. 41), uma vez que o suporte no qual se realiza o arquivo não deixa de ser um lugar de *inscrição* ou de *registro*. Assim, o sentido de arquivo para o qual apontam estas reflexões é correlato ao de uma máquina pesada (talvez, contemporaneamente, uma *impressora*) que deseja trabalhar (e, aqui, “desejo” não como sinônimo ou equivalente, mas como semelhante em significação à proposição de uma *pulsão*) com muita tinta sobre o papel, para que as letras construam, registrem, desarquivem e, ao mesmo tempo, anunciem a laboriosa tarefa da tradução a qual se dedicou Clarice desde o início da carreira. É significativo também neste contexto que, no ato de impressão como meio arquivante, interessa mais o ato em si do que as informações deixadas impressas sobre o suporte, ou seja, para esta leitura, mais do que trazer informações de títulos, autores e anos dos livros traduzidos pela escritora, o evento que se sobrepuja é o *exumar da impressão*, bem ali onde, exatamente, o objeto imprimente toca a superfície imprimível e a tinta, propicia o ato apaixonado de estar “entre”, ou melhor, de estar ao mesmo tempo “na” máquina que imprime e no papel sobre o qual o arquivo toma vida. Assim, a impressão como prática tipográfica dá-se como

(...) uma impressão que não fosse quase um arquivo mas que se confundisse com a pressão do passo que deixa sua marca ainda viva sobre um suporte, uma superfície, um lugar de origem. Quando o passo ainda é um com o subjetível. No momento em que o arquivo impresso não se destacou ainda da impressão primeira em sua origem singular, irreproduzível e arcaica. No instante em que a marca ainda não foi deixada abandonada pela pressão da impressão. No instante de auto-afetação, na indistinção entre o ativo e o passivo, o que toca e o que é tocado (DERRIDA, 2001, p. 125 – 126).

A segunda percepção volta-se para a assertiva de que não há conceito de arquivo, em Derrida, há apenas uma noção, uma impressão, pois o que realmente existe é uma série de impressões associadas a uma palavra, a um nome. Desse modo, a delimitação conceitual é, no mínimo, contraditória e ambivalente, pois a mesma se efetua por meio de metáforas que ora sinalizam a um fechamento, ora a uma abertura, cuja função é rever o já dito, reformulando-o e rediscutindo-o. Por essa razão, “temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo infinito ou indefinido” (DERRIDA, 2001, p. 44).

Por fim, a terceira e última percepção evidencia que a impressão deixada no arquivo de tradução de Clarice Lispector deriva de escolhas muito particulares do arconte, já que a materialidade do arquivo impressa no anexo desta tese ocorreu a partir da impressão tradutória de Clarice deixada no arquivador. A impressão como construção sobre “algo” seria, então, em última análise, fruto de outras impressões anteriores deixadas, ou registradas, no corpo de quem constrói a impressão do arquivo. Neste ponto, a terceira percepção tem uma relação intrínseca com a primeira, pois ambas pressupõem um suporte de “inscrição” ou de “registro”, quer seja no espaço em branco do papel onde ocorre a performance do arquivo, quer seja na pele do tipógrafo-arquivista; pele esta que se encontra pigmentada por uma espécie de tatuagem, que pode se despigmentar um pouco, mas que nunca se apaga totalmente, pois uma tatuagem (metaforicamente, as impressões cravadas no corpo de quem vislumbra o arquivo) nunca se apaga, sendo escriturada em “si” para o resto da vida, porque se encontra grudada na pele qual melado pegajoso ou lama negra levado até o túmulo.

Evidenciemos, então, que o propósito do segundo capítulo é o “vislumbre” da descrição de um arquivo da tradução de Clarice Lispector junto ao seu projeto intelectual, ainda que a escritora, talvez, sofresse de um “mal de arquivo”, o que também contribui, por si só, para que tal arquivo se apresente em uma estrutura espectral por excelência, pois ele enquanto moradia/“habitação é sempre uma casa mal-assombrada” (DERRIDA, 2001, p. 113), uma casa onde os fantasmas pairam e possibilitam “um encontro” com o arconte: “a experiência através da qual encontramos os fantasmas ou os deixamos vir a nosso encontro é indestrutível e inegável” (DERRIDA, 2001, p. 115). A expressão “mal de arquivo” atribuída à escritora alude à escassez de documentos, manuscritos, datiloscritos, anotações, enfim, objetos pessoais, da qual “sofre” o espaço biográfico-intelectual de Clarice Lispector.

Essa escassez é fruto do não costume de “guardar” objetos dessa ordem, situação que levou a crítica a se movimentar, muitas vezes, no espaço lacunar e fragmentário do espólio

pessoal da escritora, como bem salientara Benedito Nunes na “Nota filológica” à Edição Crítica de *A paixão segundo G.H.*, publicada pela Coleção Archivos (Cf. NUNES. 1996, p. XXXIV – XXXVII). Assim, nessa pulsão pelo arquivo da tradutora, a crítica acaba por entrar em contato com um espectro de Clarice representado pela assinatura das traduções, evidenciando que a estrutura na qual se alicerça esse arquivo não seja nada mais, também, que espectral, visto que ela não o constrói intencionalmente. Dessa maneira, almejamos no próximo capítulo, descrever o arquivo de um dos espectros de Lispector (o espectro da escritora-tradutora), o qual se constitui, de antemão, dos laivos da pulsão que move o arconte na busca e abertura do arquivo de tradução.

Seguindo um exercício da prática da consignação, o arquivo a ser descrito no segundo capítulo e materializado ao final desta tese, encontra-se estruturado conforme informações registradas nos próprios signos arquivados. Como o que mais perturba o arconte, uma perturbação que não cessa, é o objetivo de evidenciar o quanto a prática tradutória esteve presente no projeto literário da escritora ao longo dos anos, lançamos mão de dois critérios básicos para o estabelecimento da Tabela 1 (“Delimitação do *corpus*”) e para a descrição do arquivo no próximo capítulo, bem como de sua materialidade no anexo: a assinatura da intelectual e o ano de publicação das traduções. Porém, é profícuo ressaltar que o presente arquivo não é dotado de uma completude, pois uma espécie de “messianicidade”¹⁶ é inerente à constituição dos arquivos, devido às informações e/ou aos dados dos quais o arquivador não predispuña no momento presente de estocagem dos signos.

Por isso, ainda movidos por certa pulsão, certo *mal*, propomos uma encadernação do arquivo no anexo (“Clarice Lispector tradutora: um arquivo”), como numa espécie de ato amoroso, pois “encadernar, ligar as folhas novamente é um ato de amor” (DERRIDA, 2001, p. 34). Os textos de tradução assinados por Lispector se lançam sempre, sob esse ponto de vista, em direção a um futuro leitor, destinatário não pré-existente à escrita da tradução, cuja contra-assinatura se inscreve na espera de outras e a assinatura da tradutora “permanece um crédito aberto sobre a eternidade, e apenas remete a um dos ‘eus’ contrastantes sem nome, segundo a lei do eterno retorno” (DERRIDA, *apud* SKINNER, 2000, p. 73).

Não por acaso, a própria crítica clariceana já pontuou claramente que só podemos falar de Lispector em um plural, assim como Derrida falou de Marx: Clarice intelectual, escritora, tradutora, jornalista, mulher, mãe, entre as “mil e uma” que poderíamos elencar (Cf.

¹⁶ Derrida opta por utilizar o termo “messianicidade”, por não acreditar no advento de um messias redentor como proposto pelo judaísmo (o messianismo), apesar de se interessar em vários momentos na força performativa da promessa, devido ao “porvir que permanece sempre em aberto, dividido entre o que já está vindo, de uma só vez por acontecer e acontecendo” (NASCIMENTO, 2009, p. 35).

NOLASCO, 2007c, p. 10). Dessa forma, na condição de herdeiros endividados, tanto com os espectros de Lispector quanto com os espectros da própria crítica, apresentaremos ainda neste capítulo a forma como se dá a construção do nome de Lispector, na esfera da crítica literária.

1.2 A tradutora entre o crédito e o valor

Quando um escritor se torna uma “referência”, quando seu nome se torna um valor no mercado literário, ou seja, quando se acredita que o que faz tem valor literário, quando é consagrado escritor, então “dão-lhe crédito” (CASANOVA, 2002, p. 32).

Refletir sobre a assinatura de Clarice Lispector, neste caso, não sugere um retorno à premissa teórica da intencionalidade do sujeito que se põe como “autor” de determinado texto, sobretudo porque, conforme a valiosa “lição” de Roland Barthes, em “A morte do autor”, a linguagem literária, a própria escritura, coloca-se no lugar daquele que foi visto por um bom tempo como seu proprietário. É preciso pontuar que o afastamento da figura autoral, no contexto de Barthes, vinha se impor contra uma percepção vigente de que o sentido de determinado texto seria abstraído a partir da “pessoa” que escreve, cuja existência fosse predecessora a do texto. Por isso, Barthes opta pelo termo “escriptor” no lugar de “autor”, já que aquele “nasce ao mesmo tempo que seu texto” (BARTHES, 2012, p. 61), o qual se realiza enquanto acontecimento performativo.

Nesse curso, a noção de assinatura de Derrida encontra respaldo na tese da morte do autor de Barthes, pois para ambos torna-se inoperante conceber a ideia de um sentido uno, passível de ser abstraído em sua totalidade, visto que a escritura se realiza enquanto se performa em um ato inconcluso, sem origem cabalmente demarcada, impossível de traduzir a intencionalidade de quem escreve. Logo, considerar a assinatura de Lispector nas referidas traduções e se guiar por ela no estabelecimento da tabela anterior, ao invés de nos lançar para um incoerente pensamento que privilegia um propósito autoral, viabiliza-nos uma reflexão acerca de uma Clarice a partir do presente, do já dito e, até mesmo, do não dito sobre a escritora.

Oportuno, neste momento, talvez seja lembrar da noção de escrita performática ilustrada pela própria Clarice logo no início de *A hora da estrela* (1977), novela na qual o narrador-autor-personagem Rodrigo S.M. possui um incômodo quanto à dificuldade de contar a história de sua personagem Macabéa. Em uma hesitação constante, provocada a partir da relação criador/criatura, a narrativa torna-se agonizante devido à problemática levantada por S.M. a respeito da complexa percepção do ato de escritura ao qual o “seu” texto se lança, texto que se “escreve escrevendo”, pois a narrativa dos fatos dá-se por meio de uma ação constante, cujo testemunho encontramos logo no terceiro parágrafo da novela: “Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu escrevendo o que estou escrevendo. Deus é o mundo” (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

A própria ficção clariceana parece, ressalvadas as diferenças, elucidar o que move a noção de assinatura em Derrida e de escritura em Barthes, pois a ideia de performance inerente a ambas está diluída por toda a narrativa de S.M., a qual narra-se enquanto a narração é construída e problematizada. Ao estabelecer esse paralelo, não pressupomos que os textos de Derrida e Barthes, a partir dos quais propomos a presente reflexão, sejam dotados da mesma “natureza” que o texto de Lispector, porém lembremos que o texto literário também pode suscitar, por si só, reflexões, sem deixar de ocupar unicamente o pleno lugar de objeto passível de análise a espera de uma teoria, visto que a partir dele toda e qualquer reflexão torna-se possível, assim como a partir de outros textos também o é.

A assinatura, nesse contexto, mostra-se profícua quando se realiza frente a uma recepção, pois sentidos outros podem ser atribuídos aos textos, relações e citações outras identificadas em momentos diferentes, razão pela qual Barthes inverte o mito do autor e propõe o nascimento do leitor (Cf. BARTHES, 2012, p. 64), pois, assim como para Derrida a assinatura é uma questão de acontecimento futuro, para Barthes a “escritura é uma questão de enunciação” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 30), cuja existência de um autor como presença é negada em detrimento de uma recepção produtiva.

É importante mencionar que a própria crítica reconhece nos escritos posteriores de Barthes uma espécie de “retorno” do autor, porém, esse retorno, segundo Leyla Perrone-Moisés, dá-se sobre uma suspeição contínua de certo poder que antes ocupava a figura autoral, ou melhor, que antes lhe atribuíram. Contemporaneamente, ele volta como um sujeito sem unidade, não universal e cada vez mais aberto à alteridade, cuja constituição ocorre a partir do momento no qual seu “eu” se aproxima de um “outro”, um “eu” plural, não-moral, ou como quer o próprio Barthes um “sujeito disperso”: “Pois, se é necessário que (...) haja no texto (...) um sujeito para ser amado, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se jogam ao vento depois da sua morte” (BARTHES, *apud* PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 200).

Dessa forma, a assinatura de Lispector nos textos vertidos para o português ocupa o lugar de uma autoria reatualizável, sempre a depender da abordagem da obra em que se rubricou o nome de Clarice como tradutora. Apresentá-la como autora dos textos traduzidos não deixa de promover uma alteração que, certamente, modifica o funcionamento de seu nome e, ao mesmo tempo, possibilita a instauração de relações nunca antes postuladas; pois afirmar que determinado texto “foi escrito por” promove a ampliação de um contexto recepcional atrelado a tal nome, não uma mudança sobre o que se conhece biograficamente a

respeito da escritora, mas implicações outras jamais conjecturadas no plano da crítica, a qual, por sua vez, assume a função de legitimar enunciados tidos como válidos, em uma espécie de “política discursiva” (Cf. HANSEN, 1992, p. 37).

Por isso, pensar a assinatura das traduções como uma espécie de “função autoral” é considerar as instituições articuladoras de discursos, a mutabilidade a qual ela se sujeita dependendo da época e cultura em que se realiza e não defini-la pelo outorgamento de um discurso a um sujeito empírico, dado que ela oscila entre uma descrição e uma designação, pois o nome do autor não é um nome próprio igual a outro qualquer, ele exerce uma função classificatória, além de estabelecer relações entre textos, por mais que não se possa conceber uma homogeneidade entre estes.

Segundo Michel Foucault (2006), “(...) o nome próprio (...) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais que uma indicação, um gesto, um dedo apontando para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição” (p. 272), mas, em outra, uma designação. Ele é um elemento discursivo, cujo funcionamento ocorre no interior de uma sociedade, de um contexto, e, ao mesmo tempo, uma espécie de marca legitimadora de prestígio em dada cultura. Nas palavras de Foucault,

(...) para um discurso, o fato de haver o nome de autor (...) indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2006, p. 274).

Torna-se importante ressaltar que as noções de “assinatura”, “autoria” e “nome próprio” aqui evocadas por meio de Derrida, Barthes e Foucault, não são postuladas, especificamente, a partir de (con)textos de tradução. Porém, são inerentes às três um pensamento que considera os textos/discursos (no sentido mais amplo dos termos) não como construções oriundas do nada, muito menos advindas de uma origem totalizadora provida de um sentido único e maior. Tal pensamento permite-nos pensá-las a partir dos textos traduzidos por Clarice Lispector, sobretudo quando nos lembramos da posição de Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro* (2002), quando ele reflete sobre a condicionalidade oriunda da resistência cultural a qual está sujeita o tradutor, quer ele saiba/queira ou não.

Para Berman (2002), a posição do tradutor é regida por uma ambiguidade que oscila da fidelidade à traição e vice-versa. O tradutor assume a posição do escrevente que “escreve a partir de uma obra, de uma língua e de um autor estrangeiro” (p. 18) e, ao mesmo tempo, no plano psíquico quer

(...) forçar a sua língua a se lastrear de estranheza e forçar a outra língua a se deportar em sua língua materna. Ele quer ser escritor, mas é senão re-escritor. Ele é autor e nunca o Autor. Sua obra de tradutor é a obra, mas não A Obra (...). Para que a pura visada da tradução seja algo mais do que um voto piedoso ou um “imperativo categórico”, seria então preciso acrescentar à ética da tradução uma analítica. O tradutor deve “colocar-se em análise”, recuperar os sistemas de deformação que ameaçam a sua prática e operam de modo inconsciente no nível de suas escolhas linguísticas e literárias (BERMAN, 2002, p. 19 – 20).

Sob essa perspectiva, o tradutor é concebido enquanto sujeito que assina um “texto” e assume sua “autoria” com a assinatura de seu nome próprio, por mais que fique explícito desde sempre o texto outro a partir do qual realizou sua tarefa. Em outras palavras, o tradutor, em nosso caso Clarice Lispector, sorrateiramente, ocupa o lugar do autor do texto que se apresenta como tradução, por mais que saibamos, desde a capa do livro, da existência de um texto outro sob o qual ela se debruçou para produzir um duplo semelhante e diferente. Como se, em meio a volteios babélicos, a tradução tivesse ampliado o universo da escritora, lançando-a a uma etapa mais avançada como quer Borges: “o ofício do tradutor é mais sutil, mais civilizado que o do escritor: o tradutor vem evidentemente depois do escritor; a tradução é uma etapa mais avançada” (BORGES, *apud* BARRETO, 2001, p. 183).

Sem dualidades, se pensarmos o texto da tradução como um texto outro, o postulado da existência de uma autoria inerente a ele torna-se admissível. Talvez não uma autoria como aquela peculiar à criação literária que busca em alguns momentos ocultar os diálogos estabelecidos entre escritores e textos sejam do passado ou do presente, mas uma autoria esclarecidamente endividada, “dívida insolúvel no interior de uma genealogia” (DERRIDA, 2002, p. 28), como pondera Derrida a partir do ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin (2010). A “tarefa” do escritor e do tradutor não são idênticas, mas há em ambas algo que os coloca sempre frente a uma alteridade, seja no primeiro caso de modo mais camuflado, seja no segundo mais explícito. O próprio filósofo alemão precisou a diferença entre a tarefa do escritor e do tradutor. Segundo Benjamin, “a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (BENJAMIN, 2010, p. 217), pois a tarefa deste funda-se em encontrar na língua de chegada o propósito em que o “eco” do original vê-se revivido, enquanto a daquele volta-se para o manejo de sua língua nacional com o objetivo de edificar formas atingíveis até a língua pura.

Essa associação entre a tarefa do escritor e a do tradutor é polêmica, como bem aborda Paulo Henriques Britto (2012), que opta por estabelecer uma “clara e precisa” distinção entre elas. A ocupação do primeiro seria dotada de uma força centrífuga, enquanto a do segundo de

uma centrípeta, ambas guiadas por uma trajetória consciente (Cf. BRITTO, 2012, p. 35). Porém, o estudioso parece se esquecer de que, na “extensa zona cinzenta entre elas” (BRITTO, 2012, p. 33), não há como prezar por um movimento consciente do primeiro sujeito (o escritor); pois por mais que este tente se afastar de determinado centro ou modelo afim de uma busca “original”, sempre estará inserido em uma tradição constituída por filtros, alguns talvez mais ou menos perceptíveis que outros. Ao contrário de Britto, Otávio Paz (2009), em *Tradução: literatura e literalidade*, mesmo pontuando as diferenças entre os papéis do escritor e do tradutor, não deixa de mostrar que existem intersecções entre eles, a exemplo dos trabalhos com a linguagem executados por ambos, especialmente no âmbito literário, concluindo que “tradução e criação são operações *gêmeas*” (PAZ, 2009, p. 27, grifo nosso).

A conclusão de Paz, fora do (con)texto em que aparece reproduzida, pode gerar equívocos provenientes da maneira como foi aqui transcrita. Se compreendermos o termo “gêmeas” para além de sua acepção primeira (“idênticas”), notaremos, tomando o texto do crítico mexicano como um todo, que a palavra grifada estaria mais próxima do sentido de “análogas” ou “semelhantes”, mas não necessariamente “iguais”. Entendemos, assim como Paz, que esses papéis são, na verdade, exercícios próximos executados em direção oposta; isto é, enquanto a criação literária não tem seu ponto de partida pré-determinado, a tradução, desde sempre, sabe qual o ponto a partir do qual deve iniciar. Inversão essa que não exclui uma comparação, seja por semelhanças ou diferenças, as quais já foram, por muito tempo, caras à prática comparatista, ao menos no Brasil.

Segundo Tania F. Carvalhal (2003), em releitura aos postulados de Otávio Paz, tradução e criação literárias são “atividades paralelas, que correm em sentido inverso” (CARVALHAL, 2003, p. 220 – 231). Por esse ângulo, as diferenças entre tais atividades, apesar de aproximáveis, não deixam de existir; todavia, também seria ingênuo presumir que, nos momentos de criação, o escritor se lança como um barqueiro à deriva no mar da linguagem, sem norte, sem arrimo, sem projeto, sem ao menos vislumbrar terra firme para atracar. Existem fatores externos que podem interferir na forma como determinada obra chega a seu público; a saber, o contexto sócio-histórico-cultural, o mercado e, até mesmo, princípios norteadores do gênero no qual se predispõe escrever, ainda que seja para transgredi-los ou, talvez, renová-los, assim como também fizera a própria Clarice em sua prosa, a exemplo de seu (não)romance *Água viva*, publicado em 1973, no qual a narradora-personagem afirma: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, *gênero não me pega*

mais” (LISPECTOR, 1998c, p. 13, grifo nosso), “(...) quero a experiência de uma falta de construção” (LISPECTOR, 1998c, p. 27).

É nesse sentido que a literatura e a tradução literária podem se iluminar mutuamente, pois

Se o tradutor tem um ponto de referência preciso e delimitado para o seu trabalho, igualmente o escritor não parte do nada; ele tem atrás de si (e a seu lado) uma série de referenciais literários e não-literários) que ele redimensiona de modo particular. Não se trata de imitação, na acepção pejorativa do termo, mas de apropriações várias, de adesões a tendências expressivas, que poderiam ser consideradas como outras modalidades de “traduções” (CARVALHAL, 2003, p. 221).

Não que o escritor sofra de uma eterna angústia da influência, mas sua escrita o insere em determinada tradição, ainda que esta venha negada em um primeiro plano, a exemplo de vários depoimentos concedidos pelo próprio escritor, como os de Clarice que dizia não ter nenhum livro de Machado de Assis em sua estante e não se lembrar de ter lido José de Alencar alguma vez (Cf. LISPECTOR, 1998b, p. 47). Entretanto, essas proximidades não pressupõem a total semelhança entre a tradução e a criação literárias, sobretudo porque no primeiro caso o modelo logo se dá a apresentar, enquanto no segundo, às vezes, não. Por essas razões, Haroldo de Campos (2015) concebe o tradutor como um “transfingidor” ou “transcriador”. Segundo ele, “o tradutor constrói paralelamente (...) ao original o texto de sua transcrição, depois de ‘desconstruir’ esse original num primeiro momento metalinguístico” (CAMPOS, 2015, p. 110). Sob essa égide, o trabalho do escritor se aproxima ao do tradutor porque há no projeto daquele uma ficcionalização primeira, enquanto no projeto deste uma *transficcionalização*.

Como sugere Campos, “o fictício da tradução é um fictício de 2º grau, que processa, metalinguisticamente, o fictício do poema” (CAMPOS, 2015, p. 119), por extensão, o fictício da própria literatura. Assim, traduzir e escrever seriam operações próximas dentro de uma esfera maior: a criação literária. Nesse sentido,

Escrever e traduzir são atividades que envolvem inerentemente o processo criativo, ainda que de maneiras distintas. Acreditamos que o tradutor (...) exerce um papel criador sobre o seu produto. Além disso, podemos assumir que para desenvolver uma produção literária autônoma, o escritor também compartilha de fontes inspiradoras para a construção de uma obra (SOUSA; RABELO; TIMO, 2015, p. 261).

Semelhanças e diferenças várias poderiam ser aqui enumeradas sobre tal relação, mas a correspondência a qual por ora nos interessa trata-se do fato de que tanto na criação literária

quanto na tradução encontra-se inscrita uma assinatura, um nome próprio, uma rubrica provedora de crédito à determinada tarefa, em nosso caso o nome da Clarice escritora exposto nas capas dos livros traduzidos, nome legitimador tanto no mundo mercadológico quanto literário. Pascale Casanova (2002, p. 32) afirma, com base nos postulados de Erza Pound (2006), que no “Mundo literário” é o nome próprio daquele que assina o responsável por atribuir crédito ao texto e, podemos pensar, por conseguinte, à tradução.

Em *Lispector*, essa proposição parece fazer sentido, pois boa parte das obras que consta o nome da intelectual como tradutora não faz parte do grande cânone literário, fato este que evidencia o quanto sua assinatura funciona como ferramenta fiadora de crédito ao texto que ora se apresenta em língua portuguesa. Dessa forma, obras que vão de romance policial a livros religiosos ou manual de psicologia acabam recebendo certo “valor” no contexto em que Clarice traduz. Por isso, Casanova admite a existência de uma crença inerente a todo valor, visto que o mercado literário se movimenta a partir de tal crença, ressaltando a importância e autoridade inerentes a certos nomes, certas assinaturas.

Em muitos casos, o nome do autor do original é o elemento definidor da posição ocupada pela obra quando traduzida em um novo contexto, porém, em outros, assim como pensamos ocorrer com Clarice, o nome da tradutora parece se sobrelevar frente ao nome do autor do texto de partida, sobretudo porque o “boom” quantitativo das traduções assinadas por ela ocorreu quando a escritora já ocupava um lugar relevante no cenário da literatura nacional. Assim, se observarmos os “aspectos morfológicos”, tal como proposto por Marie-Hélène Torres (2011)¹⁷, dos volumes das traduções de *Lispector* reproduzidos no anexo, notaremos que o nome próprio da intelectual deixa-se logo notar na capa de vários deles, rubricando certa garantia a um espaço de visibilidade à imagem da tradutora, além de (pré)definir “parâmetros que conduzirão à leitura e recepção do texto traduzido na cultura de chegada” (SOUSA, 2011, p. 12), tornando-se considerável o postulado poundiano de que “a referência a um escritor é o seu ‘nome’. Depois de certo tempo ele passa a ter crédito” (POUND, 2006, p. 30).

Por mais que esse postulado seja operante frente a maior parte das traduções elencadas no início deste capítulo na tabela 1, não podemos incorrer em generalizações. Basta somente lembrarmos de alguns autores que pululam na babel tradutória de Clarice, a exemplo de Jorge Luis Borges, Yukio Mishima, Henrik Ibsen, Oscar Wilde, Frederico García Lorca, entre

¹⁷ “Entendemos por índices morfológicos todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas internas (página de rosto, páginas do falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam” (TORRES, 2011, p. 18).

outros, para notarmos, logo de antemão, que tanto os nomes dos autores quanto o nome da tradutora estão sob o véu de uma “crença” atribuída a eles na cultura. Neste caso, é como se a crença ao texto traduzido não fosse filtrada somente pelo nome da tradutora, mas também pelo do autor da literatura de partida.

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2010a), esclarece que o valor é atribuído “por intermédio de instituições: a escola, a publicação, o mercado” (p. 250), ao longo do tempo, o qual se encarrega por conferir crença aos objetos artísticos que pululam na cultura. Assim, a posteridade franqueadora de valor pode ser a mesma que o retira, confirmando, por conseguinte, que os créditos concedidos a determinados nomes são oriundos de uma exterioridade cuja natureza se torna, por vezes, instável e ambivalente, ou seja, “não se nasce clássico, torna-se clássico” (COMPAGNON, 2010a, p. 242). Tais premissas, quando associadas ao trabalho da tradução de Clarice Lispector, parecem fazer todo sentido, visto que o *boom* quantitativo de volumes por ela traduzido deu-se no momento em que a escritora possuía um conjunto considerável de obras publicadas e já gozava de certo reconhecimento crítico.

Essa relação entre o mercado e a escritora consagrada parece ser a justificativa mais plausível para o aparecimento de tantas obras com o nome de Clarice na condição de tradutora nos anos de 1970. Além de proveniente dos problemas financeiros, aspecto cuja explanação mais detida faremos no segundo capítulo, a tarefa da tradução de Lispector ilustra o que foi o crescente domínio do mercado sobre a literatura e outras artes na referida década, período no qual a reprodução em massa, neste caso, até mesmo de um nome (o da tradutora), garantia a circularidade no Brasil de obras traduzidas de escritores não integrantes do rol do “grande” cânone. Constatação essa legitimadora da nossa insistência em uma reflexão acerca da assinatura de Clarice como tradutora de livros sem muito apuro literário. Aqui, a consagração do nome abre espaços para a escritora em meios comerciais, já que

A obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte (...). [A assinatura] é o equivalente de uma marca de fábrica para os objetos manufaturados. E o renome de uma assinatura se adquire pela promoção publicitária do artista, pelo marketing de uma imagem (COMPAGNON, 2010b, p. 101 – 102).

A passagem de Compagnon (2010b), retirada de *Os cinco paradoxos da modernidade*, apesar de se referir à questão mercadológica do mundo pós-moderno no contexto do expressionismo abstrato e da arte pop, ajuda-nos analisar o efeito ainda produzido pela assinatura de Clarice no mercado editorial brasileiro até a contemporaneidade, sobretudo

quando observamos as reedições de adaptações publicadas pela editora Rocco, entre 2005 e 2007, feitas pela escritora durante a década de 1970, para o público juvenil. Tais edições podem ter sido motivadas pelas comemorações ocorridas em virtude dos trinta anos de morte da escritora e de publicação de *A hora da estrela* (1977), em 2007. Nesse ano, são publicados pela mesma editora os livros *Minhas queridas* (2007a) – compilação das cartas trocadas entre Clarice e suas irmãs nas décadas de 1940 e 1950 – e *Entrevistas* (2007b) – no qual são reproduzidas entrevistas feitas pela escritora com famosos amigos da literatura, da música, das artes cênicas, das artes plásticas e do esporte –, além da exposição da mostra “Clarice Lispector: *A hora da estrela*” exibida no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo; sem contar os inúmeros eventos acadêmicos ocorridos nas universidades brasileiras, a exemplo do Seminário Internacional “Clarice em cena: 30 anos depois”, organizado por André Luís Gomes, na Universidade de Brasília.

Das adaptações reeditadas, temos as versões de *The call of the wild*, de Jack London; *The talisman*, de Walter Scott; *L’Île Mystérieuse*, de Julio Verne; e *Gulliver’s travels*, de Jonathan Swift. Sendo, inicialmente, os dois primeiros publicados em 1970, pela Coleção Calouro da Editora Tecnoprint, do grupo Ediouro, e os dois últimos em 1973, pela Coleção Clássicos da Literatura Juvenil, da Editora Abril Cultural, como se pode observar, a seguir, na reprodução das capas:

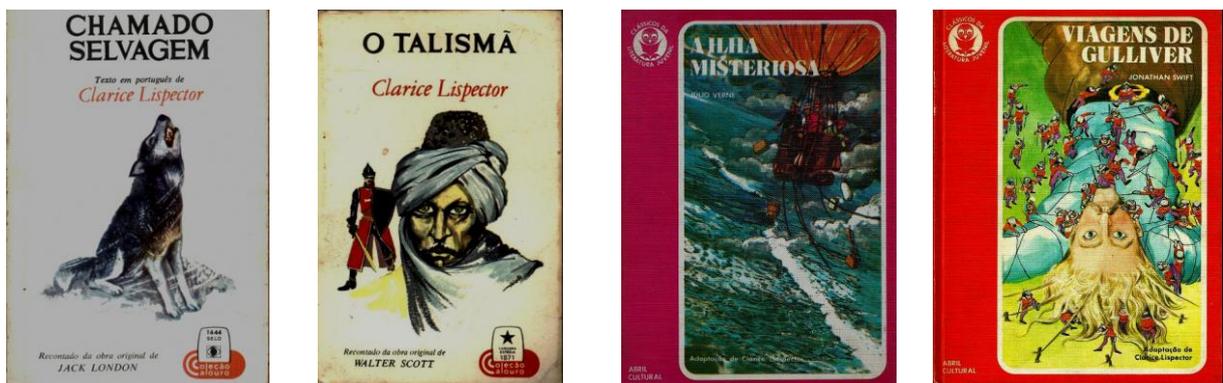


Imagem 1 – Capas das primeiras edições da década de 1970 de livros adaptados por Clarice Lispector.¹⁸

¹⁸ Os dados bibliográficos das edições da década de 1970 são: 1. LONDON, Jack. *Chamado selvagem*. Texto em português de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. (Coleção Calouro) / 2. SCOTT, Walter. *O talismã*. Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. (Coleção Calouro) / 3. VERNE, Julio. *A ilha misteriosa*. Adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Clássicos da Literatura Juvenil) / 4. SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Clássicos da Literatura Juvenil).

Em uma breve análise das imagens, notamos que o nome de Lispector aparece disposto de forma bem notável, com fonte semelhante à utilizada no nome dos autores. Nas capas de *Chamado selvagem* e *O talismã*, o nome da tradutora se sobrepõe visualmente ao nome do autor, tanto pela disposição logo após o título, quanto pelo tamanho da fonte, constatação essa justificada pela informação escrita (talvez pelo editor, visto que o pequeno texto não contém nome do autor) logo na folha de guarda (primeira página posterior à capa) do livro: “Walter Scott é o criador do romance histórico, e a *consagrada escritora Clarice Lispector* transpôs para a língua portuguesa toda a riqueza de estilo do talentoso escritor inglês” (grifo nosso).

Assim, tal informação sem autoria explícita parece corroborar nossa insistência quanto às ponderações feitas sobre o nome da escritora, na espécie de (des)arquivamento que será efetivado no segundo capítulo. Contudo, as constatações não param por aí. Critérios semelhantes no que se refere à visibilidade da autoria das adaptações foram adotados pela editora Rocco na reedição dos referidos volumes, a exemplo da não distinção entre o tipo e o tamanho da fonte utilizados para dispor o nome dos autores e o nome da adaptadora nas capas, como se observa abaixo:



Imagem 2 – Capas das reedições lançadas pela editora Rocco a partir de 2005.¹⁹

Além disso, as edições contemporâneas preservam o epíteto da “escritora consagrada” já apresentado, em 1970, na folha de guarda de *O talismã*. Em uma delas, encontramos no texto da primeira orelha do volume o seguinte fragmento:

¹⁹ Os dados bibliográficos das reedições, a partir dos volumes que predispomos, são: 1. LONDON, Jack. *Chamado selvagem*. Adaptação e tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014. / 2. SCOTT, Walter. *O talismã*. Adaptação [e tradução] de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013. / 3. VERNE, Julio. *A ilha misteriosa*. Adaptação e tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014. / 4. SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Adaptação e tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013.

Publicado pela primeira vez em 1825, *O talismã* conquista até hoje a preferência do público juvenil. O talento narrativo de Sir Walter Scott foi preservado, nesta versão brasileira, pela *adaptação brilhante de Clarice Lispector* (Texto da orelha do livro sem autoria assumida, grifo nosso).

É nesse sentido que acreditamos ser o nome da escritora um elemento de crédito, um signo suplemente para as adaptações em questão, pois como declara Paulo Rónai “as obras adaptadas deixam de pertencer ao autor e passam a fazer parte da bagagem cultural do adaptador, muitas vezes escritor de mérito e que assim procura complementar seus parcos proventos” (RÓNAI, 2012b, p. 118). Se como afirma Compagnon (1996, p. 106), em *O trabalho da citação*, a porta de entrada de um livro é o seu título e o nome de seu autor, o nome da adaptadora nas capas acima reproduzidas amplia um pouco mais essa porta, devido ao valor inerente a este nome na cultura em que as narrativas são vertidas.

O primeiro contato da recepção com uma obra é atravessado por dois signos: “o nome do autor e o título, na capa do livro” (COMPAGNON, 1996, p. 111), situando-o no espaço social da leitura. Nessa perspectiva, o nome de Clarice enquanto adaptadora/tradutora também ajuda o leitor a situar a obra adaptada no cenário da cultura brasileira, uma vez que seu público (delimitado desde as ilustrações contidas nas capas e o selo editorial “Jovem Leitores”), talvez mais conhecedor da rubrica Clarice Lispector do que da assinatura Walter Scott, faz com que este seja forçado a dividir a titulação da obra, ainda que indiretamente. Em outras palavras, a assinatura da escritora logo lançada aos olhos do público, funciona como um nome-suplemento e talvez mais importante para a recepção que o seu próprio titular, o autor.

Está em jogo aqui o valor atribuído a um nome, o de Clarice Lispector. Barthes (2012), ao refletir sobre o “achatamento dos valores” a partir de Nietzsche e Bataille, afirma ser o valor proveniente de códigos do saber e o sentido construções surgidas graças à introdução de um valor, seja ele nobre e ignóbil, alto e baixo. Sob essa égide, “o valor predece e predetermina o saber” (BARTHES, 2012, p. 305), o qual se apresenta enquanto uma “ficção interpretativa”, pois antes de existir um fato (o nome consagrado de Clarice) há a introdução de um sentido por quem interpreta os fenômenos. Assim, o saber e o valor alternam-se em um repouso mútuo, em uma espécie de ritmo amoroso, segundo Barthes. Em nosso caso, o nome da escritora repousa sob uma crença, um crédito, e vice-versa, relação a qual lhe garante sobrevivência.

Enquanto de um lado o saber define a coisa (Quem é Clarice?), de outro o valor pergunta *o que é Clarice para mim*²⁰? Entre o jogo amoroso e também barthesiano, que oscila entre o “saber sobre” e o “valor do” nome, os livros agrupados, (des)arquivados, no próximo capítulo e no anexo, ampliam o que se sabe sobre ele, ainda que alguns conjecturem a possibilidade de Clarice nem os ter traduzido, mas vendido o nome. Sem ter a pretensão de pontuar e esclarecer tais conjecturas, assim como informado anteriormente, os dados técnicos das recentes reedições dos livros adaptados respondem, por si só, a essas suposições quando mencionam na ficha técnica: “*copyright* da tradução e adaptação © 2007 by Clarice Lispector e herdeiros de Clarice Lispector”, para citarmos apenas o exemplo de *O chamado selvagem* cuja reprodução da capa ilustrou nossas reflexões acerca da perpetuação do nome da escritora na contemporaneidade.

Diferentemente de Nietzsche que não obteve o reconhecimento de seus contemporâneos (Cf. SANTIAGO, 2004, p. 119), Lispector parece ter gozado de certo prestígio a partir das décadas de 1960 e 1970, ainda que esse prestígio a incomodasse e a deixasse cada vez mais resguardada em seu espaço, sem muitas aparições públicas, justificadas por sua timidez, segundo ela mesma. Parece que sua *vida de escritora* se intensificou sobretudo após a sua morte, momento em que seu nome passa a viver do crédito de sua obra, com o aparecimento de inúmeras pesquisas acadêmicas, livros de homenagem, pastiches ficcionais e referências no mundo literário de 1980 até hoje. Nesse sentido, parece que Clarice viveu mais e, por que não, melhor, depois de sua morte, viveu através de um crédito aberto consigo mesma a partir das obras que escrevia; a saber, fazendo, metaforicamente, do pensamento nietzschiano – “vivo do meu próprio crédito” (NIETZSCHE, 2008, p. 7) – um epitáfio que só contribuiria com a perpetuação de seu nome. Assim,

(...) mais o tempo passa, mais cresce o valor do crédito (com juros), mais difícil e complexo se torna o processo de amortização. O leitor, não o contemporâneo, mas o futuro leitor, está (...) implicado no jogo de crédito autoconcedido. O resgate do investimento não é feito por uma coletividade (de consumidores) no momento imediato ao em que ela tivesse recebendo o produto. Pelo contrário. O contrato é com homens dispostos em sucessivas trincheiras cronológicas de leitura (...) (SANTIAGO, 2004, p. 120).

Homens esses, entre eles os críticos, que atestaram a perenidade de uma obra e a imortalidade de um nome. Dessa forma, torna-se importante pensar *como Clarice chega a ser o que é*, aludindo ao subtítulo do livro de Nietzsche (“como se chega a ser o que se é”), para

²⁰ “O itálico [...] é a marca da pressão subjetiva que é imposta à palavra” (BARTHES, 2012, p. 312).

melhor compreendermos o projeto intelectual da escritora atrelado ao conjunto das obras traduzidas. A premissa que valida nossa visada crítica ocupa-se em conceber a constituição do nome de Clarice a partir do conjunto de sua obra, de seu legado e, por fim, de sua figura no cenário da cultura brasileira.

Aqui, a obra fala pelo nome e muitas vezes assume o lugar dele, em uma espécie de movimento metonímico. Porém, não se trata somente disso, parece-nos mais interessante perceber que além de tal nome prontamente nos posicionar frente a seu espectro mais conhecido, o de grande escritora modernista, ele mesmo (o nome) provoca uma autorrasura em sua própria assinatura, quando esta aparece inscrita em traduções de livros puramente mercadológicos, os quais, por sua vez, em princípio, parecem nada remeter ao projeto literário da autora da prosa intimista perpetuado pela crítica. Mais audaciosamente, entendemos que o grande nome de Lispector construído por sua obra vê-se *renomado* por suas traduções, tal como uma assinatura que deixa entrever “Clarices” com as quais a crítica ainda se deparará.

1.3 Um nome perfumado em segredo

Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome (LISPECTOR, 1999a, p. 36).

Se a vida pode ser compreendida enquanto texto, ressalta da assinatura da escritora, então, uma marca *palimpsestosa* na qual um nome se sobrepõe a outro que ele não dissimula por completo (Cf. GENETTE, 2010, p. 142). Essa noção, ressalvadas as possíveis diferenças, sempre esteve em pauta quando a crítica tratou das origens do “nome” da escritora. Ora apresentada como brasileira, ora como russa, ucraniana ou judia exilada (tanto com relação à sua terra natal – Tchetchélnik, na Ucrânia –, quanto ao que se refere a uma espécie de exílio interno²¹), seja por amigos, críticos ou ela mesma; o fato que permanece é que Clarice foi várias ao mesmo tempo (Cf. GOLTIB, 2009, p. 27 – 39).

A menina imigrante com o nome de Haia, que em hebraico significa “vida” (Cf. FERREIRA, 1999, p. 26; GOTLIB, 2009, p. 33, 37) e, também, “clara” (Cf. GOTLIB, 2004, p. 8; GOTLIB, 2008, p. 43), ao chegar ao Brasil receberia o nome de Clarice. Apesar de aparentemente banal, esse fato sinaliza, logo de antemão, que a vida da futura escritora brasileira estaria desde sempre marcada pela “tradução”, inclusive a de seu “nome próprio” (Haia, Vida, Clara, Clarice...), por mais que Nádia B. Gotlib, nos capítulos iniciais de sua importante biografia sobre a escritora, sequer tenha mencionado junto às demais atividades exercidas por ela a profissão de tradutora à qual se dedicaria Lispector no decorrer da vida (Cf. GOTLIB, 2009, p. 37).

É como se o ato tradutório marcasse a biografia de Clarice desde o seu nascimento, ainda que não fosse registrada, assim como outras profissões, em documentos oficiais, reiterando a existência de algo problemático para a própria escritora: o incômodo com a nomeação em geral, de seu “nome próprio” (traduzido) e, por conseguinte, de sua assinatura. Em outras palavras,

A questão dos nomes e da nomeação, o processo pelo qual as coisas são trazidas à existência, domina a obra de Clarice Lispector. Essas questões, que em última instância ela investe de grande significação mística, talvez tenham sua origem na infância, quando ela subitamente recebeu outro nome (MOSER, 2009, p. 57 – 58).

²¹ “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 noitinha numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes” (CALLADO, *apud* GOTLIB, 2009, p. 22).

Talvez, o “outro nome” do qual fala Moser trata-se de uma espécie de tradução, o que também não deixa de ser um nome outro, para que a criança judia viva em um contexto que não o seu de origem, com o fim de deixar para trás o passado de perseguição e turbulência vivido por seus antepassados, conforme relata a irmã de Clarice, Elisa Lispector, em *Retratos antigos* (2012). Fato semelhante ocorre com os outros membros da família, sobretudo quando se observa a reprodução do passaporte familiar em russo (GOTLIB, 2008, p. 41) e sua tradução para o francês (FERREIRA, 1999, p. 32; GOTLIB, 2008, p. 42), no qual já aparece o destino dos Lispector: o Brasil.

Em ambos, os nomes dos familiares de Clarice encontram-se originalmente assim grafados: Pinkhouss (o pai), Mânia (a mãe), Leia, Tania e Haia (as filhas do casal, dispostas aqui segundo a ordem de nascimento), os quais têm seus nomes, respectivamente, “traduzidos/alterados” para: Pedro, Marieta, Elisa, Tania (a única que não teve o nome trocado) e Clarice; pois, Pedro, ao se adaptar em Maceió, notava que “cada coisa era olhada por seu nome e ele sabia que Pinkas [ou Pinkhouss, como consta no passaporte em russo e francês] não fazia parte da história daquele lugar” (FERREIRA, 1999, p. 30). Segundo Teresa Montero, primeira estudiosa de Clarice que reproduziu o passaporte em francês,

Pinkas era um daqueles 900 mil imigrantes que haviam entrado no país para mudar a face das cidades brasileiras. Explorados nas fazendas pela oligarquia do café ou trabalhando nas cidades, no comércio e na indústria, esses homens e mulheres tentavam moldar-se a cada canto do Brasil sem perceber que aos poucos tornavam-se filhos desta terra (FERREIRA, 1999, p. 27).

Parece que, em um primeiro momento, a “troca/tradução” dos nomes assume a função de adaptar a família além das fronteiras do Leste europeu e “apagar” sua origem judaica. Contudo, em um segundo, deixar ainda inscrito nos nomes próprios em português (seja na similitude da grafia ou do sentido) algo que rememore, embora esfumadamente, o passado dos Lispector, por mais que Clarice afirme nada se lembrar da viagem da família devido ao seu recém-nascimento e deixe “escapar”, em crônica de 1971, a seguinte conjectura: “devíamos todos ter a cara de imigrantes de Lazar Segall” (LISPECTOR, 1999, p. 349). Marca estrangeira também sobressalente nos nomes não “traduzidos/alterados” na versão em língua portuguesa do passaporte realizada a partir da tradução francesa, embora o nome da menina Haia já tivesse sido alterado em documentos pessoais, a exemplo de sua certidão de

nascimento traduzida para o português em virtude da transferência da família de Recife para o Rio de Janeiro²².

Assim, o nome da menina judia até chegar à forma “Clarice” passa por uma espécie de travessia cultural, cuja dinâmica é semelhante ao processo de uma tradução. Antoine Berman (2002, p. 79 – 95), ao mostrar que a tradução enquanto prova do estrangeiro esteve relacionada à noção formativa da *Bildung* no contexto alemão do século XVIII, deixa claro que há o registro de uma “viagem” para que as identidades se firmem, e o próprio se estabeleça a partir de um contato com a alteridade, o estranho. O mesmo pode ser relacionado à família Lispector no que tange à troca dos nomes, sobretudo no caso da menina Haia que, na fase adulta, julga-se brasileira, mas traz em seu nome uma inscrição que remete a algo do passado, como se fosse um sujeito outro e, ao mesmo tempo, um sujeito mesmo. Clarice Lispector, antes de tudo um nome próprio que sob o véu de um “tornar-se-outro” “tornou-se-si”, para utilizarmos as felizes expressões de Berman a respeito dos processos tradutórios (2002, p. 82).

Se aceitável a premissa de que uma tradução é a conversão de um “original” em seu “outro”, seu “duplo” (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 227), ao mesmo tempo semelhante e diferente; conceber a troca do nome da criança judia como uma modalidade de tradução torna-se reflexão operante, principalmente no contexto diaspórico da família Lispector no início do século XX. Como antes aludido, a tradução do nome ocorre devido às necessidades culturais que a nova morada, o Brasil, obriga. Além do problema com o nome próprio “traduzido”, outros entraves se constatarem ao observarmos as formas utilizadas pela escritora na exposição de seu nome. Ora visto como pseudônimo no início da carreira²³, ora endeusado pela crítica com a publicação de *A paixão segundo G.H.* (1964), o nome de Clarice passou situações de apagamentos e aparições. Se para a tradução, sua assinatura torna-se elemento legitimador, em outros casos, ela foi escondida, para não expor a grande escritora e os ofícios paralelos sem apuros literários aos quais se dedicava, a exemplo das páginas femininas.

Como consta no livro *Cartas perto do coração* (2002), que reproduz as missivas trocadas de 1946 a 1969 entre os amigos Fernando Sabino e Clarice Lispector, o escritor teria intermediado um convite para que a amiga, residindo à época em Washington, colaborasse na

²² Esses documentos traduzidos em português encontram-se reproduzidos em *Clarice Fotobiografia*, de Nádya B. Gotlib (2008), nas páginas 107 e 99, respectivamente.

²³ Em entrevista concedida a Julio Lerner em 1977, na TV Cultura, a própria escritora comentou sobre a complicada aparição de seu nome nos anos de 1940: “É um nome que, quando escrevi meu primeiro livro, Sérgio Milliet (eu era então completamente desconhecida, é claro) disse: ‘Essa escritora de nome desagradável, certamente um pseudônimo...’. Não era, era o meu nome mesmo” (LISPECTOR, *apud* LERNER, 2007, p. 20).

revista *Manchete* com crônicas para uma coluna que poderia se intitular, segundo sugestão do próprio Sabino, “Bilhete Americano”, “Carta da América”, ou algo semelhante. Porém, uma “condição” logo foi pontuada pelo amigo, em carta de 8 de agosto de 1953: “*Tem que ser assinado*, mas não tem importância, nós todos [os escritores] perdemos a vergonha e estamos assinando (...). Não se incomode muito com a qualidade literária por ser assinado (...)” (SABINO, 2002, p. 102, grifo nosso).

Depois de muita insistência de Sabino, Lispector resolve escrever as crônicas, porém sem assiná-las, condição que não agrada ao amigo, o qual tentou a todo custo convencer a escritora da importância de sua assinatura e o quanto os editores estavam interessados em seu nome. Ainda no mesmo mês, especificamente no dia 30, Clarice responde ao escritor, informando-o de seu interesse em colaborar com a revista, mas, ao mesmo tempo, de seu receio em reproduzir seu nome em tal coluna:

Fico meio sem jeito de assinar, não pelo nome ligado à literatura, mas pelo nome ligado a mim mesma: terei pelo menos num longo começo, a impressão de estar presente em pessoa, lendo minhas noticiinhas e provavelmente gaga de encabulamento. É impossível ressuscitar Tereza Quadros? Ela é muito melhor do que eu, sinceramente a revista ganharia muito mais com ela – ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim. Se for mesmo impossível, tentarei assinar e tentarei um ‘à vontade’ quase insultuoso (SABINO, 2002, p. 103).

Antes de partir para os Estados Unidos, a escritora já se valera do uso do pseudônimo para publicar. Tereza Quadros foi o nome escolhido para assinar as crônicas por ela escritas para o jornal *O comício*, no qual colaborou a convite de um de seus fundadores: Rubem Braga²⁴. Tal pseudônimo é o nome sugerido por Lispector, na carta acima, para novamente assinar seus textos, até mesmo pelo reconhecimento que Quadros possuía com os editores da *Manchete*²⁵. Mas esse fato, somado a outras justificativas não muito concretas, foi insuficiente para convencer os editores e Sabino, o qual apresenta duas razões para que Clarice assinasse as novas páginas com seu próprio nome:

(...) primeiro, porque, a despeito da elevada estima e distinta consideração que eles têm pela famosa Tereza Quadros, sei que fazem questão de seu nome (...); não sei se

²⁴ Em carta à escritora, do dia 23 de maio de 1963, Rubem Braga lamenta o fechamento do jornal assim que Tereza Quadros/Clarice Lispector foi para os Estados Unidos: “Nosso *Comício*, v. viu, morreu assim que Tereza Quadros partiu. Sem a influência sutil de sua presença na cidade, o pobre jornalzinho se foi. Não o choremos, que morreu como nasceu, muito vivo, desleixado, alegre, às vezes malcriado, no fundo talvez sério, em todo caso sempre livre” (LISPECTOR, 2002, p. 196).

²⁵ Parte dos jornalistas que trabalhavam em *Comício* tinham se transferido para a revista *Manchete*, segundo informações presentes na carta de Rubem Braga (Cf. LISPECTOR, 2002, p. 196).

you know that you have a name. And second, because I think you should sign the thing you write; as an exercise of humility it is very good (SABINO, 2002, p. 108).

O que fica claro, com a leitura das cartas, é que Clarice, por mais que negue, tinha certa intenção de preservar seu nome frente a um material sem apuros literários, cuja atuação visava basicamente fins lucrativos, pois, no contexto em que Lispector se consolidava na literatura brasileira, “não podia queimar seu trabalho e prestígio com qualquer tipo de produção” (NUNES, 2006, p. 112). Irredutível, a escritora aceita somente assinar a coluna com um “horível” C.L., como logo mais adiante também o fará com os textos publicados na coluna *Children’s Corner*, da revista *Senhor* (Cf. NUNES, 2006, p. 116). Essa condição parece ter sido aceita pelos editores e por Sabino, pois, segundo ele, “(...) o que interessa é Clarice Lispector, pelo menos uma Clarice Lispector dando notícias – mesmo que assinando C.L.” (SABINO, 2002, p. 115).

Ressaltam-se das cartas trocadas três questões: uma escritora preocupada com seu nome; a presença de uma revista que precisava contar com a assinatura de uma “escritora revelação” para se firmar na imprensa brasileira; Clarice Lispector, assim como outros intelectuais de sua época, a exemplo do próprio Sabino, aceita escrever para complementar seu rendimento financeiro, como logo notamos a partir das explicações dadas pelo escritor: “ele [Hélio Fernandes, diretor da *Manchete*] quer pagar 750 cruzeiros por crônica (...). O pagamento é pontual, e você deve autorizar alguém por carta a receber em seu nome e depositar ou entregar a quem você quiser” (SABINO, 2002, p. 102).

No contexto da Clarice tradutora, a primeira e a terceira questões são de suma importância. Na década de 1950, a intelectual parecia se preocupar com o seu nome literário, apreensão que não a acompanhará na década de 1970, quando já tinha se estabelecido como grande escritora e aparecem no mercado editorial brasileiro mais de 30 obras, dentre elas muitas não canônicas, com traduções assumidas por Lispector. No que tange à terceira proposição, uma característica pontual se sobressai: tanto no jornalismo, quanto na tradução, a escritora se lançara, principalmente, por motivos financeiros. Além disso, se em 1950 a seu nome era preciso depósito de créditos no banco literário; já em 1970 parece ocorrer o contrário: a assinatura valorizada abre caminho para que a escritora traduzisse inúmeras obras, tão a revêla de um projeto inicial como o desenvolvido nas décadas de 1940 e 1950, nas quais se encontra apenas uma tradução publicada e assinada pela autora de G.H.

Apesar da discussão em torno do uso de seu nome em páginas sem apreço literário, Aparecida Maria Nunes, em *Clarice Lispector jornalista*, afirma que a coluna mencionada por

Sabino não foi publicada (Cf. NUNES, 2006, p. 117). Porém, as cartas trocadas com o escritor mineiro, se por um lado não possibilitam a concretização do planejado entre os amigos, por outro, ajudam-nos a delinear a importância que o nome de um intelectual tem em seu contexto histórico, ainda que ele se encontre fora de seu lugar, como ocorreu com Lispector enquanto estava no exterior.

Por isso, as epístolas de intelectuais, além de fornecer informações valiosas sobre a história, a sociedade e a cultura, tratam-se de documentos preciosos para se pensar o estabelecimento do que entendemos por literatura brasileira. Nelas, amizades são firmadas, projetos intelectuais explicados, posicionamentos políticos defendidos, entre muitas questões que poderíamos elencar. Ou seja, a crítica pondo-se, neste caso, como um terceiro elemento que não é remetente, nem destinatário, sequestra a epístola que não lhe pertence para esclarecer enigmas, proporcionando uma melhor compreensão de projetos estéticos, políticos e intelectuais²⁶.

Entre a pseudonímia e o nome próprio, Clarice Lispector mostrou suas várias *personas*. Ainda que talvez não quisesse se expor ao reproduzir sua assinatura nas traduções não tão agradáveis que fizera, era o seu nome o foco eleito pelo mercado editorial. Se em alguns momentos a escritora pode se esconder atrás de outras rubricas, a exemplo de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares²⁷; no caso da tradução não foi possível. Como tradutora, teve que assumir as laudas de tradução feitas diariamente, encarando seus problemas financeiros de frente e *vendendo a alma* mais uma vez, pois, nas palavras da própria Clarice:

Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei isso com um amigo que me respondeu: mas *escrever é um pouco vender a alma*. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito (LISPECTOR, 1999, p. 29, grifo nosso).

Se como jornalista, a intelectual, em alguns momentos, resguardou sua alma para expor a dos pseudônimos, como tradutora não teve a mesma opção. A alma ficou exposta, como espectro que paira sob os livros traduzidos e se vê posto à venda devido ao seu valor como escritora. Pelo ofício da tradução, Lispector vendera a alma e, em parte, também seu próprio nome, quando nos lembramos da considerável exposição a qual ele esteve sujeito logo

²⁶ Para pontuar as contribuições dos estudos de cartas no âmbito dos estudos literários, conferir o ensaio “Suas cartas, nossas cartas” (p. 59 – 95), de Silviano Santiago (2006), a respeito das missivas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

²⁷ Para uma análise mais cuidadosa dos pseudônimos de Clarice Lispector na imprensa, consultar *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*, de Aparecida Maria Nunes (2006).

na capa de várias obras estrangeiras vertidas para o português. Porém, os problemas relativos a seu nome não param por aí. Até mesmo em sua própria literatura, Clarice cogitara escamotear sua assinatura. Logo no início de seu livro feito sob encomenda, *A via crucis do corpo* (1974), do qual dissera ter vergonha por não querer que seus filhos o lessem, ponderou mais uma vez a possibilidade de publicar sob pseudônimo:

Então disse ao editor [Álvaro Pacheco]: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu deveria ter a liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma (LISPECTOR, 1998b, p. 11 – 12).

Vítima de si mesma e de suas condições financeiras, o fato é que a escritora não pôde se resguardar e teve que flertar muito de perto com o mercado, fazendo de seu nome um eterno mistério, sobre o qual a crítica ainda terá muito o que dizer. Perfumado de segredo, metaforicamente, o nome de Clarice traduz o enigma sempre notado em seus olhos, cuja trama parece ter sido urdida consigo e, algumas vezes, compartilhada com os poucos amigos. Enigma que perpassa a escritora, a tradutora, a jornalista, a pintora, a mãe, a mulher, a brasileira, a judia, a ucraniana, entre as mil e uma “Clarices” das quais a crítica ainda falará. Segundo suas próprias palavras, na crônica “Os perfumes da terra”:

E eu me perfumeio para intensificar o que sou (...). Perfumar-se é uma sabedoria instintiva. E como toda arte, exige um conhecimento de si própria. Uso um perfume cujo nome não digo: é meu, sou eu. Duas amigas já me perguntaram o nome, eu disse, elas compraram. E deram-me de volta: simplesmente não eram elas. Não digo o nome também por segredo: é bom perfumar-se em segredo (LISPECTOR, 1999, p. 132).

Perfumado em segredo, o nome da escritora guardou em si muitos outros: Haia Lispector, Clarice Lispector, Tereza Quadros, Ilka Soares, Helen Palmer e, até mesmo, Cláudio Lemos, confirmando as *personas* trazidas em uma espécie de “eu” múltiplo, as quais “viveram” em momentos distintos, ainda que em um só corpo, *personas* representadas por máscaras, sendo verdadeiramente uma pessoa, como bem afirmou a própria Clarice em fragmentos já transcritos anteriormente. Enquanto em alguns casos a máscara mais conhecida (a de escritora) pôde ser “deixada” de lado para atuar por meio de outra, como ocorreu nas crônicas escritas para jornais e revistas; o exercício da tradução não lhe concedeu essa alternativa. Solicitou à intelectual sua máscara renomada, sem nem ao menos lhe permitir assinar com “C.L.”, fazendo Lispector assumir mais um ofício não só para o seu presente,

como também para o porvir. Por meio de seu nome, a escritora deixou exposta mais uma face de seu projeto, cuja assinatura se põe a confirmar: a de Clarice Lispector tradutora.

CAPÍTULO II
A tradução no projeto intelectual de Clarice Lispector

Cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado (LISPECTOR, 1999a, p. 17).

A epígrafe que abre este capítulo é sintomática quanto se põe em discussão o projeto intelectual de Clarice Lispector. Por mais que seja evidente o fato de não ter desenvolvido uma proposta inalterável durante as mais de suas três décadas de produção, a escritora deixou um legado no cenário da literatura e da cultura brasileira, que é por si só único e múltiplo ao mesmo tempo. Único porque soube com maestria inaugurar uma prosa intimista em nossa literatura e múltiplo devido às metamorfoses pelas quais passou essa mesma prosa ao longo do tempo. Talvez essa multiplicidade tenha refletido que toda produção (seja ela desenvolvida em qualquer âmbito da linguagem humana) está sujeita aos infortúnios vividos pelo sujeito intelectual que a executa, ainda que de forma direta ou indireta.

Isso fez com que muitos acreditassem que Clarice não tivesse desenvolvido um projeto, até mesmo porque suas declarações nos levariam a uma conclusão como essa. Entretanto, a nosso ver, a sagacidade da denegação aberta quanto à sua possível proposta não deixa de ser, muito ao modo clariceano, uma estratégia para expor um projeto escrito nas entrelinhas, no silêncio: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1999, p. 200). Podemos dizer com isso que o projeto de Clarice foi desenvolvido em um porvir eterno, enquanto espécie de trem que desliza sobre trilhos invisíveis e se projeta no fatídico estado de ser, assim como certa vez afirmou Lispector por meio do Autor interposto de *Um sopro de vida*: pulsações:

O que me guia é o projeto de amanhã vir a ser amanhã. Minha liberdade? minha própria liberdade não é livre: corre sobre trilhos invisíveis. Nem a loucura é livre. Mas também é verdade que a liberdade sem uma diretiva seria uma borboleta voando no ar. Mas nos sonhos dos acordados há uma ligeireza inconsequente de riacho borbulhante e coerente. O estado de ser (LISPECTOR, 1999a, p. 77).

Vale ressaltar que, propositalmente, iniciamos este capítulo a partir de um dos últimos livros escritos por Clarice, pois acreditamos ser o “romance” publicado em 1978 não só um livro póstumo, mas também conclusivo para uma projeção do que foi o começo-fim da escritora. Isso “quer dizer que o fim (...) se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1999a, p. 20), fazendo do projeto da intelectual uma cobra que dá o bote em si mesma, tornando a tônica de sua proposta uma imagem orbicular. Isso talvez se dê porque a escritora tenha optado pelo não dito, pelo “descortínio silencioso” (Cf. NUNES, 1995, p. 123 – 134) do mundo em sua ficção.

Nesse sentido, por meio da crítica especializada na obra da escritora, abriremos neste capítulo o seu arquivo de tradução, como já mencionado, procurando ininterruptamente examiná-lo frente ao projeto intelectual de Clarice. Por isso, o presente capítulo está dividido em três grandes seções estruturadas a partir das obras estrangeiras traduzidas por Lispector, segundo seus respectivos anos de publicação no Brasil. Na medida em que as traduções forem mencionadas, serão citadas as fontes que nos permitiram reunir os quarenta e seis títulos traduzidos na tabela do capítulo anterior e no anexo reproduzido no final desta tese. Diga-se de passagem que todas as obras traduzidas serão expostas, na medida do possível, cronologicamente com o intuito de elucidar que o projeto literário da escritora não passa incólume em face de seus exercícios de tradução, ou seja, acreditamos que a tarefa da tradução ocupa um papel relevante no projeto intelectual da autora de *Perto do coração selvagem*.

2.1 Décadas de 1940 e 1950: a primeira tradução e o projeto inaugural

Eu não entendo o que eles [os críticos] falam, mas lamento esse falso vanguardismo, cheio de modismos, frio, calculista, pouco humano. A melhor crítica é aquela que entra em contato com a obra do autor quase telepaticamente (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1996, p. XXIII).

Escrever e ler foram ações que acompanharam Clarice Lispector desde criança, ainda que o ato de publicação só viesse quando jovem. Na primeira ação, o ato de fabular acontecia, porém seus contos eram recusados pelo *Diário de Pernambuco*, na década de 1930, por não narrarem fatos, mas sensações, segundo ela mesma (Cf. GOTLIB, 2008, p. 86). Na segunda, a menina leitora fisgada pela história do patinho feio e da lâmpada de Aladim logo se apaixonaria pela literatura de Monteiro Lobato, Herman Hesse e Katherine Mansfield.

Na crônica “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, publicada em fevereiro de 1973, no *Jornal do Brasil*, Lispector afirma que a leitura e a escrita já se faziam presentes, simultaneamente, em sua vida, quando, a partir de um “empréstimo” em uma biblioteca popular de aluguel, teve contato com a chamada “grande literatura”, ao ler *O lobo da estepe*, de Herman Hesse. A adolescente, que escolhera o livro pelo título, afirma ter sido “germinada” por Hesse e impulsionada a escrever um conto “imitando” o escritor alemão: “dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura” (LISPECTOR, 1999, p. 453). Sem contar que logo mais leria Mansfield sem nem imaginar que lia uma importante escritora de seu tempo, no mesmo ano em que tem seu primeiro conto (“O triunfo”) publicado na revista *Pan* (Cf. LISPECTOR, 2007a, p. 19)²⁸.

No início da década de 1940, Clarice, então estudante de Direito, após concurso público, começa a trabalhar como jornalista na Agência Nacional do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Neste período, conhece outros jornalistas que também trabalhavam no DIP, entre eles Antônio Callado e Lúcio Cardoso, com os quais estabelecerá uma amizade duradoura, registrada por meio de cartas transcritas no volume *Correspondências* (2002), organizado por Teresa Montero. Além disso, outros registros se fazem presentes nos escritos de Lispector no que se refere à relação mantida com os amigos a partir de 1940, a exemplo da crônica-declaração publicada no *Jornal do Brasil* meses depois

²⁸ Segundo Nádia B. Gotlib (2008), Lispector leu a tradução de *Bliss*, de Mansfield, efetuada por Érico Veríssimo e publicada pela editora da Livraria O Globo, em 1940, com o título *Felicidade*. No que se refere ao livro de Herman Hesse, a possível versão lida pela jovem Clarice foi a tradução feita por Augusto de Souza, publicada em 1935, pela Edições da Cultura Brasileira (Cf. GOTLIB, 2008, p. 108, 122).

do falecimento de Lúcio Cardoso e hoje reproduzida em *A descoberta do mundo*. Nela Lispector afirma:

Lúcio, estou com saudade de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galope. Saudade eu tenho sempre (...). Enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música antiga que Lúcio me deu de presente: tocava como em cravo a *Pour Élise*. Tanto ouvi que a mola partiu. A caixinha de música está muda? Não. Assim como Lúcio não está morto dentro de mim (LISPECTOR, 1999, p. 166 – 167).

A insistência quanto à reflexão acerca do contexto em que esteve inserida Lispector no início da carreira dá-se porque, como bem sabem os críticos, o projeto intelectual da escritora começa a ser esboçado neste período em que passa a trabalhar no DIP. Esse Departamento tratava-se de um órgão governamental criado para propagar notícias do governo de Getúlio Vargas e funcionava no Rio de Janeiro no mesmo prédio onde também trabalhavam os jornalistas da Revista *Vamos Lêr*, na qual a escritora teria sua primeira tradução publicada: o conto “Le missionnaire”, de Claude Farrère. Essa publicação ocorreu no dia 06 de fevereiro de 1941 e, por mais que apresente o nome da então desconhecida jornalista grafado errado (Clarice com dois “s” – “Clarisse”), prenuncia, de certa maneira, uma das atividades a que se dedicará a famosa escritora do futuro romance *A paixão segundo G.H.* por longos anos. Porém, sabe-se que esse não foi o primeiro contato de Lispector com o ofício da tradução, visto que ela também traduzia textos e documentos enquanto esteve na Agência Nacional, como bem afirma em carta escrita a Elisa, sua irmã, em maio de 1940: “Recebi na 2ª feira 281\$200 na redação concernente a traduções antigas” (LISPECTOR, 2007a, p. 18).

Talvez sufocada diante da estranheza sentida pela crítica literária no primeiro contato com *Perto do coração selvagem* (1943), a tarefa da pequena tradução publicada, quando não passou despercebida aos olhos da crítica, apenas rendeu uma ou outra rápida menção, sobretudo, nas mais importantes biografias sobre a escritora, a exemplo de *Clarice: uma vida que se conta* (2009) e *Clarice Fotobiografia* (2008), de Nádya Batella Gotlib; *Clarice* (2009), de Benjamin Moser; e *Eu sou uma pergunta* (1999), de Teresa Cristina Montero Ferreira. Nota-se que, apenas em 2013, consta no cenário acadêmico um trabalho mais minucioso sobre a referida tradução de 1941 de autoria de Jean-Claude Miroir (2013), na categoria de tese de doutoramento em Literatura, da Universidade de Brasília, que se intitula *Fúria e melancolia – Clarice Lispector: crítica d(e) tradução*.

Talvez porque Clarice estivesse muito perto do coração, a crítica pautou-se em tecer elogios e/ou depreciar seu primeiro trabalho como escritora, fazendo da tradução do conto

francês uma parte sem importância de seu projeto intelectual como um todo, esquecendo-se que essa atividade se tornaria tão intensa e caótica, quanto a sua própria literatura na década de 1970. Durante os anos de 1940, Clarice, além de se lançar como escritora tendo os seus primeiros contos e romances publicados, realizou entrevistas com importantes personalidades do período, entre elas, Julio Dantas (escritor português) e Tasso da Silveira (poeta brasileiro), além das aparições públicas em eventos promovidos pelo governo de Vargas, a exemplo do almoço oferecido a estudantes no Palácio do Itamaraty, pelo Ministro das Relações Exteriores, em 1941, ano em que sua primeira tradução é trazida a público, como antes mencionado. Dois anos depois, *Perto do coração selvagem* (1943) seria publicado pela Editora A noite.

Ainda durante essa década, Lispector viaja com o esposo Maury Gurgel Valente, diplomata brasileiro, para Belém do Pará e Nápoles. Em plena Segunda Guerra Mundial, na Itália, termina seu segundo romance *O lustre* (1945), iniciado no Brasil em 1943. Em carta de 1944 a Lúcio Cardoso, Lispector solicita ao amigo uma ajuda para que o livro fosse publicado pela Editora José Olympio. Nas palavras da escritora:

Meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio. Se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui há muito tempo, então Tania, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante (LISPECTOR, 2002, p. 56 – 57).

A escritora noticia, então, o título do livro e revela sua necessidade da rápida publicação do romance, para que pudesse logo se lançar a um novo trabalho, ainda que ela mesma tivesse que arcar com os gastos. Além disso, nesse fragmento da carta, nota-se uma prática que, de certa forma, tornou-se constante no projeto literário de Clarice: a escritora não gostava de deixar os datiloscritos de suas criações guardados, enviava-os o mais rápido possível para as editores, como se tal atitude trouxesse a ela um alívio pessoal. Depois de muitas tentativas do amigo e de sua observação quanto ao título ser meio mansfieldiano, a Editora José Olympio não publica o livro em questão, ficando a cargo da recém-inaugurada Livraria Agir Editora, que teve entre seus fundadores o crítico literário Alceu Amoroso Lima, a função de lançar o romance.

Em 1946, começa a escrever, já em Berna, seu próximo livro, *A cidade sitiada*, que será publicado somente em 1949 pela Editora A noite, quando retorna ao Rio de Janeiro. Nesse intervalo de tempo continua a enviar colaborações para revistas e jornais no Brasil por intermédio de amigos e de sua irmã. Segundo Lispector, a escrita do romance e o nascimento do primeiro filho lhe salvou da monotonia de Berna (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 270), apesar da escritora saber que este se tratou de um de seus romances menos apreciados, mas que ela própria tinha uma gratidão enorme para com ele:

(...) o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada? (LISPECTOR, 1999, p. 270).

Nas cartas enviadas de Berna, Clarice expõe, além das condições em que se encontra a escrita do romance, a complicada situação pela qual passava a Europa no período da Guerra e o sentimento de revolta que isso lhe causava. Nas missivas, sobressai-se uma questão digna de reflexão: a forma como a crítica literária recebeu seu trabalho durante a década de 1940. Em junho de 1946, em epístola escrita a Fernando Sabino, que se encontrava em Nova York, a escritora comenta a respeito das referências encontradas sobre ela e o amigo nas páginas de Reinaldo Moura, Lazineira Luiz Carlos de Caldas Brito e Sérgio Milliet. Porém, torna-se evidente que as observações de Álvaro Lins sobre os seus dois primeiros romances foram as que mais lhe trouxeram incômodo: “E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são multilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não tem realidade (...)” (LISPECTOR, 2002, p. 21). Essas pontuações, segundo a própria Lispector, provocaram nela um desanimo profundo e alega que só não pensou em parar de escrever porque era seu trabalho e, portanto, sua “verdadeira moralidade” (LISPECTOR, 2002, p. 21).

Em carta do mesmo período à irmã Tania, Clarice volta a mencionar o abatimento que sofreu com relação à crítica de Álvaro Lins. Segundo Lispector,

(...) tudo o que ele [Lins] diz é verdade, causada ou não por uma inimizade que ele tem por mim, seja ou não uma crítica escrita em cima da perna. Ao lado disso que ele diz e é verdade, *ele não me compreendeu*. Mas isso não tem importância. Recebi carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. O terceiro é de que ele não precisa falar, se quiser. Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Cândido (sic.). Ele escreveu? Diga sua opinião, querida. Em todo o caso, já passei por cima da crítica de A. Lins, embora a leve a sério (LISPECTOR, 2007a, p. 123, grifo nosso).

A escritora neste início de carreira se interessava pela crítica escrita sobre ela, salientando as considerações que tinha pela opinião de um Álvaro Lins e do então jovem Antonio Candido, que já tinha escrito sobre *Perto do coração selvagem*, na ocasião de seu lançamento. Com algumas ressalvas, Candido afirma que, naquele contexto, esse romance da “jovem estreante” mostrava-se como uma tentativa bem empreendida no cenário da literatura brasileira no que se refere ao problema do estilo e da expressão, apesar da originalidade duvidosa. Segundo Candido, “(...) o livro de Clarice Lispector valeria como tentativa (...), porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito. Original, não sei até que ponto será” (CANDIDO, 1970, p. 128).

Sob o véu de um receio crítico quanto à sua aparição, o fato foi que Lispector não deixou de publicar no Brasil, mesmo quando esteve no exterior. Se por um lado a escritora publica, além de contos, três romances na década em questão, por outro o seu trabalho como tradutora parece ter sido deixado de lado, visto que não consta nas páginas da crítica ou nas cartas trocadas entre familiares e amigos, menções sobre possíveis traduções realizadas durante esse período, a não ser a versão do conto francês publicada em 1941, como exposto.

A publicação de *A cidade sitiada* tornou a dividir opiniões. Enquanto Milliet escreve uma nota sobre o estilo rococó que o incomodava devido ao mascaramento da estrutura romanesca, João Cabral de Melo Neto, em carta enviada de Barcelona em fevereiro de 1949, informa à amiga a euforia com que Levo Ivo teria comentado o romance: “Não sei como o Lêdo leu a *Cidade sitiada*. Se não me engano de alguma palavra, o que ele escreveu about foi: ‘Clarice mandou um romance-de-fechar-o-comércio-da-Rua-Gonçalves-Dias-às-cinco-horas-da-tarde’” (LISPECTOR, 2002, p. 187). Se por um lado, parte da crítica (Milliet e Lins) se incomodava com alguns aspectos da literatura de Clarice, por outro, os amigos literatos se mostravam entusiasmados com o que a escritora enviara de Berna.

Nesse contexto dividido por opiniões, Lispector retorna da Europa com a família e se dedica, antes da partida para a Inglaterra, à publicação de contos que se tornarão célebres nos anos de 1950 e 1960. Em 1952, publica pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, uma coletânea de seis contos intitulada *Alguns contos*. Nela, a escritora insere três contos escritos ainda na Europa (“Mistério em São Cristóvão”, “O Jantar” e “Os laços da família”) e outros três escritos já no Rio de Janeiro (“Amor”, “Começos de uma fortuna” e “Uma galinha”), os quais serão republicados em *Laços de família*, em 1960²⁹. É importante salientar também que enquanto esteve no Brasil, em 1952, assinou com

²⁹ Ver o livro *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá. Nele a autora apresenta um quadro demonstrativo das reedições dos contos da escritora em seus próprios livros (Cf. SÁ, 1979, p. 247).

pseudônimo, como mencionado no capítulo anterior, a coluna feminina intitulada “Entre mulheres”, do jornal *O comício*, que circulou por alguns meses³⁰. Diga-se de passagem que o convite de Braga ocorreu devido ao trabalho que a escritora executara na revista *Vamos Lêr*, periódico responsável pela publicação de sua primeira tradução.

Neste mesmo ano, Maury, Clarice e Pedro partem para Washington em virtude das atividades diplomáticas. Nos Estados Unidos, a escritora tem seu segundo filho, retorna ao trabalho de seu quarto romance iniciado na Inglaterra – *A veia no pulso*, que depois se tornaria *A maçã no escuro*, por objeção da irmã Tania quanto ao primeiro título (Cf. LISPECTOR, 2007a, p. 265) – e conhece Érico e Mafalda Veríssimo, com os quais trocará consideráveis cartas quando estes retornam ao Brasil. Sobre a troca do título do romance, João Cabral de Melo Neto diz, em carta enviada de Sevilha em 06 de fevereiro de 1957, ser desnecessário, pois, conforme o poeta,

Acho que v. não deve mudar, absolutamente. Em 1º lugar porque veia no pulso não é, como v. diz, a mesma coisa; em 2º, porque A veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. “A veia”, no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas a ambiguidade não é motivo para tirar e sim para deixar. E mesmo que ambiguidade é essa? Se o nome do livro fosse *Aveia no pulso*, ainda se poderia criticar sob o ponto de vista de ser ambíguo ou causador de mal-entendido. Mas o nome é “A veia”, isto é, a coisa mesma que há no pulso e portanto não há por que mudar nada (LISPECTOR, 2002, p. 215).

Apesar das claras pontuações do amigo a favor da permanência de *A veia no pulso*, Lispector decide por publicar o romance com o título que a obra tem hoje. Além disso, devido à distância física que a separava do Brasil, continuou a troca de cartas com Rubem Braga e Fernando Sabino para que a edição de *A maçã no escuro* por uma editora brasileira fosse possível. Dividida entre o silêncio da Civilização Brasileira e a possibilidade de lançamento somente em 1958 pela então renomada José Olympio (que nunca aceitara editar um livro de Clarice), como afirma Braga em epístola de dezembro de 1956 (Cf. LISPECTOR, 2002, p. 210), o fato é que a escritora, apesar de sua impaciência, só conseguiria publicar o romance já em 1961, pela Editora Francisco Alves, depois da assinatura de contrato firmado quando retorna ao Brasil em 1959, com os filhos. Ainda neste ano, separa-se do esposo e, para complementar seus rendimentos financeiros oriundos da pensão de Maury e dos parques diretos autorais de suas obras, começa a colaborar no *Correio da manhã*, sob o pseudônimo de Helen Palmer, com a coluna “Correio feminino – Feira de utilidades”.

³⁰ Parte desses textos foi, recentemente, republicada pela Editora Rocco no volume *Correio feminino* (2006), de Clarice Lispector, organizado por Aparecida Maria Nunes.

Como se pode observar da leitura das cartas, a escritora viveu, quando se pensa em sua relação com o mercado editorial brasileiro, uma espécie de “saga” para publicar *A maçã no escuro*. Situação complicada que a levará, como se nota com as traduções da década de 1970 e sua escrita sob encomenda (questões que serão desenvolvidas ainda neste capítulo), a traduzir um número considerável de obras de gêneros diversos e de escritores não canônicos em um curto espaço de tempo, reconfigurando seu projeto inaugurado na década de 1940. Diga-se também que neste contexto tumultuado com as editoras, a escritora voltará a escrever mais contos a pedido de Simeão Leal, porém em virtude da demora na publicação, os enviará para que sejam lançados na revista *Senhor*, em 1959, cinco anos depois de sua escrita.

Em 1956, Clarice escreve *O mistério do coelho pensante*, a pedido de seu filho Paulo. A pequena história, redigida em inglês para que a empregada pudesse ler ao filho, seria o esboço de mais uma das vertentes de um projeto múltiplo que seria desenvolvido na década subsequente: a escrita de livros destinados ao público infantil. No caso da narrativa sobre o coelho, ocorreu uma espécie de autotradução efetuada em 1967 pela própria Clarice do inglês para o português, quando lhe foi pedido por um editor uma história para crianças³¹, como bem ressalta a escritora em entrevista de 20 de outubro de 1976, realizada na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Nesta entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colassanti e João Salgueiro, quando interpelada sobre seus filhos, a intelectual comenta das circunstâncias em que escreveu e autotraduziu a história do coelho:

Quando eu estava escrevendo *A maçã no escuro*, em Washington, meu filho me pediu, em inglês – eu falava em português com ele, mas ele falava comigo em inglês –, que escrevesse uma história para ele, e eu respondi: “Depois”. Mas ele disse: “Não, agora”. Então tirei o papel da máquina e escrevi *O mistério do coelho pensante*, que é uma história real, uma coisa que ele conhecia. Aí ficou lá. Eu escrevi em inglês para que a empregada pudesse ler para ele, que na época não era alfabetizado ainda... (...). Aí a história ficou lá. Passado um tempo, um escritor paulista, eu nem sei o nome mais, que organizava livros infantis, me perguntou se eu tinha algum. Eu disse que não. De repente me lembrei que tinha a história do coelho e que era só traduzir para o português, *o que eu mesma fiz* (LISPECTOR, 2005, p. 146, grifo nosso)³².

³¹ Na célebre entrevista concedida a Lerner, no ano de sua morte, no momento em que este a indaga sobre sua literatura infantil, Clarice Lispector afirma: “Começou com o meu filho quando ele tinha seis anos de idade, seis anos ou cinco, me ordenando que escrevesse uma história para ele. E eu escrevi. Depois guardei e nunca mais liguei. Até que me pediram um livro infantil. Eu disse que não tinha. Eu tinha inteiramente esquecido aquilo. Era tão pouco literatura para mim, eu não queria usar isso para publicar. Era para o meu filho. Aí, lembrei: ‘Bom, tenho sim’. Então foi publicado. E foram três livros de literatura infantil e estou fazendo o quarto agora” (LISPECTOR, *apud* LERNER, 2007, p. 22 – 23).

³² A versão em inglês escrita por Clarice na década de 1950 não foi publicada, porém existe uma cópia do texto, tal como redigido pela escritora, que foi enviada por Paulo Gurgel Valente ao pesquisador Edgar Cézar Nolasco, conforme entrevista que este nos concedeu pessoalmente. Além disso, vale ressaltar que Mila Guimarães Darós desenvolve hoje uma pesquisa de dissertação de mestrado intitulada *O mistério do coelho pensante: reflexões culturais, tradutórias e biográficas*, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da

Se a produção de Clarice nas décadas de 40 e 50 se mostra heterogênea em sua natureza, como também ocorreu em todo o seu projeto, passando da tradução ao romance, da crônica ao conto, da entrevista à história para criança, que, posteriormente, seria autotraduzida, outro fato desse período é digno de destaque: a tradução feita por Denise-Teresa Moutonnier, em 1953, de *Perto do coração selvagem* para o francês. Longe de pôr a tradução francesa aqui em exame, interessa-nos a reação da escritora frente a essa versão, pois foi por esse motivo que Clarice voltou ao contato direto com a atividade tradutória³³. Além disso, a referida tradução marca pontualmente na história o início aborrecido por parte de Lispector de seu aparecimento no cenário internacional, seguido também de duas versões publicadas nos Estados Unidos dos contos “Tentação” e “Amor”, na revista *Américas* e *New Mexico Quarterly*, entre 1955 e 1957. Segundo Nádia Gotlib, a segunda versão teria sido feita pela própria Clarice a convite do editor Roland Dickey (GOLTIB, 2008, p. 320), o que comprova mais um envolvimento da escritora com a tarefa da tradução, neste caso, especificamente, com uma experiência de autotradução.

A publicação do primeiro romance pela editora francesa Librairie Plon, em 1954, prenuncia o início do processo de valorização e reconhecimento da escritora que se concretizaria na década subsequente. Pascale Casanova afirma que tanto a crítica quanto a tradução podem ser ferramentas criadoras de valor literário, pois, no segundo caso, há uma espécie de anexação da obra estrangeira ao capital daquela literatura que a passa reconhecer. “O crítico, assim como o tradutor, contribui dessa maneira para o crescimento do patrimônio literário da nação que consagra. O reconhecimento crítico e a tradução são, desse modo, armas na luta para e pelo capital literário” (CASANOVA, 2002, p. 39 – 40).

Casanova entende, em uma perspectiva mais comparatista, a tradução como uma “grande instância” de consagração no âmbito literário. Ainda que marcada por equívocos e até mesmo grandes desvios, essa instância torna-se, em muitos casos, uma das principais vias de acesso de escritores excêntricos no universo literário. Ser traduzida para uma língua “literária” com certeza auxiliou no início de uma recepção da escritora no exterior, apesar de

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sobre essa possível autotradução realizada por Clarice Lispector na década de 1960.

³³ Ver o capítulo IV, “Clarice Lispector: crítica da tradução à força?”, da tese de doutoramento *Fúria e melodia – Clarice Lispector: crítica (d)e tradução*, de Jean Claude Lucien Miroir. Nele, o autor faz uma análise mais detida da posição da escritora frente ao seu romance traduzido para o francês na década de 1950 (Cf. MIROIR, 2013, p. 263 – 366).

entendermos que, no caso de Lispector, esse recebimento, ao menos no plano da crítica, não estava ainda bem determinado dentro do próprio Brasil.

Segundo a estudiosa francesa, a tradução de um escritor de uma língua periférica para uma língua “literária”, além de promovê-lo a uma espécie de “universalidade”, proporciona, sobretudo, um processo de “literarização”³⁴ do escritor periférico (Cf. CASANOVA, 2002, p. 171 – 172) e unificação do espaço literário. Mas podemos dizer, sem sombra de dúvidas, com base nos estudos comparatistas brasileiros, principalmente naqueles que consideram as noções de “antropofagia cultural”, “evolução literária” e “tradição” que o grande concerto universal proposto pela *Weltliterature*, de Goethe, nunca foi se não um ideal de unificação, visto que “(...) a arte, em particular a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem sido cada vez mais (...) uma função crítica contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93).

Não estamos querendo dizer que a tradução não contribui para o estabelecimento do diálogo entre culturas distintas, mas que nessa complexa relação não só a literatura ex-cêntrica se vê afetada ao atingir determinada universalidade ou literarização, pois o próprio centro que “recebe” tal literatura passa a ser reconfigurado pelo contato estabelecido com outra literatura. Assim, não só a periferia ganha quando se torna traduzida, mas o centro também se vê, no mínimo, alterado pelo acolhimento de um objeto de uma cultura outra, visto que “a tradução é mais do que uma via de acesso ao universal literário” (CARVALHAL, 2003, p. 248).

Assim, além de dar início ao surgimento de uma recepção mais ampla da obra da escritora, a tradução de *Perto do coração selvagem* obrigou Clarice a se dedicar também a essa versão, fazendo com que a intelectual interferisse no processo tradutório da obra e esboçasse nuances que seriam ora mais corroboradas, ora mais negadas, em seu trabalho intensificado como tradutora a partir de seu retorno ao Brasil. Nota-se, a partir de carta enviada à irmã Tânia em 10 de maio de 1954, que Clarice recebeu as provas da tradução do romance para revisão; mas, por motivos de desencontros das correspondências, sentiu-se seriamente aborrecida ao perceber na versão que Érico Veríssimo identificou como sendo definitiva que suas anotações, interferências e “correções” não tinham sido acatadas, por tê-las, talvez, enviado tarde demais.

³⁴ Casanova conceitua *literarização* como “qualquer operação – tradução, autotradução, transcrição, escrita direta na língua dominante – pela qual um texto proveniente de uma região desprovida literariamente consegue se impor como literário junto a instâncias legítimas” (CASANOVA, 2002, p. 172).

Seguindo conselho do amigo, a escritora relata à irmã que enviou uma carta ao editor “dizendo que a ‘tradução era escandalosamente má’ etc. que preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções” (LISPECTOR, 2007, p. 254). Esclarece também que trabalhara dez dias e muitas madrugadas para enviar à editora o que denominou de “erros de tradução”, tarefa que lhe obrigou até “a escrever em francês”. Clarice passa, então, na carta, a elencar alguns desses “erros” e comentar as liberdades engraçadas tomadas pela tradutora, concluindo que lhe restava apenas passar “por cima desse aborrecimento e esquecer. Parece que é tarde demais, que não vão poder fazer nada. Então vou procurar esquecer que o livro foi traduzido” (LISPECTOR, 2007, p. 254).

Mesmo com aborrecimento da escritora, a tradução foi lançada em 1954, tendo por título *Près du cœur sauvage*, com capa de Henri Matisse e prefácio biográfico sobre a autora feito por Paulo Mendes Campos. Essa frustração de Clarice com a tradução francesa parece ter se amenizado quando recebeu carta de Pierre Lescure que informava sobre o envio de várias missivas, bem como da versão em estágios anteriores, mas ao que parecia nada disso teria chegado às mãos de Lispector. Quando recebe a tradução publicada não lê a versão em sua íntegra, talvez em virtude do receio de se aborrecer novamente.

O que poderia ser motivo de alegria para a escritora traduzida trouxe, na verdade, por certo tempo, desconforto, que será, por sua vez, superado quando Clarice traduz o conto “Amor” para o inglês, como antes exposto, e recorre à nota biográfica na tradução francesa feita originalmente em português por Mendes Campos. Nesta ocasião, ao manusear a tradução de 1954, percebe que suas ponderações haviam sido acatadas, resolvendo escrever uma carta-desculpa ao editor francês, solicitando-lhe que informasse à *mademoiselle* Moutonnier, tradutora da versão francesa, de sua gratidão, mesmo depois da constrangedora situação gerada (Cf. GOTLIB, 2004, p. 25).

Esse episódio da trajetória de Clarice Lispector talvez pareça banal em um primeiro momento, mas, na verdade, só vem a confirmar que a escritora, desde a fundação de seu projeto inicial, sempre esteve, de uma forma ou de outra, envolvida com a tarefa da tradução. Por isso, acreditamos ser de importância ímpar uma reflexão voltada para o vínculo que existe entre o percurso literário da intelectual e a atividade tradutória, cujo papel será indiscutível quando se põe em reflexão seu projeto nas décadas de 1960 e 1970. Além da importância da tradução francesa, as cartas do período aqui em exame evidenciam outra questão que contribuiu sobremaneira para a solidificação do projeto literário clariceano: a recepção crítica dos primeiros romances.

A reflexão sobre esse aspecto, longe de exaustiva em razão dos consideráveis postulados já apresentados pela crítica contemporânea³⁵, nos permitirá contextualizar melhor a aparição da escritora no cenário nacional, bem como delinear em que medida junto a tal solidificação a atividade tradutória que se aguçarã posteriormente já se fazia perceber na jovem escritora. Porém, a releitura que a crítica contemporânea tem feito a respeito do aparecimento de Lispector nos anos de 1940 tem dividido opiniões. Segundo Nolasco (2004), *grosso modo*, a primeira crítica que se deteve sobretudo nos romances publicados no período em discussão não soube compreender o estilo de Clarice e a proposta inaugurada. Talvez porque estivesse presa a uma concepção de sujeito ainda muito ligada à ideia do *cogito* cartesiano, tal crítica estranhou a relação existente na prosa da escritora entre a imagem do sujeito e a problemática de linguagem a ela atrelada.

A própria escritora admitira certa vez: “(...) eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver” (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 15), deixando exposto que sua poética, se alguma houvesse, seria da ordem do fragmento. Em Lispector, questões que se notavam na “construção” narrativa e traduziam, de modo peculiar, um sujeito desestruturado por meio de fragmentos de escrita, foram alvo de severas observações. Essa falta de “estrutura” fez com que algumas ressalvas fossem feitas aos livros recém-lançados: a ausência de emprego clássico dos elementos tradicionais do gênero romanesco – enredo, acabamento narrativo, temporalidade – (Álvaro Lins e Sérgio Milliet); a desarticulação com o real e a carência da forma (Costa Lima); e, até mesmo, a originalidade (Antonio Candido), como se pôde ler em fragmento já transcrito.

Essas observações, apesar de interessarem à Clarice em razão da importância que tais críticos já possuíam na primeira metade do século XX, não foram recebidas com satisfação por ela, que, como se percebe, só intensificou, ao longo de seu projeto, sua poética fragmentária, lacunar e caótica. Na verdade, o que faltou a essa primeira crítica perceber foi como escrita e sujeito se traduzem mutuamente, desde o primeiro romance da escritora.

³⁵ O reexame das críticas feitas por Antonio Candido, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Lúcio Cardoso, Roberto Schwarz, Luiz Costa Lima, Benedito Nunes, Gilda de Melo e Souza e outros aos primeiros romances de Lispector já foi realizada por uma crítica posterior. Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, coloca em revisão todos os postulados dos críticos mencionados e afirma que essa “crítica de *impressões* está hoje superada” (SÁ, 1979, p. 29, grifo da autora). Nesse mesmo sentido, Edgar César Nolasco, no capítulo “*Perto do coração selvagem longe da crítica*” do livro *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, também pontua alguns possíveis equívocos e acertos da primeira crítica sobre Clarice, concluindo, na verdade, que os balisados estudiosos em questão não estavam totalmente preparados para receber, tão a contrapelo da proposta romance regionalista de 30, uma produção que destoasse sobremaneira do que já havia sido feito na literatura brasileira (Cf. NOLASCO, 2004, p. 29 – 74).

Porém, optar por generalizações aqui seria incorrer em um retrocesso crítico irreparável. O próprio Nolasco pontua uma diferença importante entre as leituras dos críticos dos anos 40:

De forma simplificada, aí reside a diferença entre as leituras de Álvaro Lins e Costa Lima e as de Antonio Candido e Sérgio Milliet. Enquanto os primeiros se voltam para a explicação da existência do sujeito na realidade, ou seja, seu estar de acordo ou não com o real, os segundos voltaram-se para a essência do sujeito, isto é, para o seu próprio ser no mundo (NOLASCO, 2004, p. 49).

É como se Candido e Milliet tivessem captado, apesar de receosos, parte da proposta escritural de Lispector. Tanto é que, ao levar ao extremo seu projeto inicial pelos quase 40 anos de escrita, a intelectual conseguiu colocar por terra alguns receios notados inicialmente pela crítica, fazendo com que Antonio Candido, anos mais tarde, afirmasse, que Clarice teria sido “a *origem* das tendências desestruturantes” (CANDIDO, 2001, p. 254, grifo nosso) da literatura brasileira, dissolvendo o enredo nas descrições apresentadas por meio de contornos fugidios. Parecia, então, evidente a superação do estranhamento crítico, ao menos para Candido, o qual afirma em texto de 1979 (“A nova narrativa”) que, em *Perto do coração selvagem*,

(...) o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. (...) Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (CANDIDO, 2011, p. 249 – 250).

Talvez tivesse demorado um pouco à crítica da década de 1940 uma percepção mais madura da proposta de Lispector. Essa percepção, nas páginas de Candido, teria surgido somente depois da morte da escritora, mas o crítico contribuiu, enquanto homem de seu tempo, para que a literatura de Clarice permanecesse na tradição e que sua obra ultrapassasse a própria vida de sua autora. No fragmento de Candido acima transcrito, a questão da originalidade parecia não ser mais motivo de dúvida ou desconfiança. Pelo contrário, a “realidade própria” da obra de Lispector estava compreendida a partir de sua singularidade, já observada pelo crítico em outro texto da década de 1970 (“Literatura e subdesenvolvimento”): “Não se exigirá mais, como antes se exigiria explícita ou implicitamente, que Cortázar cante a vida de Juan Moreyra, ou Clarice Lispector explore o vocabulário sertanejo” (CANDIDO, 2011, p. 196). Já em 1996, Candido volta a afirmar no texto “No começo era de fato o verbo”,

publicado como parte da Introdução da edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, da Coleção Archivos, que a escritora não só tinha surgindo totalmente anônima revolucionando as possibilidades de escrita da literatura brasileira, como também teria obrigado a própria “(...) crítica a rever sua perspectiva. Depois desse começo, veio felizmente toda a carreira fulgurante que conhecemos” (CANDIDO, 1996, p. XIX, grifo nosso).

Por ser a crítica datada e histórica, talvez o tempo seja um fator central para que os projetos sejam compreendidos com mais propriedade, assim como acreditamos ter ocorrido com a proposta da escritora de *Perto do coração selvagem*. Desse modo, diferente de Carlos Mendes de Sousa (2004), vemos que Lispector não foi logo consagrada pela crítica com a publicação de seu primeiro livro, ainda que muitos textos jornalísticos tenham sido publicados na imprensa brasileira a respeito do romance de estreia. Parece-nos que o objeto-Clarice ainda passaria por um exame mais prolongado durante as primeiras décadas de seu aparecimento. O que temos, na verdade, durante as décadas de 1940 e 1950, são opiniões divididas a respeito da então jovem romancista.

Sousa apresenta, no ensaio “A revelação do nome” (2004), alguns críticos desconhecidos que escreveram sobre a escritora com o intuito de identificar um “vetor consensual” do “bom” recebimento ao qual Clarice teria sido submetida. Mas, na verdade, quando se pensa na escrita da história da literatura brasileira e até mesmo da crítica literária, o que teria mais contribuído para a avaliação do projeto literário de Lispector? Nomes de jornalistas sem muita expressão ou o nome de um Sérgio Milliet, um Álvaro Lins, um Costa Lima, um Antonio Candido? Não pressupomos que a literatura deva, necessariamente, passar pela validação das penas de sempre. O que seria um equívoco irreparável. Todavia, também não podemos nos esquecer de que a escrita de um processo de canonização de vários escritores, ao menos da metade do século passado até meados de 1970 (quando surgem os programas de pós-graduação no Brasil), dependeu, em grande parte, dos juízos de valores emitidos pelos críticos mencionados.

Talvez, entre os críticos citados por Sousa, o nome de maior prestígio a receber com louvor Clarice Lispector em suas páginas críticas tenha sido Lúcio Cardoso, que, por sua vez, auxiliava a amiga-escritora em várias questões e esteve sempre ligado com o lançamento das obras da jovem intelectual nas editoras brasileiras, como bem salientado quando se analisa as epístolas trocadas entre eles. Não que a opinião de Cardoso fosse irrelevante para o recebimento de Lispector, porém, a nosso ver, o que temos aí seria mais uma amizade

intelectual que auxiliou a amiga-escritora no estabelecimento de seu projeto literário, tornando-o possível.

Opiniões divergentes a parte, o que se nota foi que Clarice transitou de nome estranho da década de 1940 a nome entronizado nos anos 60, com a publicação de *A paixão segundo G.H.*, como se verá mais a diante. Obra esta que, segundo Benedito Nunes, é não só o maior livro de Clarice Lispector “(...) – maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam – mas também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira” (NUNES, 1996, p. XXIV). Dessa forma, *A paixão* se põe como um divisor de águas em seu projeto literário, questão que nos é cara quando propomos dele uma revisão atrelada aos exercícios de tradução da escritora. É como se *G.H.* sintetizasse a proposta inicial lançada em 1943, com *Perto do coração selvagem*, condensando “(...) a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance” (NUNES, 1996, p. XXIV).

Na esteira do crítico, diríamos mais: *G.H.* não só condensa a proposição ficcional da escritora dos anos 40 e 50, como ao mesmo tempo permite a crítica vislumbrar particularidades que serão levadas a um extremo por sua própria literatura durante a década de 1970. Por isso, o romance de 1964 alcança a

(...) dialética da experiência vivida, favorece a compreensão retrospectiva da ficcionista (...), e contribui também para elucidá-la prospectivamente. Dessa forma, a gênese do romance que é, como possibilidade, o horizonte na direção do qual ela se move desde o início, está relacionado com o desenvolvimento de toda a sua obra (NUNES, 1996, p. XXIX).

Reconstituir o projeto literário inicial da escritora por meio das cartas e das páginas da crítica, leva-nos a destacar o quanto alguns gêneros (cartas, bilhetes, anotações, entrevistas, diários, entre outros), que foram descartados por certo tempo pelos estudiosos, sobretudo aqueles que tomam o texto literário como seu único e exclusivo objeto passível de análise e dissecação, ocupam um espaço primordial para que se esclareçam o estabelecimento de projetos intelectuais, assim como acreditamos ocorrer com Clarice Lispector. Apesar de ser um gênero inviolável por excelência e também não se apresentar como um texto, a princípio, destinado à publicação, as epístolas tem trazido novos horizontes aos estudos literários e possibilitado a ampliação do que se conhece sobre um escritor, suas obras, seu projeto como um todo.

Se antes a teoria da literatura tomava o texto literário enquanto único objeto capaz de análise para o estabelecimento das avaliações acerca das obras; hoje, os textos antes

periféricos passam a ocupar um lugar de destaque quando a crítica se põe a refletir sobre uma das faces de um intelectual ainda não esclarecida na história da literatura. Longe do biografismo presente nos estudos do século XIX, o estudo das epístolas como um dos lugares por excelência do “espaço biográfico” (Cf. ARFUCH, 2010, p. 15 – 16) auxilia, contemporaneamente, na reflexão sobre passados não tratados, devido a vertentes teóricas que excluíram o intelectual do processo de constituição do que se entendeu por literatura ao longo dos séculos. Por isso, “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integra ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica (...)” (SOUZA, 2002, p. 110).

A letra epistolar da escritora evidencia uma poética da intimidade e da sensibilidade que se dá, algumas vezes, de maneira mais evidente que no próprio texto literário, pois o escrevente da carta (neste caso, Clarice Lispector) não se camufla por meio da ficção para falar de si e sobre o mundo, já que em textos dessa natureza as relações pessoais com os amigos permitem a abertura de um “eu” (remetente) a um “outro” (destinatário), e os anteriores pontos obscuros da vida de um escritor passam a ser clarificados, pois “ao se entregar ao amigo³⁶, o missivista nunca se distancia de si mesmo. O texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro” (SANTIAGO, 2006, p. 64).

Se observados os livros de correspondências de Lispector hoje publicados, nota-se uma escritora que tomava a epístola como forma de interpelar o outro, exigindo uma carta-resposta que lhe acalmasse o ânimo, por meio de informações sobre o estado de espírito dos amigos e familiares distantes, a repercussão de sua literatura no Brasil e as impressões que teve do mundo ao se mudar continuamente de cidade em companhia ao esposo diplomata. Não por acaso, Nádia Gotlib aborda as cartas escritas por Clarice, reproduzidas hoje em *Minhas queridas*, como uma espécie de literatura de viagens com notas sobre o valor estético muito importante no contexto da literatura brasileira, pois, nelas, a escritora discute o conceito de beleza que estará, a seu modo, representado em sua própria literatura (Cf. GOTLIB, 2009, p. 337).

Acrescentaríamos que nessas cartas, bem como em outros textos aqui mencionados, encontramos os bastidores do projeto inaugural de Clarice Lispector, cuja natureza esteve desde sempre atravessada pelo outro, seja ele um familiar, um amigo, um editor, um crítico literário. Nelas, a escritora denuncia a construção de um projeto múltiplo e atravessado pela

³⁶ Nos casos das cartas citadas, às irmãs e aos amigos Lúcio Cardoso, Fernando Sabino, Rubem Braga, Érico Veríssimo, entre outros.

opinião das pessoas com as quais conviveu, seja enquanto esteve no Brasil ou no exterior. No tocante às cartas, outra reflexão é digna de nota: os amigos, mesmo quando distantes fisicamente da escritora, nunca deixaram, talvez devido a um pacto de amizade para além da fraternidade, de fazer objeções e elogios à literatura escrita por Clarice no decorrer das décadas de 1940 e 1950. Além disso, a intelectual deixa entrever a natureza compósita de seu projeto, cujo percurso oscilou entre o trabalho em órgãos públicos e a escrita de romances, entre a atividade jornalística, a publicação de contos e os seus primeiros contatos com a tradução.

Talvez por demais tímido e descolado do grande conjunto de obras de outros autores que traduziu posteriormente, a única tradução realizada pela escritora em quase duas décadas torna-se importante quando se propõe o exame do papel da tradutora no contexto maior de seu projeto, pois a versão publicada em 1941 de “Le missionnaire” (1921), de Claude Farrère, já sinaliza, sintomaticamente, o início do percurso de Clarice Lispector tradutora, ainda que a sua prática de tradução só fosse retomada mais intensamente quando a intelectual necessitou complementar seus rendimentos financeiros, como pontuaremos a seguir. Além da importância do lugar inaugural ocupado, a referida tradução se enquadra em todos os critérios por nós definidos para a delimitação do *corpus* analítico desta tese, como esclarecido no início do capítulo anterior e ilustrado com a Tabela I. Em virtude disso, a tradução do conto francês será analisada no último capítulo, com o fim de ilustrar como se deu o trabalho de Clarice enquanto tradutora, quando ainda nem se cogitava, no plano da crítica, gastar uma página sequer com desconhecida jovem que escreveria *Perto do coração selvagem*.

2.2 Década de 1960: a escritora consagrada e o retorno à tarefa da tradução

(...) traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais você revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos (LISPECTOR, 2005, p. 115).

Como se nota a partir dos apontamentos da crítica na seção anterior, a década de 1960 marca a fase de consagração da escritora. No início deste período, Clarice Lispector colabora com matérias no *Correio da manhã* assinadas com o pseudônimo de Helen Palmer, escreve as páginas femininas da coluna “Só para mulheres” no *Diário da Noite*, tornando-se *ghost writer* de Ilka Soares³⁷, e publica vários de seus contos na revista *Senhor*, os quais serão, por sua vez, republicados em 1960, no volume *Laços de família*, lançado pela livraria Francisco Alves, com capa de Cyro Del Nero e apresentação de Paulo Rónai, que afirma ser recorrente nos textos em questão “o instante decisivo em que uma pessoa muda de atitude em relação a toda a existência” (RÓNAI, *apud* GOTLIB, 1996, p. 171).

A coletânea de 1960 não traria muitas novidades, pois Lispector republicaria nela todos os contos já presentes em *Alguns contos* (1952), somados a mais sete, sendo que quatro deles já tinham sido publicados na *Senhor*. Porém, essa coletânea exerceria um papel importante no projeto da escritora, pois consolidaria de vez as suas marcas enquanto contista, fazendo com que a crítica notasse alguns aspectos comuns às curtas narrativas, entre eles “a tensão conflitiva” (NUNES, 1995, p. 84), “a epifania” (SANT’ANNA, *apud* SÁ, 1979, p. 130), “o instante existencial” (MOISÉS, *apud* SÁ, 1979, p. 130), para citarmos apenas alguns. *Laços de família* teve oito edições enquanto a autora era viva, chegando até a ser reeditado pela renomada José Olympio em 1976 e 1977 (Cf. MENDES, 1998f, p. 6). Clarice também lançaria pela Francisco Alves, em 1961, o tão emblemático romance mencionado anteriormente, *A maçã no escuro*, contando com o apadrinhamento do compositor Tom Jobim, por ocasião do II Festival do Escritor Brasileiro, no qual também marcaram presença vários escritores, entre eles Lygia Fagundes Teles e Carolina Maria de Jesus.

Apesar de um início de década movimentado para a escritora, parecia que o seu rendimento proveniente de todas essas relações editoriais era insuficiente para complementar a pensão recebida de Maury, agora seu ex-marido. Diante disso, além de publicar seus livros e colaborar em jornais e revistas, a escritora retoma com mais intensidade o seu ofício de tradutora iniciado em 1941, e traduz 11 títulos a partir do inglês e do espanhol durante os anos

³⁷ Atriz brasileira que fizera muito sucesso a partir da década de 1950.

de 1960, mas apenas cinco deles são publicados, pois as outras versões, quando terminadas, serviram para a encenação no teatro.

As organizadoras de *Outros escritos* (2005), Teresa Montero e Lícia Manzo, afirmam, no capítulo 8 do volume, “Clarice tradutora”, que “o início da atividade de Clarice Lispector como tradutora coincide com o término de seu casamento e sua volta para o Brasil (...)” (MONTERO; MANZO, 2005, p. 113), no fim da década de 1950 e início dos anos 60. Porém, constata-se informações diferentes, visto que a primeira tradução assinada por Clarice é de 1941, como se observa no levantamento por nós realizado (Cf. Tabela 1 e anexo desta tese). Na verdade, o que temos neste período é um retorno mais pontual da escritora aos exercícios de tradução, em virtude do complemento de seus rendimentos financeiros, agora que se encontrava sem o esposo e com os filhos no Brasil.

Segundo o *Inventário do arquivo Clarice Lispector*, da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), organizado por Eliane Vasconcellos em 1993, constam nos arquivos pessoais da escritora as seguintes versões: *Sotoba Komachi* (1956), de Yukio Mishima; *The member of the Wedding* (1946), de Carson McCullers; *Hedda Gabler* (1890), de Henrik Ibsen; e *A casa de Bernarda Alba* (1936), de Frederico Garcia Lorca (Cf. VASCONCELLOS, 1993, p. 74). Sendo as duas últimas em co-autoria de tradução com Tati de Moraes. Se observarmos a nota jornalística de Paulo Francis publicada no *Diário Carioca* em dezembro de 1961, como bem atesta André Luis Gomes (2007), a peça de McCullers teria sido traduzida pela intelectual durante o ano de 1961.

Conforme Gomes, a versão de *The member of the Wedding* trata-se de uma tradução em processo, pois no datiloscrito existe a presença de interferências no texto em português, a exemplo de anotações manuscritas para uma possível alteração, como se pode notar na página fotocopiada e reproduzida pelo estudioso em seu livro *Clarice em cena: as relações de Clarice Lispector e o teatro* (2007), ao fim da seção “Nos bastidores”, no catálogo de imagens³⁸. O crítico afirma que

³⁸ Não reproduzimos no anexo a versão em processo, nem a citaremos diretamente aqui, porque, quando procuramos agendar uma visita na Fundação Casa de Rui Barbosa, fomos informados pelo setor responsável que não seria permitido qualquer tipo de reprodução do material consultado, a não ser sob a autorização dos herdeiros da escritora, como se lê em e-mail redigido por Claudio Vitena, da Sala de Consulta FCRB, em 25 de maio de 2015:

“Olá, Rony

Confirmo o agendamento da sua visita para a data solicitada (22.05), às 11h.

A FCRB não fornece cópias dos documentos dos acervos. Caso seja necessário, o próprio interessado deverá fazer fotografias digitais do material. No entanto, para isso, é necessário (sic) autorização expressa (por escrito) dos herdeiros do autor.

Claudio Vitena

Sala de Consulta FCRB”

(...) logo abaixo do título em inglês datilografado, ‘The member of the wedding’, há uma possível tradução para o título: ‘A sócia do casamento’, acompanhada de um ponto de interrogação, o que nos leva a crer que a tradutora ainda não havia se decidido (GOMES, 2007, p. 94).

Por meio dessas inferências, chegamos a duas informações pontuais: Lispector teria traduzido a peça a partir do inglês e o possível título de sua versão seria “A sócia do casamento”.

São também de 1961 as traduções que Clarice fez de três peças japonesas: *O crime de Han* (1913), de Shiga Naoya, *O tambor de damasco* (1956) e *Sotoba Komashi* (1956), ambas de Yukio Mishima. Tanto no site da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) quanto no *Inventário* da FCRB e no livro de Gomes, encontra-se registrada apenas a tradução de *Sotoba Komashi*. Na verdade, Lispector traduziu as três peças devido a uma encomenda feita por Eros Martim Gonçalves, fundador da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que teria assistido, na *Off-Broadway*, enquanto esteve em Nova York, ao espetáculo *Três Peças Modernas Japonesas*, dirigido por Herbert Machiz.

Jussilene Santana (2011), em sua tese de doutorado *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*³⁹, relata que Gonçalves possivelmente teria passado pelo Rio de Janeiro, por ocasião de seu retorno ao Brasil, no fim do mês de abril de 1961, e solicitado as traduções à escritora, pois as peças seriam montadas, em julho do mesmo ano, no III Seminário Internacional de Teatro, na Bahia. Nas palavras de Santana,

os especialistas da obra de Clarice Lispector parecem desconhecer as suas traduções (...) [de] *O Tambor de Damasco* e *O Crime de Han* realizadas a pedido de Martim Gonçalves, cujas cópias existem no banco de textos da Escola de Teatro da Bahia (...) (SANTANA, 2011, p. 364).

Ao traçar o papel de Gonçalves na Escola de Teatro, a pesquisadora discorre sobre a sindicância que o afastou da direção da Escola e volta a mencionar, por meio de um fragmento retirado da coluna *Balanço*, do jornal *A Tarde*, de 21 de agosto de 1961, que o teatrólogo teria realmente preferido pagar pelas traduções das peças a pessoas externas, entre elas Bárbara Eliodora e Clarice Lispector, do que a integrantes da Escola (Cf. SANTANA,

Como parte da tradução está reproduzida e detalhadamente comentada no referencial livro de André Luis Gomes, faremos as menções às traduções das peças de teatro por meio deste livro. Sem contar que o primeiro critério para a delimitação do *corpus*, “tradução publicada” (Cf. a Tabela I do capítulo anterior), desincumbiu-nos, no decorrer da pesquisa, de uma pretensa necessidade de acesso às versões para uma possível análise.

³⁹ A tese foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Em 2013, foi premiada pela Capes como a melhor Tese da área de Artes/Música defendida em 2011. Cf. <http://www.capes.gov.br/premiocapesdetese/edicoes-antiores/6590-teses-premiadas-em-2013>. Acesso em 10.10.2016.

2011, p. 467, 521). Aí se justifica a inserção das traduções de mais duas peças do teatro moderno japonês em nosso levantamento, por mais que não seja de conhecimento dos especialistas de Clarice. Como a escritora possivelmente não lia em japonês, a premissa mais aceitável é a de que Lispector teria feito uma tradução de segunda mão, tomando como ponto de partida as versões em língua inglesa realizadas por Donald Keene e Ivan Morris (Cf. SANTANA, 2011, p. 367). Essa premissa pode ser corroborada, quando observamos um cartaz de divulgação da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, Jardim Botânico (Rio de Janeiro), feito em virtude de uma leitura dramática da peça *O tambor de damasco*, de Yukio Mishima, realizada, no ano de 2012, na condição de trabalho resultante da oficina “Ludus Ludi – cenografia, design e teatro de brinquedo”, dirigida pelo cenógrafo e diretor teatral Hélio Eichbauer. Em tal cartaz, abaixo reproduzido, encontram-se registrados os nomes de Donald Keene e Clarice Lispector como os respectivos tradutores de *O tambor de damasco* para o inglês e o português:



Imagem 03 – Cartaz de divulgação da Leitura Dramática de *O tambor de damasco*, de Yukio Mishima, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no ano de 2012.⁴⁰

⁴⁰ A Escola de Artes Visuais do Parque Lage foi fundada em 1975 por Rubens Gerchman e passou a congregar cerca de 40 artistas e intelectuais (entre eles, Hélio Eichbauer) que passaram a oferecer oficinas que contrariavam tanto o academicismo estéril quanto a repressão imposta pela ditadura na década de 1970. A Escola abrigou inúmeros projetos conhecidos como a 1ª Exposição Mundial de Fotografia, que contou com uma montagem da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (dirigida por José Celso Martinez Corrêa), uma

Por essas razões, acreditamos na coerência das informações de Santana. Além disso, a relação existente entre Clarice Lispector e Martim Gonçalves (solicitador das traduções) é comprovável por meio da crônica “Por detrás da devoção”, de 02 de dezembro de 1967. Apesar do tema básico da crônica ser as empregadas domésticas da escritora, assunto por sinal recorrente na prosa de Lispector (a exemplo das personagens Janair, do romance *A paixão segundo G.H* (1964), e Eremita, do conto “As criadas”, de *Felicidade clandestina* (1971), para citarmos apenas dois casos), a cronista deixa entender que conheceu Gonçalves. Nas palavras de Clarice: “Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e explorada, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas* dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves” (LISPECTOR, 1999, p. 49 – 50). Ao externar um juízo pessoal a respeito do trabalho do diretor, a própria cronista deixa margem para confiarmos nos postulados apresentados por Santana em sua tese.

Ainda no âmbito do teatro, a intelectual também traduziu junto com Tati de Moraes as peças *A gaivota* (1896), de Antón Tchekov, e *The litte foxes* (1939), de Lillian Hellman. Essas duas versões, que receberam os títulos *A gaivota* e *As pequenas raposas* respectivamente, são mencionadas pela própria tradutora na crônica “Traduzir procurando não traír”, publicada em 1968. Ao comentar as dificuldades de tradução do texto de Hellman e o trabalho sempre “inconcluso” ao qual se lança o tradutor, devido à necessidade de uma revisão contínua – “quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos” (LISPECTOR, 2005, p. 115) –, Clarice esboça lucidamente a complicada posição em que se põe um tradutor no momento de transpor para outra língua/cultura determinado texto. Esboçando uma visada ambivalente que marca o trabalho do tradutor, a escritora toca no dilema fidelidade *versus* traição muito mencionado quando se pensa na tradução de textos literários. Segundo ela, existe uma “(...) necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas, o que exige uma adaptação mais livre” (LISPECTOR, 2005, p. 115).

Estaria, talvez, aí inscrita a imagem de um sujeito *fiel a mais de um* (Cf. DERRIDA, 2005, p. 170 – 171). Friedrich Schleiermacher (2010), em seu clássico texto “Sobre os diferentes métodos de tradução”, já tratara desse emblema ao se voltar para o movimento

exposição de fotografias inéditas de Mario de Andrade, além de vários shows musicais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Cazuza, Fagner e Chico César, contemplados dentro do projeto Verão a Mil, encabeçado por Xico Chaves. Além disso, a Escola também realizava constantemente mostras de cinema, seguida de debates, que contaram com a participação de Darcy Ribeiro, Roberto da Matta e Ferreira Gullar. Atualmente, a EAV, como é mais conhecida, é dirigida por Lisette Lagnado e continua voltada às artes visuais contemporâneas em sua inter-relação com outras expressões artísticas como a música, a dança, o cinema, o teatro e a literatura. Cf. <http://eavparquelage.rj.gov.br/>. Acesso em 10.10.2016.

duplo no qual se lança o tradutor. Seria este aquele que leva o leitor ao autor ou aquele que leva o autor ao leitor? Sem uma pontuação categórica, diríamos que a (in)traduzibilidade do texto é quem determina o “método” – para utilizarmos a expressão de Schleiermacher – do qual se valerá o tradutor. O fato é que se torna inadmissível tomar uma das posições como lei geral. Ora voltando-se para o autor, ora para o leitor, a única lei/necessidade básica seria a do traduzir, tendo-se em mente a inoperância da obstinada unilateralidade do “método” imposto, sobretudo quando se tem em mente a tradução de poesia e da prosa artística (Cf. SCHLEIERMACHER, 2010, p. 67 – 68).

Semelhantemente, Clarice, ao expor o seu próprio “método” de escrita na crônica “Escrever”, de 1970, afirma:

Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar.

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem.

Sobretudo quando se teve que inventar o próprio *método* de trabalho, como eu e muitos outros (LISPECTOR, 1999, p. 286, grifo nosso).

A questão do “método”, ressalvadas as possíveis diferenças, perpassa tanto o trabalho do escritor quando o do tradutor, principalmente no âmbito literário. Fica explícito no fragmento de Lispector que, ao menos na literatura, quando não se tem um método, inventa-o. Talvez para a tradução essa fosse uma máxima nem sempre aceitável, pois o texto que se traduz, muitas vezes, sugere uma possível direção na qual deve ir o tradutor. Contudo, seria também ingênuo pressupor que elementos exteriores ao texto não interferem igualmente na obra do escritor e no trabalho do tradutor. A recepção e o mercado seriam uns, dentre outros fatores, que circundam a literatura assim como a tradução. No caso da literatura, as fidelidades são várias e acabam definindo as marcas de determinado escritor; na tradução, diríamos que a fidelidade deve ser problematizada, pois o tradutor encontra-se situado entre dois espaços diferentes e tem a função primeira de promover a interação entre eles.

O estar em um “entre” colocou ao longo da história o trabalho do tradutor em suspeita, em uma “condição ancilar”, a qual propicia um “drama”, como sugere Antoine Berman (2002). A servilidade do tradutor em seu próprio drama consistiria em “servir a dois senhores” (ROSENZWEIG, *apud* BERMAN, 2002, p. 15), pois ele considera, simultaneamente, a língua estrangeira e a sua própria língua, o autor e o leitor. Logo, a posição ambígua do tradutor e de sua tradução promove um reexame de qualquer visada binária e dual que se volte

para este dilema. Apesar de resistir à tradução, por mais que necessite dela, à cultura é imposta um lugar de relação e descentramento, visto que

a própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem (BERMAN, 2002, p. 16, grifo do autor).

Enquanto ferramenta oriunda de um processo mestiço, a fidelidade, no caso da tradução, afasta-se de sua promessa unilateral e passa à ambivalência, oscilando sempre entre uma ida ao texto de partida e outra à língua na qual se traduz. Ambivalência essa que, segundo Berman (2002), deve ser superada. A tradutora, no caso da crônica de 1968, assume essa posição paradoxal evidenciando a necessidade de *estar com* o texto da língua estrangeira e *com o* texto de sua própria língua. Está inscrita aí uma *visada* que admite a impossibilidade de se falar de tradução em uma linguagem maior sem passar pelo lugar de uma língua local, ou seja, contraditoriamente, a tradução de um texto estrangeiro (ainda que o mesmo texto) suscitará ao tradutor problemas de “fidelidade” reais a partir do momento de sua transposição em outra língua. Por isso, a imagem que se tem é a do tradutor enquanto sujeito sempre em tradução / a traduzir, adágio pontualmente apresentado por Lispector na crônica de 1968, citada como epígrafe desta seção.

Assim, as duas “fidelidades” se exteriorizam ao menos àqueles que traduzem. Neste caso, Lispector parece considerar a irredutibilidade intraduzível de um idioma, mas, ao mesmo tempo, não descarta uma saída, ainda que provisória e interminável, para apreender essa intraduzibilidade. Em outras palavras, a escritora evoca em sua crônica uma experiência de quem traduz o intraduzível enquanto tal, não descartando a necessidade dessa operação, dado que “apreender o intraduzível e apreendê-lo *como tal* é ler, é escrever, no sentido forte da palavra, naturalmente, é o corpo-a-corpo com o idioma; mas já é então uma prova, a primeira prova do apelo a traduzir” (DERRIDA, 2005, p. 171).

Parafraseando Ricardo Piglia, podemos dizer que em seus exercícios de tradução, o tradutor *tem que por um olho na língua/cultura estrangeira e o outro nas entranhas da língua/cultura de chegada*, para que se tenha como produto final um texto escrito em sua língua⁴¹. A fidelidade assim concebida seria inerente a ambos os olhos, obrigando ao tradutor

⁴¹ A noção de “mirada estrábica” é proposta por Ricardo Piglia, em “Memoria y tradición” (1991). Neste ensaio, publicado nos Anais do 2º Congresso da Abralic – “Literatura e memória cultural”, Piglia propõe uma reflexão acerca da relação existente entre a literatura latino-americana e a estrangeira, com o intuito de ilustrar como uma

uma visada no mínimo estrábica. Talvez a metáfora não seja a mais poética possível, mas torna-se exequível tanto nos contextos de tradução quanto nos da própria literatura no interior de uma mesma língua. Dizemos isso, pois, pelo menos no projeto de Lispector, a prática da tradução e a arte literária foram desenvolvidas simultaneamente, fato que tornou notável quase sempre uma ou outra reflexão explícita sobre o trabalho realizado com a palavra, a língua e a própria escritura, o qual, por sua vez, parece ser, ressalvadas possíveis diferenças, inerente a toda tarefa de tradução. Em crônica de 11 de maio de 1968, a escritora afirma:

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem tem. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do *título do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida (LISPECTOR, 1999, p. 100, grifo da autora).

Ao rejeitar “uma herança de língua já feita”, além de questionar uma tradição imposta que recebe a glória do trabalho máximo com a língua portuguesa, Clarice deixa claro que o seu papel de escritora é conceder vida, uma vida contínua, à língua, ou melhor, fazer com que a língua viva mais e melhor, distanciando-se de sua morte. Em sentido semelhante, um exercício de tradução, ao mesmo tempo que proporciona uma hospitalidade total do outro em determinada língua, também promove, assim como no ato de criação literária, uma vida a mais da língua, uma sobrevida, como antes mencionado. A literatura, enquanto trabalho de vida da língua, passa a correr um risco contínuo quando se pensa na (im)possibilidade e na necessidade de sua tradução, as quais promovem na língua de chegada um processo outro de vida, o de sobrevida. Esse risco, no caso da escritora-tradutora, parece iminente quando lembramo-nos de que o exercício da tradução acompanhou todo o seu período de criação literária, sobretudo aquele circunscrito às décadas de 1960 e 1970.

As peças de Lorca, Tchekov, Ibsen e Hellman traduzidas por Lispector durante os anos de 1960 também não se enquadram nos critérios de delimitação de nosso *corpus*, visto que não atendem ao item 5 (versão que tenha Clarice Lispector como única tradutora) apresentado no início do capítulo anterior. Além disso, apenas a tradução da peça de Hellman foi recentemente publicada no ano de 2009, pela Editora José Olympio (Cf. imagem 04 do anexo), fato que também excluiu duplamente as outras versões do *corpus* demarcado. Porém,

identidade cultural se funda a partir da relação com o outro. Conforme o estudioso argentino, “Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria” (PIGLIA, 1991, p. 61) / “Há que se ter um olho posto na inteligência europeia e o outro posto nas entranhas da pátria” (tradução nossa).

não pressupomos que o contato de Clarice com tais peças tenha sido pouco importante frente ao seu projeto de escritora.

Pelo contrário, como bem atesta Gomes (2007), existem relações pontuais entre *A gaivota* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *A mulher que matou os peixes* (1969), entre *Sotoba Komachi* e o conto “Feliz aniversário”, de *Laços de família* (1960), entre *A sócia do casamento* e o conto “Os desastres de Sofia”, de *A legião estrangeira* (1964), entre *As pequenas raposas* e “Felicidade clandestina” (1971) e *A hora da estrela* (1977), entre *Hedda Gabler* e *A paixão segundo G.H.* (1964), entre *A casa de Bernarda Alba* e *A maçã no escuro* (1961) e *Água viva* (1973). Entretanto, tais relações não podem se fundamentar por um simples e ingênuo processo de influência, nem se estabelecem unicamente pelo fato da intelectual ter traduzido as peças de tais escritores. A nosso ver, o que teríamos aí seria mais uma leitura crítica que relaciona as peças traduzidas com as obras da escritora, porque essa leitura é que tende a uma natureza intertextual e, até certo ponto, comparatista.

Nossa premissa, por exemplo, torna-se válida porque acreditamos que Clarice tenha tido contato com as peças de Mishima somente em 1961 (Cf. SANTANA, 2011), quando o conto “Feliz aniversário” já tinha sido publicado no ano anterior. Assim, a relação entre *Sotoba Komashi* e esse conto seria mais da ordem de uma idiossincrasia clariceana encontrada em Mishima, para lembrarmos da conhecida premissa de Jorge Luis Borges expressa em “Kafka e seus precursores” (2007), ou ainda, que tal relação é fruto de um enfoque teórico-crítico que ora se volta às semelhanças, ora às diferenças, para ficarmos apenas no âmbito comparatista.

Isso não descarta as inúmeras relações que podem ser estabelecidas entre os textos traduzidos por Lispector e as obras por ela publicadas, até mesmo porque ambos fazem parte, (in)conscientemente, de um projeto intelectual. Entretanto, em Clarice, na maioria das vezes, a remissão a outros textos ou escritores e, até mesmo, à própria tradição se dá por meio de alusões, sempre constatadas ou não no nível de recepção (Cf. FERREIRA, 2012, p. 169 – 178). Dito de outro modo, o discurso crítico é oriundo de uma epistemologia que julga, a seu modo, o mundo, o homem e a própria linguagem, podendo estabelecer, a partir das ferramentas teóricas que dispõe, determinada relação. Isso posto,

(...) não seria a própria crítica uma consequência de certo modo de ver o mundo? Ou seja, será que um período de identidades ou de diferenças não contamina até os instrumentos de análise? Será que, tanto quanto o criador, também o crítico não acaba se inserindo dentro de um certo “estilo de época”, dentro de uma certa maneira ideológica de ver as coisas? (SANT’ANNA, 2004, p. 85).

Seguindo esses questionamentos, não rejeitamos a possibilidade de aproximação entre as seis peças e as obras de Clarice, tal como proposto por Gomes (2007, p. 79 – 114) e Moser (2009, p. 491 – 492), desde que a ferramenta teórica utilizada seja coerente na abordagem dos objetos postos em relação, visto que, pelo menos no discurso crítico, a visada teórica justifica, quer queiramos ou não, a abordagem proposta. Se observarmos a crônica já citada, “Traduzir procurando não trair”, a própria escritora comenta que de tanto trabalhar as personagens do texto de Hellman teria pegado uma entonação americana nas inflexões de sua voz, assim como um americano falante de português. Ao se queixar à parceira de tradução, Tati de Moraes, esta, segundo Lispector, teria respondido ironicamente à amiga que ela era *uma atriz inata*. Ironia logo justificada pela escritora na mesma crônica:

Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa o papel de si mesmo. 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 (LISPECTOR, 2005, p. 116).

Outro fato de proximidade teria ocorrido entre a escritora e um personagem de Tchekov com o qual entrou em contato por meio de uma tradução durante esta década. Ao trabalhar o personagem juntamente com Tati, Clarice teria lidado com a sua própria fisionomia, uma vez que ele se parecia demais com a escritora, que estava muito deprimida à época. Nas palavras da cronista, “traduzimos Tchecov, eu com um esforço tremendo, pois parecia estar me descrevendo” (LISPECTOR, 2005, p. 116). Porém, por motivos externos, dentre eles a interferência de um diretor, a dupla teria deixado de traduzir o texto. A peça de Tchekov era *A gaivota*, que possivelmente foi traduzida a partir do inglês, visto que Clarice, segundo o que se encontra registrado pela crítica, não lia em russo (Cf. GOTLIB, 2008, p. 413 – 417; MOSER, 2009, p. 491). Faz-se necessário mencionar que o livro de André Luis Gomes aqui já citado foi de suma importância para chegarmos à informação de que a peça parcialmente traduzida de Tchekov foi *A gaivota*, pois somente no estudo do crítico encontra-se tal referência.⁴²

Ainda na crônica de 1968, Clarice anuncia que enquanto ia traduzindo autores estrangeiros chegavam-lhe notícias das traduções de suas obras em outros países, a saber das

⁴² Gomes chegou a essa conclusão por meio de uma entrevista que fizera com Tônia Carrero durante sua pesquisa de doutorado. Nas palavras dele, “a atriz disse recordar-se de que Clarice estava traduzindo *A gaivota*, de Tchecov” (GOMES, 2007, p. 76).

versões de dois de seus textos para o alemão⁴³, as quais, diferentemente da primeira tradução de *Perto do coração selvagem* para o francês já mencionada, não teriam lhe causado problemas; sendo, então, um alívio o fato de ela não entender uma só palavra naquela língua (Cf. LISPECTOR, 2005, p. 117). Todavia, o mesmo não teria acontecido com a tradução de *A maçã no escuro* feita por Gregory Rabassa para o inglês, em 1967 (Cf. GOTLIB, 2008, p. 462). Como a escritora considerava Rabassa um tradutor “de primeira água” (LISPECTOR, 2005, p. 117), prestou-se a se ler em inglês, idioma que compreendia, chegando à ideia de ser boa a versão que o professor fizera. Porém, esse palpite não pode ser comprovado, pois Lispector não suportou *a nausea de se ler*.

Desse contato com a tradução americana, o que mais intrigou Clarice foi a afirmação de Rabassa no prefácio do romance em inglês. O tradutor alegava ser mais difícil traduzir Lispector que Rosa, por causa de sua sintaxe⁴⁴. Ironicamente, a escritora afirma que nem mesmo se lembrava direito do significado de “sintaxe” e, mesmo depois da explicação de um amigo, teria ficado na mesma. Ao modo bem descontraído, para não dizermos clariceano, a intelectual encerra a crônica de 1968, com as seguintes palavras: “Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor” (LISPECTOR, 2005, p. 118).

Apesar da “prática do blefe” (Cf. FERREIRA, 2012, p. 125) ser uma estratégia constante nas declarações de Lispector, as crônicas, bem como as cartas, como já referido, tornam-se uma ferramenta indispensável para uma reflexão acerca do projeto intelectual da escritora. No mesmo texto em que menciona as duas traduções que fizera para o teatro, Clarice esboça, ainda que filigranamente, uma tônica de seu projeto literário: a sua (i)moralidade com a forma textual. Por mais que a escritora talvez nunca tenha apresentado um “projeto consciente” (Cf. ARÊAS, 2005, p. 17), a provável ausência de uma proposta não deixou de se constituir em um projeto, perceptível ao menos contemporaneamente. Seria ingênuo demais a uma crítica pensar que Lispector não tivesse deixado um projeto. Concordamos com o fato de que esse projeto talvez não tenha se estabelecido por meio de um traço unidirecional, mas a falta tão reiterada de um “método” também não deixou de ser uma forma de posicionamento da intelectual frente aos grandes projetos instituídos por outros escritores da literatura brasileira.

⁴³ Possivelmente, uma delas foi a versão alemã de *A maçã no escuro*, publicado em 1964 (Cf. GOTLIB, 2008, p. 481).

⁴⁴ Essa passagem também se encontra registrada pela escritora na crônica “Falando em viagens”, hoje reproduzida em *A descoberta do mundo* (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 352).

Por essa razão, “a forma precária” da qual fala Vilma Arêas teria sido a tônica do projeto clariceano, principalmente a partir da década de 1960, ocasião em que a escritora volta a traduzir com mais frequência e seu trabalho na imprensa brasileira se vê intensificado. Assim, o traço do não-acabamento – seja na ordem da forma (a sintaxe “desconhecida” da língua portuguesa), seja na ausência “lógica” de apresentação do conteúdo, a “(...) história com começo, meio e ‘gran finale’” (LISPECTOR, 1998a, p. 13) – não deixa de prefigurar uma das marcas do projeto. Melhor, talvez as marcas de seu projeto tenham sido a falta de precisão e rigidez. Consequentemente,

(...) a dificuldade de composição de Clarice, problema sempre admitido, encontrava aí, no inacabamento da arte pobre, sua situação narrativa adequada, um pouco ao ritmo da estridente música circense, meio informe e desconcertada (ARÊAS, 2005, p. 19).

Se no âmbito da literatura seu método era não ter método, no da tradução Lispector parece ter recorrido, quando necessário, a esse mesmo projeto. Ainda na crônica de 1968, comenta que ao traduzir/condensar, em 1967, o livro *Three blind mice and other stories* (1948), de Agatha Christie, foi guiada pelo gênero do livro a ser traduzido. Clarice deixa entender que era seu costume ler todo o texto em língua estrangeira para depois o traduzir, mas como neste caso tratava-se de um romance policial optara pelo contrário, pois o prazer teria sido traduzir na tensão de não saber quem era o criminoso, razão que a fez se debruçar sobre a condensação com muita pressa, “pois não suportava a tensão da curiosidade” (LISPECTOR, 2005, p. 117).

A versão do livro de Christie foi publicada em português com o título *Três ratinhos cegos*, pela Biblioteca de Seleções Reader’s Digest, por meio de encomenda feita por Tito Leite, diretor da *Reader’s Digest Publications* do Brasil (Cf. LISPECTOR, 2005, p. 117). Essa Biblioteca era editada pelo grupo da revista *Seleções*, que surgira nos Estados Unidos na década de 1920 e tinha por objetivo levar aos americanos e leitores do mundo todo o *american way of life*. Por isso, passou a ser o símbolo maior do capitalismo norte-americano pelo mundo, sobretudo em países subdesenvolvidos. Além da revista, era lançado mensalmente no Brasil, em forma de livro em capa dura, um volume composto por quatro condensações em português de obras do universo literário produzido em língua inglesa (Cf. PINTO, 2012, s.p.).

É neste contexto, então, que aparecem as quatro condensações que Lispector fizera, durante a década de 1960, dos títulos *The winthrop Woman* (1958), de Anya Seton; *Epitaph*

for an enemy (1959), de George Barr; *Three blind mice and other stories* (1948), de Agatha Christie; e *The golden rendezvous* (1962), de Alistair MacLean. As versões feitas por Clarice receberam, respectivamente, os títulos de *Matriz de bravos*, *Epitáfio para um inimigo*, *Três ratinhos cegos* e *A segunda aurora* (Cf. as imagens 02, 03, 05 e 06 do anexo). Nessa década, mais pontualmente por meio da tradução, temos esboçado o início de uma relação entre Clarice e o mercado que viria a ter seu auge na década seguinte, fato que interferiu no projeto da intelectual, como já mencionado, e a levou a publicar livros por encomenda, como se verá a seguir.

Apesar de seminiais para uma melhor compreensão do projeto da escritora como um todo, fato que não nos leva a desconsiderar tais condensações nesta discussão, as versões publicadas na Biblioteca de Seleções não prefiguram nosso *corpus* de análise, como anunciado na Tabela 1, visto que são tratadas na publicação dos próprios volumes como “condensações”, informação essa que não atende ao segundo critério elencado: versão que seja identificada como “tradução”. Entretanto, seria ingênuo excluí-las de uma reflexão crítica que põe em pauta o perfil de Lispector como tradutora frente a seu projeto intelectual, pois elas confirmam que Clarice sempre manteve um diálogo como o mercado, seja ele real ou metafórico.

No âmbito do “mercado real” podemos dizer que a escritora manteve uma relação complicada com os editores, a exemplo da saga vivida por ela para publicar seus livros, como foi o caso de *A maçã no escuro* (1961), questão já tratada. No contexto do “mercado metafórico”, diríamos, de acordo com Nolasco, que se encontra presente nas obras clariceanas, em diversos níveis, uma espécie de prática mercantil dos textos/ideias alheias/próprias, visto que quando não transcreve fragmentos de outros autores sem indicar a fonte em sua ficção, a escritora autotranscreve seus próprios textos em outros textos posteriores, em uma espécie de “mercado clandestino das letras” (NOLASCO, 2002, p. 107)⁴⁵, no qual coube a crítica se movimentar.

Oscilando, clandestinamente, entre um mercado real e um metafórico, podemos dizer que as quatro condensações ajuda-nos a situar a intelectual em seu tempo e na cultura brasileira. Aqui, uma Clarice distante da grande narrativa intimista, traduz por questões financeiras, deixando-se envolver por tramas de romances policiais, como o de Agatha Christie. A “escritora mercenária” proposta pela leitura de Nolasco (2002) volta-se ao

⁴⁵ Para um aprofundamento da questão, ver o livro *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura* (2001) e o ensaio “Quando a moeda literária vale 1,99 no mercado literário de Clarice Lispector” (2002), ambos de Edgar César Nolasco.

comércio, diríamos, de maneira dupla: por meio de um exercício contínuo do recortar e colar que dá construtura à sua ficção (ainda que seja de fragmentos de um Spinoza, um Kafka, uma Mansfield, um romance cor-de-rosa) e pela assinatura tornada pública diretamente nas capas dessas condensações que fizera.

Por isso, em uma primeira instância (a da ficção), a própria crítica já pontuou a relação existente entre mercado e literatura em Clarice, pois a escritora

(...) desvaloriza o que copia – demandada por um costume de esquecer de copiar o nome do autor do fragmento – para que, mais tarde, tal cópia contrabandeada, seja revalorizada dentro de seu país/texto. E, para isso, mistura tudo. Logo, o que presta e o que não presta, o que tem valor e o que ainda não tem formam seu *mercado literário clandestino*: quinquilharias textuais como pedaços de cartas, comentários sobre “pintura” e “espelhos”, relatos de viagens etc. são somadas de forma que resultem em lucro literário (NOLASCO, 2002, p. 100 – 101, grifo nosso).

Porém, esse lucro não parou por aí. Lispector também lucrara ao ter seu nome exposto na folha de guarda das condensações de livros da cultura de massa, lucro esse que lhe garantia a sobrevivência imediata. E mais, não só ela, como outros intelectuais/escritores brasileiros também se voltaram para a tradução de textos em que a fórmula é repetida e sua produção se dá como em linha de montagem. Segundo Sandra Monteiro Lemos (2013), em sua tese de doutoramento, *Seleções do Reader's Digest: leitores, leituras, textos e trama*, ao editar as traduções, o grupo da *Seleções* contou com renomados escritores da literatura brasileira, entre eles “Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Otto Maria Carpeaux e Manuel Bandeira” (LEMOS, 2013, p. 71). Encontra-se aí talvez esboçado que, ao menos aqui nos trópicos, os nossos ilustríssimos escritores não conseguiram viver apenas de literatura e para a literatura, ainda que ela trouxesse *status* e proporcionasse o acesso de vários deles a outros meios que os não estritamente literários, como acreditamos ter ocorrido com Clarice, sobretudo no que se refere às condensações assinadas pela escritora para a Biblioteca de Seleções.

Desse modo, durante essa década, a escritora oscilou em sua babel tradutória entre grandes nomes do teatro e obras de cunho puramente mercantil. Se por um lado, traduzir McCullers, Lorca, Tchekov, Mishima, Naoya, Ibsen e Hellman trazia certa posição à escritora brasileira da narrativa intimista e do fluxo de consciência; por outro, as condensações para a Biblioteca de Seleções anunciariam um novo filão que seria explorado por Lispector em seu projeto na próxima década: períodos e textos cada vez mais curtos, além da ênfase maior na simplicidade do escrever. A escritora antes taxada como hermética daria vida, com mais

intensidade nos textos da década de 1970, à existência de uma Clarice que (des)complica sua ficção, cuja lei básica seria a de escrever sem enfeites e de forma mais direta.

2.2.1 A língua em meu poder

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro (LISPECTOR, 1999, p. 29).

Enquanto traduzia, durante a década de 1960, peças de teatro e condensava em português obras estrangeiras para a Biblioteca de Seleções, Clarice Lispector publicou os livros *A paixão segundo G.H.* (1964), *A legião estrangeira* (1964), *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Parecia, então, que as dificuldades de publicar seus próprios livros estavam resolvidas quando observamos a sequência dos anos de lançamento de cada volume. Entretanto, outro problema agora se impunha: o baixo valor que a escritora recebia das editoras pelos direitos autorais. Clarice sentia-se trapaceada quando o assunto era a forma com a qual os editores lidavam com as (re)edições de suas obras. Por essas razões, a intelectual aceita, na segunda metade da década de 1960, o convite de Alberto Dines para colaborar semanalmente em uma coluna do *Jornal do Brasil*, que seria publicada aos sábados.

As colaborações de Lispector para a imprensa (revista *Manchete*, *Jornal do Brasil* e *Correio do Povo*⁴⁶), o seu emprego público como assistente da Secretaria de Administração do Estado do Rio de Janeiro e a pensão que recebia de Maury lhe serviam de base para o seu sustento no fim dos anos 1960 e início da década de 1970 (Cf. MONTERO, 1999, p. 249 – 250). Neste período, também conheceu Olga Borelli (que seria sua amiga até o fim da vida) e Álvaro Pacheco (jornalista, poeta e fundador da editora Artenova). Esses dois nomes seriam importantes na trajetória pessoal e intelectual da escritora, pois Borelli ajudaria a amiga na concatenação dos fragmentos de obras futuras quando Lispector já se encontrava debilitada, a exemplo de *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida: pulsações* (1978), e Pacheco seria o responsável por (re)editar algumas de suas obras, além de lhe encomendar várias traduções e livros.

Devido ao seu trabalho no *Jornal do Brasil*, a escritora foi registrada como “colaboradora”, em carteira funcional expedida pela Agência *JB*, no ano de 1968 (Cf. GOTLIB, 2009, p. 466), apesar das crônicas de Clarice terem sido publicadas a partir de agosto de 1967. Ainda que por motivos financeiros, os sete anos no *Jornal do Brasil* fizeram com que a intelectual escrevesse um conjunto de crônicas que se tornariam, a nosso ver, as

⁴⁶ No jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, Clarice republicou, a partir de 1969, as crônicas já publicadas no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro.

suas páginas mais autobiográficas, pois, nelas, encontramos temas vários filtrados por sua sensibilidade. Assim, mesmo quando o assunto não era basicamente algo de sua vida, a escritora se dava a conhecer através dos curtos textos de sábado, como ela mesma afirma na crônica “Vietcong”, publicado em 1970:

Um de meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta (...). É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha. Já falei com um cronista célebre a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, quando em 11 livros publicados não entrei como personagem. Ele disse que na crônica não havia escapatória (LISPECTOR, 1999, p. 284).

Temos, então, nas crônicas desta transição de década, uma intelectual que escreve por dinheiro e, mesmo assim, não deixa de ser pessoal. Problema no mínimo duplo para a própria escritora, que chega a afirmar em 1968: “(...) eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro” (LISPECTOR, 1999, p. 76). O escrever aqui não está apenas circunscrito à sua própria literatura, mas também às entrevistas, às crônicas, às traduções que fez, visando, primeiramente, o seu sustento. Se nessas crônicas era impossível não ser pessoal, Clarice soube como ninguém usufruir das páginas da imprensa para ganhar a vida e escrever sua autobiografia escamoteada, tanto é que a crítica prefere ler a reunião das crônicas do *Jornal do Brasil* reproduzidas em *A descoberta do mundo* (1999) como uma espécie de “extenso diário” redigido em sete anos (Cf. GOTLIB, 2009, p. 468).

Porém, parece que parte da crítica especializada não percebeu, ou ao menos não quis perceber que, nesse “extenso diário”, o seu trabalho de tradutora não foi deixado de lado. Quando a tradução não se prefigurou como tema central, Lispector se ocupou das crônicas para se desculpar com o público pela não tradução de epígrafes apostas em seus livros ou traduzir fragmentos e textos inteiros de outros autores. Assim, além de autobiográfica nos mais inusitados assuntos e ampliando seus rendimentos financeiros, em algumas crônicas de *A descoberta do mundo*, Lispector traduziu quando não foi paga para isso, confirmando a nossa hipótese de que seu projeto intelectual sempre esteve de alguma forma ligado a uma noção maior de tradução e não passou incólume frente ao seu ofício de tradutora.

Em 20 de janeiro de 1968, é publicada, no *Jornal do Brasil*, a crônica “A irrealidade do realismo”, cuja função básica seria a de traduzir um fragmento de um artigo do escritor Struthers Burt. Apesar das crônicas da escritora não se enquadrarem no formato do gênero,

como bem afirmou em “Máquina escrevendo”⁴⁷, Lispector subverte ainda mais tal gênero fazendo dele um suporte de tradução. A crônica de janeiro seria nada mais que uma versão em português de dois parágrafos escritos em inglês pelo escritor norte-americano sobre a relação entre arte, realidade e história, com os quais possivelmente teria entrado em contato enquanto residiu nos Estados Unidos. Clarice apresenta esses parágrafos entre aspas, precedidos da seguinte informação: “Traduzo um trecho de um artigo de Struthers Burt sobre a irrealidade do realismo” (LISPECTOR, 1999, p. 70, grifo nosso).

Neste caso, o verbo traduzir grifado nesse trecho não só indica que Lispector se debruçou sobre um texto estrangeiro vertendo-o para o português, como também fez da crônica em questão o lugar da tradução por excelência. Lugar em que as ideias da cronista estão atravessadas pelo outro (o escritor norte-americano) e, simultaneamente, a grande tônica de suas crônicas passa a ser ilustrada de outra maneira, ainda que para se chegar à temática frequente: a reescrita de textos anteriores (trechos de romances, contos e cartas) e o questionamento habitual sobre que matéria tratar. Dessa forma, a tradução torna-se exercício regente para uma possível solução do problema que perpassa as crônicas de Clarice: a necessidade de assunto, já que as escrevia por dinheiro.

Contudo, o problema não para simplesmente por aí. Em um segundo plano, o que se tem é uma escritora para a qual a escrita nunca foi exercício tranquilo, por mais que se trate de textos de encomenda ou sem compromisso literário, como as crônicas. Enquanto experiência particular, a escrita, seja ela em qual âmbito for (criação literária, reescrita, tradução), torna-se duplicata de um incômodo frequente oriundo de um ato performático de sua própria literatura: o trabalho com a língua, na acepção mais ampla. Em outras palavras, a tradução do fragmento de Struthers Burt transformado em crônica parece “salvar” uma escritora que almejou ter a língua em seu poder, já que, segundo afirmação de Clarice:

Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a *língua em meu poder*. E no entanto cada vez que eu vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro [texto] meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever (LISPECTOR, 1999, p. 101, grifo nosso).

Assim como “A irrealidade do realismo”, a crônica “Miguel Angelo”, de 03 de agosto de 1968, também entrelaça o projeto literário de Lispector e a sua faceta tradutória. O texto publicado em agosto nada mais é do que a tradução de um soneto cuja autoria é atribuída a

⁴⁷ “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais” (LISPECTOR, 1999, p. 347).

Miguel Ângelo (ou Michelangelo). Porém, como se nota na crônica, Clarice teria traduzido o soneto italiano a partir da versão inglesa realizada por W. W. Newell. O poema que entrelaça morte, arte e senso do pecado, foi, segundo Lispector, dedicado à Giorgio Vasari, pintor e arquiteto que escrevera a biografia de importantes artistas italianos, entre elas a do pintor do extenso afresco do teto da Capela Sistina. Novamente, na crônica clariceana, a tradução ocupa um local de destaque, reiterando que, quando a criação sucumbe, a estratégia literária de Lispector foi recorrer à tradução de textos alheios.

No ano seguinte, em 1º de março, a cronista volta a se valer da tradução para escrever a crônica “Quem escreveu isto?”. Nela, Clarice relata ter encontrado algumas linhas, em papel antigo, transcritas por ela em inglês. A transcrição teria sido motivada pela beleza contida nessas linhas, prática muito comum da escritora. Porém, como também de costume, Lispector havia se esquecido de anotar o nome do escritor. Então novamente para sanar o impasse sempre contínuo quanto ao assunto a ser tratado nas páginas aos sábados, a cronista anuncia que o parágrafo seguinte apresentado entre aspas é uma tentativa de tradução para o português das belas linhas encontradas, mas que temia não conseguir preservar em sua língua o que realmente havia lhe tocado. Nas palavras de Clarice:

(...) Vou tentar traduzir e não sei se a tradução conservará esse algo que me tocou tanto: “Então por um momento os dois se apagaram na doce escuridão tão profunda que eles eram mais escuros que a escuridão, por uns instantes ambos eram mais escuros que as negras árvores, e depois tão escuro que, quando ela tentou erguer os olhos até ele, só pôde ver as ondas selvagens do universo acima dos ombros dele, e então ela disse: ‘Sim, acho que eu também te amo.’” (LISPECTOR, 1999, p. 180, grifo nosso).

Ainda que não seja dada ao leitor a possibilidade de identificar o autor do fragmento, muito menos o texto maior do qual foi retirado, a escritora assume, por meio das aspas e do comentário anteposto, que as belas linhas publicadas na crônica apesar de não serem suas, estão atravessadas por um sentimento primeiro de posse. Esse sentimento é angariado por meio da tradução, uma vez que o texto em português, bem como a crônica, é de Clarice Lispector. Esquecer (ou ocultar?) o nome do autor não deixa de ser a ilustração da astúcia de uma intelectual que necessitava escrever ainda que não tivesse assunto, que precisava publicar ainda que não tivesse texto no sentido mais clássico do termo. Se, por um lado, a cronista diz não saber quem escreveu isto; por outro, nas entrelinhas, ela diz: achei aqui beleza, copieie e traduzi isto.

A falta de texto ou assunto, muitas vezes, em Clarice, é sanada, dessa forma, por uma espécie de tradução, como ocorre nas crônicas de 1968 e 1969 aqui mencionadas. Essa falta

foi até mesmo tratada pela própria cronista, que chegou a escrever o seguinte aos leitores do jornal em 1973, na crônica “Não sei”: “Vocês podem me dizer o que lhes interessa, sobre o que gostariam que eu escrevesse. Não prometo que sempre atenda o pedido: o assunto tem que *pegar* em mim, encontrar-me em disposição certa” (LISPECTOR, 1999, p. 466, grifo da autora). Se o assunto tinha, então, que “pegar” na escritora, como bem afirma, parece-nos que os fragmentos traduzidos, de certa forma, “pegaram” em Clarice e, por isso, foram vertidos, em um sentido duplo: vertidos de língua e vertidos em crônicas.

Esse hábito de se ter textos de outros “pegados” em si parece uma máxima costumeira no projeto literário de Lispector. A título de exemplo, podemos nos lembrar do conhecido comentário que Autran Dourado fizera por ocasião da leitura de *A maçã no escuro*. O escritor disse à amiga que teria encontrado no livro dela um trecho de Nietzsche escrito em outras palavras. Clarice declarou que realmente tinha copiado o trecho, mas pediu a Autran que não contasse a ninguém (Cf. FERREIRA, 1999, p. 278 – 279). No caso das crônicas, a cópia do outro em si não é tão escondida quanto no romance, pois a tradução proporciona à intelectual uma posição de maior conforto, visto que pode declarar (por mais que omita algumas informações como o próprio nome do autor) a sua prática de traduzir textos outros e transformá-los em seus. A tradução para ela passa a ser um horizonte possível, tendo em vista sua familiaridade com o ofício desde sempre.

Nesse sentido, em fios de seda Clarice verte nas crônicas citadas escritores estrangeiros, exercendo um papel, no mínimo, bifurcado. Num mesmo texto, temos uma tradutora que sabe o quanto a tradução pode ajudar no desencadear de temas vários e uma escritora que transgride o padrão do gênero, fazendo dele a esfera na qual os textos que lhe tocavam podiam ser traduzidos e apresentados ao público. Isso também ocorre na crônica “Fios de seda”, de maio de 1969, em que Lispector traduz um fragmento de Henry James, alegando contraditoriamente que não queria ser hermética e clara como James, mas se sentia na obrigação de dizer as coisas, por mais que não fossem fáceis. Talvez aí estivesse o grande problema do padrão da crônica para Lispector: escrever o que aparentemente fosse fácil aos olhos do leitor. A cronista passa, assim, à seguinte informação e traduz um fragmento do escritor norte-americano:

Leiam e releiam a citação. Aí está ela, traduzida por mim do inglês:
 “Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata da de um

homem de gênio - ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em *revelações*” (LISPECTOR, 1999, p. 194, grifo da autora).

Apesar de não indicar a obra da qual retira o fragmento, a tradutora informa, do mesmo modo que na crônica “Miguel Ângelo”, o nome do autor do original e apresenta a tradução do trecho entre aspas, separando-o do restante de seu texto que trata da vida como uma aranha tecedora de fios de seda. Ampliando a metáfora, podemos dizer que o exercício da tradução nas quatro crônicas examinadas nesta subseção é urdido em fios de seda, aludindo, sintomaticamente, à própria noção texto. Com “fios de aranha nos dedos” (LISPECTOR, 1999, p. 39), Clarice tece suas crônicas por meio de traduções de escritores ocultados e conhecidos (Burt, Michelangelo e James), toma a língua em seu poder e faz de seus textos semanários o propício local da tradução.

É neste contexto da tradutora-cronista que aparece publicada, também no “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*, em 1969, a tradução que Lispector fez do conto “História de los dos que soñaron”, de Jorge Luis Borges. A princípio, talvez tenha passado despercebido ao leitor desatento que o texto de sábado de 27 de dezembro não era uma crônica, mas sim uma tradução. O pequeno texto ocupou graficamente na página do jornal carioca o espaço que sempre fora destinado às crônicas de Clarice. Mais uma vez, a tradução usurpa o ofício da jornalista, mostrando-se tarefa sempre presente em seu projeto. Dizemos isso, pois não consta nenhuma referência no jornal de que o texto publicado tratava-se de uma tradução, muito menos se encontra presente menção ao original (edição, ano, volume...) e à língua a partir dos quais a versão teria sido realizada (Cf. imagem 07 do anexo).

É curioso salientar que o conto traduzido e publicado no lugar na crônica semanal não está reproduzido em *A descoberta do mundo*, pois, talvez, a própria crítica, à época da primeira edição do volume de crônicas em 1984, já tivesse percebido que o texto era na verdade uma tradução. Contemporaneamente, a versão do conto argentino foi republicada no volume *Borges no Brasil*, organizado por Roberto Schwartz, em 2001, na seção “Brasil: primeiras vozes”. No volume de 2001, já aparece a indicação de que a tradução levada a cabo por Lispector deu-se a partir do livro *História universal da infâmia*, informação essa levantada, possivelmente, pelo próprio Schwartz. Como a pequena tradução se enquadra nos oito critérios de delimitação do *corpus* apresentados na Tabela 1, será analisada no último capítulo de nosso estudo.

É nesse sentido, portanto, que as crônicas publicadas por Clarice entre a segunda metade dos anos de 1960 e o início da década posterior, no *Jornal do Brasil*, constituem-se

material de grande importância para situar a (in)consciência tradutória que sempre esteve, de uma forma ou de outra, presente no projeto da escritora, pois quando não eram tomadas para alguma reflexão acerca do ato tradutório, como ocorre em “Traduzir procurando não trair” (crônica publicada na *Revista Jóia*, em maio de 1968, e hoje reproduzida em *Outros escritos*), serviram de suporte para que Clarice continuasse exercendo o seu ofício de tradutora, vertendo textos e fragmentos de outras línguas que ora suplementaram sua criação, ora se tornaram espaços de tradução, por mais que Lispector não tivesse recebendo pontualmente para traduzir.

Se no caso das traduções para o teatro e das condensações para a Biblioteca de Seleções Reader’s Digest, da década de 1960, a escritora traduziu também por necessidade financeira, podemos dizer que até mesmo em algumas crônicas para o jornal a tradução foi o exercício literário que a auxiliou indiretamente em seus rendimentos, além de ter tornado pública a face de uma Clarice cronista, que bem ao seu modo, aliou tradução, criação e crônica, produzindo um texto híbrido. Texto esse até hoje não bem classificável no cenário crítico, constatação que levou Affonso Romano de Sant’Anna afirmar: “Ela teve a ousadia, teve coragem, teve até bom senso, escreveu o que ela queria! não é crônica...” (*apud* GOTLIB, 2009, p. 468). Sendo crônica ou não, o fato é que Lispector publicou a tradução do conto de Borges no seu espaço das crônicas no *Jornal do Brasil*, por mais que não tivesse explícito na página impressa que aquele texto tratava-se de uma versão. É como se a narradora semanária dos relatos e comentários heterogêneos traduzisse ao correr da máquina, tomando a língua em seu poder, até mesmo nos textos encomendados em que seu nome próprio deixava-se encontrar.

2.3 Década de 1970: a via crucis da tradução

Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar (LISPECTOR, 1998b, 50).

Essa foi a opinião de Clarice Lispector sobre a sua literatura e o seu nome, nos anos de 1970. Parecia, agora, que a escritora renomada pouco se importava com sua grande obra e muito menos com os livros que ainda publicaria até o fim da vida. Até mesmo a construção de seu próprio nome, quesito com o qual se preocupou nos anos anteriores, tornou-se ponto de pouca relevância para a intelectual que um dia escreveu o romance *Perto do coração selvagem*. Diante da situação financeira complicada, publicou uma quantidade maior de livros, bem como de traduções, escreveu mais crônicas, ministrou conferências, entrevistou personalidades. A partir do fim da década passada, Lispector começa a abrir mão, ao menos aparentemente, do status de grande escritora adquirido ao longo dos anos.

No início desta década, Lispector se dedica à escrita de seu livro *Água viva* (1973) e publica, em 1971, um livro de contos: *Felicidade clandestina*. Neste volume de 25 narrativas, a escritora republica 15 contos já presentes em *A legião estrangeira* (1964), fazendo, em alguns, pequenas alterações como a troca de títulos, e transforma em conto um capítulo já escrito em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Além disso, inclui relatos de memória de sua infância (“Felicidade clandestina” e “Restos de carnaval”), acrescenta um conto que problematiza o próprio ato da escrita (“Duas histórias ao meu modo”) e retoma assuntos já tratados em livros anteriores. *Felicidade clandestina* se mostra, então, no projeto de Clarice como um livro que reescreve os anteriores, prática muito frequente em sua (re)criação.

Porém, o entrave literário da intelectual parece que não estava nos contos publicados em 1971. *Água viva*, editado por Álvaro Pacheco, obrigou Clarice a trabalhar três anos para que a narrativa chegasse à sua versão final. O livro – que possuía inicialmente mais de 200 páginas e teve ainda dois possíveis títulos (*Atrás do pensamento: monólogo com a vida e Objeto gritante*) antes chegar ao título final (*Água viva*) – incomodou a escritora por ser muito autobiográfico e não ter uma grande história, muito menos trama, conforme afirma a narradora: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. *Transmito-te não uma história* mas apenas palavras que vivem do som” (LISPECTOR, 1998c, p. 27, grifo nosso).

Esses fatores levaram Lispector a eliminar várias páginas, publicando a narrativa sob a rubrica de “ficção”, tornando impossível o seu enquadramento em determinado gênero. Razão pela qual a narradora-escritora/pintora se refere à obra como “fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever (...)” (LISPECTOR, 1998c, p. 54). *Água viva*, diante disso, foi abordado pela crítica como uma espécie de *fragmentação escritural*, sem começo, meio ou fim, visto que trouxe “(...) desde sua ‘origem’ uma mudança semovente de títulos, fragmentos, páginas e, conseqüentemente, de significação” (NOLASCO, 2001, p. 195). Isso ocorreu porque Lispector inseriu e retirou, por exemplo, crônicas já escritas do interior das versões do livro.

Neste contexto do projeto da intelectual, aparecem duas traduções assinadas por Clarice em 1970: as versões em português de *The call of the wild* (1903), de Jack London, e *The talisman* (1825), de Walter Scott. Ambas foram publicadas na Coleção Calouro, da Editora Tencoprint/Ediouro, dirigida ao público infantojuvenil⁴⁸, e receberam, respectivamente, os títulos *Chamado selvagem* e *O talismã*. Enquanto a primeira conta a história de sobrevivência do cão Buck e seu faro instintivo em meio a uma natureza inóspita, a segunda se trata de um romance histórico no qual é narrada a disputa entre dois reis pela posse de Jerusalém. Apesar de serem rubricadas como adaptações, as primeiras tiragens não trouxeram em si essa informação muito bem esclarecida.

Ambivalentemente, no primeiro volume consta que o texto em português reproduz integralmente o texto original e no segundo que se trata de “uma obra original de Clarice Lispector baseada em Walter Scott”, informação essa retirada do texto explicativo transcrito logo abaixo do título do original e do ©*copyright* da primeira edição da versão brasileira. Esses percalços de nomenclatura do mercado editorial só foram pontuados contemporaneamente, quando a Editora Rocco relança as versões de Clarice, tratando-as como adaptações. Diante disso, essas modalidades de tradução de início de década não prefiguram nosso *corpus* de análise, uma vez que não são tratadas como traduções, assim como esclarecemos na tabela 1.

Podemos dizer, então, que tanto no âmbito da tradução quanto no da própria literatura de Lispector, há um fenômeno de reescrita, exercido em diferentes graus. Essa reescrita

⁴⁸ Posteriormente, a Coleção Calouro tornou-se a Coleção Elefante. Esta foi criada com o intuito de publicar adaptações de clássicos da literatura ao público infantil e juvenil. Era dividida em duas categorias: “Coleção Elefante●” e “Coleção Elefante●●”, sendo a primeira dirigida para um público com até 12 anos e a segunda para jovens de até 17 anos ou mais. Essa Coleção tinha por prática convidar renomados escritores da literatura brasileira para adaptar os textos, adequando a linguagem e o tema a seu público, como consta na quarta capa da edição de *Chamado selvagem* reproduzida no Anexo (Cf. imagem 09).

oriunda das adaptações para jovens e do exercício de fragmentação escritural põe em diálogo as adaptações feitas e sua ficção. Aqui, por mais que *Água viva* e as duas adaptações não tratem de temas semelhantes na esfera narrativa (se é que ela está presente no livro de 1973), há, em ambos os exercícios de linguagem, um fio condutor de reescrita que pode os relacionar. Longe de um estabelecimento de influências, a nosso ver, o que ocorre tanto na prosa de 1973 quanto nas traduções do início desta década é o aflorar de um aguçado manejo textual, que fazem tradução e literatura dialogarem dentro de uma esfera maior: o projeto de Clarice.

Se a proximidade entre o exercício da adaptação e a técnica literária empregada em *Água viva* é plausível, nada pode se duvidar da interferência proporcionada pelo trabalho da tradutora em algumas crônicas escritas entre 1970 e 1973. Talvez, o caso mais evidente dessa interferência seja “Tradução atrasada”, crônica também publicada no *Jornal do Brasil*, em abril de 1970. Nela, a escritora tenta resolver o que, segundo suas palavras, foi um erro: não ter traduzido, em 1964, a epígrafe que abre seu livro *A paixão segundo G.H.*:

Como epígrafe de meu romance, *A paixão segundo G.H.*, escolhi, ou melhor, caí-me por milagre nas mãos, depois do livro escrito, uma frase de Bernard Berenson, o crítico de arte. Usei-a como epígrafe, talvez sem mesmo que tivesse muito a ver com o livro, mas não resisti à tentação de copiá-la.

Só que cometi um erro: Não a traduzi, deixei em inglês mesmo, esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua. A frase em português é: “uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer”. Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita (LISPECTOR, 1999, p. 283)⁴⁹.

Sobressaem-se da crônica duas questões dignas de atenção: a ausência da tradução como um erro e a importância de exercícios tradutórios no projeto da escritora. Na primeira, Clarice apresenta a tradução como uma necessidade, ainda que seja um ato impossível, pois ela mesma tem consciência de que o texto em inglês é mais belo e se estrutura de uma maneira mais “mais íntegra”, assim como designa. Já, na segunda, literatura e tradução se suplementam em um contínuo sem fim, visto que a atividade de tradução torna-se *leitmotiv* para o processo criativo da crônica, fazendo desta uma construção literária que se propõe a resolver, ou reparar, um problema: o da tradução não efetuada. Utilizamos o termo “problema”, pois, à tradução o maior empecilho que há é a não transposição de um texto a outra língua, entrave que inviabiliza seu ato de sobrevida.

⁴⁹ Transcrevemos aqui a epígrafe, tal como apresentada na edição do romance: “A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die” (BERENSON, *apud* LISPECTOR, 1996, s.p.).

Em maio de 1971, Lispector volta a se valer da tradução para suplementar textualmente sua crônica “Máquina escrevendo”. Em um primeiro plano, o texto trata da liberdade de escrever. Mas não é só isso. A tradução é trazida à pauta narrativa como estratégia que exemplifica um vestígio de sua quase liberdade executada na escrita da crônica. Tanto é que a partir do segundo parágrafo a cronista muda completamente de assunto e passa a falar de bichos, especificamente tartarugas. Depois de relatar a sua não afeição a elas, Clarice traduz, entre aspas, uma passagem de um pequeno livro em inglês, que lhe teriam emprestado:

Alguém, adivinhando que era falso o meu não-interesse por tartarugas, emprestou-me um livrinho sobre elas, em inglês. Eis um trecho traduzido desse livrinho: “As tartarugas são répteis raros e antigos. Seus ancestrais apareceram pela primeira vez há uns 200 milhões de anos, muito antes que os dinossauros. Enquanto estes animais grandes há muito tempo se extinguíram, as tartarugas, com sua forma estranha e sem beleza, conseguiram sobreviver, e têm permanecido relativamente imutáveis pelo menos durante 150 milhões de anos.” (LISPECTOR, 1999, p. 348).

A tradução do trecho assume, nesse caso, o papel de trazer ao leitor informações sobre o processo de perpetuação e ancestralidade das tartarugas na terra, tema sobre o qual a própria cronista já tinha tratado na coluna dos sábados, sem nem mesmo saber que o seu conhecimento anteriormente exposto a respeito estava correto. Sem autoria mencionada, a citação traduzida investe, portanto, de autoridade as inferências apresentadas por Lispector sobre o assunto. É como se o ato de traduzir, ainda que omitisse o nome do autor, trouxesse ao seu texto uma veracidade ao público que a lia todos os sábados.

Por esse motivo, as crônicas aqui citadas de *A descoberta do mundo* podem ser tomadas enquanto registros de uma espécie de “caderno de notas”, cuja função era a de reunir os assuntos mais heterogêneos entre si, valendo-se a cronista sempre que pode da tradução como experiência suplente, ainda quando o objeto em discussão fosse explicado através de um trecho traduzido, independente de ser o assunto as tartarugas. Não é por acaso que na crônica “Caderno de notas”, de janeiro de 1972, Clarice recorre outra vez à tradução para levar ao leitor do jornal um adágio que a ela reportasse:

“Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída.” Traduzo isso do francês, frase encontrada num caderno de notas antigo. Mas, quem escreveu isso? quando? Não importa, é uma verdade da vida, e muitos poderiam tê-la escrito (LISPECTOR, 1999, p. 399).

Novamente, a tradutora de fragmentos verte algumas palavras do francês para demonstrar que, porventura, seus grandes feitos (quem sabe os seus belos e elogiados

romances) foram nada mais que um artífice auxiliador na dificuldade de se assumir como uma escritora profissional, assim como já tinha afirmado no ano em que começa a escrever para o *Jornal do Brasil*: “Estou pensando agora em me profissionalizar. Não é mau. Chegou a hora séria de pôr os pontos nos is: será um modo de me assumir, e com dificuldade” (LISPECTOR, 1999, p. 46). Podemos dizer que a tradução, enquanto ato gratuito, ajudou Lispector a escrever as crônicas semanárias e a obter um rendimento financeiro para o dia a dia, já que declarou ter sido salva, muitas vezes, pela improvisação de “(...) um ato gratuito. Ato gratuito, se tem causas, são desconhecidas. E se tem consequências, são imprevisíveis” (LISPECTOR, 1999, p. 410). Além disso, a tradução de fragmentos soltos em meio às crônicas assume uma função estratégica nos textos publicados no jornal, uma função clandestina e amorosa operacionalizada em meio a uma espécie de bricolagem textual e tradutória, ao mesmo tempo.

Se por um lado, nas inúmeras traduções encomendadas trabalhou, por acaso, com o que (não) queria, por outro, Clarice pôde traduzir nas crônicas o que realmente lhe tocava, como ocorre em “Quebrar os hábitos”, de novembro de 1972, na qual a tradução aparece como mola propulsora de sua literatura, constituindo-se a crônica de um único parágrafo traduzido, em que a autoria vê-se mais uma vez rasurada, em razão da tradutora ter se esquecido de anotar, como de costume, o nome do autor. “Hábito” por sua vez comum, quando pensamos nos processos de apropriação efetuados por Lispector ao longo de sua ficção, por mais que todo “hábito” seja suspeito/perigoso, como se afirma na mesma crônica:

Encontro numa folha de papel antiga umas frases em inglês, e de novo vejo que esqueci de anotar o nome do autor. Traduzo:
 "Mas os grandes não podem guiar sua vida por você. Você precisará de um novo inventário de suas horas, de uma classificação mais severa do que vale a pena fazer e do que é simples passatempo. Precisarás compreender que é frequentemente tão importante quebrar um bom hábito como quebrar um mau. Todos os hábitos são suspeitos." (LISPECTOR, 1999, p. 434).

Procedimento semelhante, em que tradução e literatura parecem se (con)fluir na escrita clariceana, está também presente, na crônica “Dar os verdadeiros nomes”, publicada em março de 1973. Nela, a escritora, diferentemente da crônica anterior, copia uma citação de Pound traduzindo-a sem aspas:

Copiei esse trecho de Pound, de um livro que é uma coletânea de artigos, organizada por Norman Holmes Pearson:
 – A traição das palavras começa, diz Pound, com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam (LISPECTOR, 1999, p. 453).

Se, em “Tradução atrasada”, a tradução é posta como tarefa necessária, na qual o autor do original, o original e o texto da tradução são pontualmente detectados; nas crônicas “Quebrar os hábitos” e “Dar os verdadeiros nomes”, a tradução continua a aparecer como lei inevitável sob a qual se inclina Clarice, mas que lança, respectivamente, no primeiro caso, a autoria do texto primeiro a um porvir, devido ao apagamento da assinatura do autor do texto traduzido, e, no segundo caso, rompe a fronteira entre o próprio e o alheio quando sequestra as aspas da citação traduzida de Pound, fazendo do pensamento deste texto seu e, por conseguinte, de sua autoria.

Com o exposto, o projeto de Clarice e a tradução apresentam-se como atividades suplementares, uma vez que esta se efetiva como uma prática do levar além, além de uma língua, de um texto, de uma escritura. Carvalhal (2003, p. 219) afirma que à toda tradução subjaz um procedimento de disseminação. Essa disseminação é visivelmente perceptível na tessitura das crônicas aqui mencionadas, pois Clarice, além de se valer do outro, apropria-se do alheio tornando-o seu e fazendo emergir uma “metáfora da peregrinação” da travessia advinda da tradução. Não é por acaso que o verbo

Traduzir vem de *traducere* que significa levar de um lugar para o outro e *translatio*, na língua latina clássica, designava transplantação, transferência, ou seja, a metáfora da peregrinação pela qual transplantamos uma palavra de uma língua para a outra, fazendo, ao mesmo tempo, uma travessia cultural (BATALHA; PONTES Jr, 2007, p. 10).

Sob essa égide, a tradução pode ser vista como fator de enriquecimento nas crônicas da escritora, já que, neste caso, “não há dúvida que a tradução alimenta a criação literária. Isto ocorre (...) na perspectiva de que as traduções (...) enriquecem o trabalho individual do escritor” (CARVALHAL, 2003, p. 222). A partir do conceito goetheano de *weltliteratur*, Casanova (2002), assim como Carvalhal, compreende que a tradução, além de estabelecer “valores literários” e promover a interação das literaturas entre si, é o espaço de paragem no qual surgem princípios iluminadores da própria criação literária. É como se houvesse, neste caso, um “nutrimento do impulso criador” (CAMPOS, 2010) assegurado pelo trabalho da tradução. Esse nutrimento, derivado de um primeiro contato com o texto alheio, faz com que a escritora dissemine as ideias do outro em si e subverta uma pretensa noção de origem dos fragmentos traduzidos e copiados.

Por isso, se as crônicas em questão sofrem uma suplementaridade criativa, o projeto intelectual da escritora, por conseguinte, vê-se também suplementado pelo ofício da tradução. Conforme Derrida, o suplemento é também um sinal de adição que compensa um sinal de

subtração em uma possível origem. Assim, as crônicas de Lispector, enquanto textos suplementados, são, em parte, a repetição do sinal de subtração da origem. Em outras palavras, o sinal de subtração repetido seria, *grosso modo*, o elemento que suplementa as crônicas da escritora, fazendo da subtração da origem um acréscimo, entretanto, um acréscimo (adição) proveniente da existência de uma subtração primeira. Acréscimo esse que supre a criação clariceana, ou melhor, que faz o texto presente ser o que é por meio de uma lógica suplementar da tradução, visto que:

O apelo do suplemento é aqui originário e escava aquilo que se reconstitui mais tarde como o presente. O suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, é também aquilo que supre. “Suprir: 1. Acrescentar o que falta, fornecer o excesso que é preciso”, diz Littré, respeitando como um sonâmbulo a estranha lógica dessa palavra (DERRIDA, 2009, p. 311).

Esse suplemento no projeto clariceano seria parte resultante de um rastro motivado pela tradução, pois “nunca há criação pura, vinda do nada, e sim rede de rastros, no qual uma marca qualquer se dá a ler” (NASCIMENTO, 2001, p. 186). Além do mais, na relação da cronista com a tradutora é impossível tentar apagar o rastro desta naquela, pois nos diversos papéis exercidos pela intelectual sempre se encontrará, ainda que por meio de indícios de rastros, resíduos que permitam ver em uma marcas deixadas pela outra. Nessa perspectiva, o suplemento se distancia da ideia de soma que pode pressupor uma totalidade, devido a um espaço de duplicidade (os papéis de cronista e de tradutora) a partir do qual os atos de criação e tradução se alternam em convergência.

Por isso, a tradução presente no interior das crônicas seria uma espécie de atividade adjunta da criação e não, simplesmente, uma soma harmoniosa dos ofícios de Lispector. Ao se suplementarem pela tradução, os textos do jornal são configurados por uma repetição, no mínimo, recriadora, ainda que por intermédio de estratégias distintas, como se pode notar. Assim, o que se observa é que Clarice é uma contumaz leitora e como leitora ela traduz o que lê, tornando-se, então, uma escritora-tradutora que vive entre línguas. A reescrita/transcrição deixa de ser exercício notável somente na contextura de *Água viva* e *Felicidade clandestina* e passa a recurso explícito, através da tradução, no interior de textos que nem mesmo Clarice concebia por crônica: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo (...)”; “crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? Não sei.” (LISPECTOR, 1999, p. 81, 112).

2.3.1 A hora do lixo e a vez da escritora falida

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão (LISPECTOR, *apud* MENDES, 1998g, p. 10).

Esse fragmento trata-se de um comentário de Clarice Lispector anteposto à segunda parte, intitulada “Fundo de gaveta”, da 1ª edição de seu livro *A legião estrangeira* (1964). Após a morte da escritora, tal parte foi retirada do livro de contos e passou a constituir o volume de crônicas que recebeu por título *Para não esquecer* (1978). Nesse fragmento de 1964, a escritora já teria, de certa forma, dado vestígios do que futuramente ocorreria com o seu projeto durante a década de 1970, ou melhor, Lispector, talvez (in)conscientemente, estaria vaticinando o extremo ao qual levaria sua produção futura. Se as crônicas guardadas no *fundo da gaveta* já não condiziam muito bem com a sua grande literatura (lembremo-nos de que *Legião estrangeira* e *A paixão segundo G.H.* são de 1964), muito menos iriam ter notável valor literário as crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*, suas traduções nos anos de 1970 e, até mesmo, os livros que publicaria em 1974.

Antes da publicação de *Água viva*, a escritora também lançou pela Artenova, em 1973, com ajuda de Álvaro Pacheco, o livro *A imitação da rosa*. A prática de republicar textos anteriores continuaria, pois, dos quinze que compõem essa coletânea, todos já tinham sido publicados em pelo menos um dos volumes de contos de 1952, 1960, 1964 e 1971. É nesse contexto de 1973 que aparecem quatro traduções assinadas pela intelectual. A versão de *La faim du tigre* (1966), de René Barjavel, foi encomendada por Pacheco, editor de suas obras, e publicada também pela Artenova. O *best-seller*, que é um extenso ensaio a respeito da existência de Deus, foi traduzido a partir do francês e recebeu por título em português *A fome do tigre*, sendo revisado por Salvador Pittaro. Na apresentação aos leitores, na orelha do volume, o próprio editor afirma ser a obra de Barjavel “um livro para não se esquecer jamais, porque a vida é uma eterna busca da verdade (...)”.

Enquanto publica no jornal em 1973, Clarice também adapta três livros para a Coleção Clássicos da Literatura Juvenil da Editora Abril Cultural, são eles: *Gulliver's travels* (1726), de Jonathan Swift; *The history of Tom Jones, a foundling* (1749), de Henry Fielding; e *L'île Mystérieuse* (1874), de Júlio Verne. Os dois primeiros adaptados a partir do inglês e o último do francês receberam por título, respectivamente, *Viagens de Gulliver*, *Tom Jones* e *A ilha*

*misteriosa*⁵⁰. As encomendas, dessa vez, ficaram supostamente a cargo de Victor Civita, responsável pela editoração desses títulos, como se nota nos próprios volumes consultados. A Coleção, que tinha por objetivo “facilitar” a leitura dos clássicos aos jovens, teve todos os seus volumes publicados em capa dura colorida e apresentava ilustrações internas, em preto e branco, de cenas das narrativas transpostas. A partir das informações técnicas da primeira edição, comprova-se que *Tom Jones* foi o quinquagésimo e último número da Coleção apresentado aos leitores, em outubro de 1973. É como se a Coleção do início dos anos 70 fechasse com “chave de ouro” o ciclo empreendido, tendo a consagrada escritora entre os nomes de seus inúmeros adaptadores. Vale ressaltar que outros escritores conhecidos também adaptaram para essa Coleção, a exemplo de Paulo Mendes Campos e Carlos Heitor Cony.

As adaptações dessas narrativas sete e oitocentistas não se enquadram no segundo critério da tabela do primeiro capítulo. Por isso, não serão analisadas em seus por menores. Entretanto, vale informar que elas são importantes para comprovar que a intelectual *viveu* não só de sua grande literatura, muito menos exclusivamente do contato estabelecido com James Joyce, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, para elencarmos apenas três. O verbo viver aqui deve ser compreendido no sentido mais amplo, pois Clarice Lispector, da mesma forma que tirava seu sustento dessas adaptações, teve que ler e recriar diariamente tais narrativas em português, comprovando que, realmente, não dava para viver exclusivamente de literatura, muito menos do jornalismo, assim como afirma em depoimento desta década:

Mesmo editada em Portugal, e traduzida na França, Estados Unidos e outros países, e mesmo com os meus trabalhos publicados em inúmeras antologias escolares de autores brasileiros, eu nunca vivi exclusivamente para a literatura. O motivo, porém, não chegou a ser o desinteresse do público pela minha obra, mas, sim, a utilização indevida de que se beneficiam os editores.

Tanto Érico Veríssimo como Jorge Amado tiveram a sorte de encontrar boas editoras e podem viver de direitos autorais. *Faço traduções, adaptações*, entrevistas, crônicas em jornal. Na minha opinião, os editores deveriam ser mais generosos, inclusive estimular os novos talentos que surgem. *Os jornalistas são mal pagos e têm de se socorrer em outros empregos para sobreviver* (LISPECTOR, *apud* GOTLIB, 2009, p. 546, grifos nossos).

Se mesmo com o seu trabalho de jornalista, a escritora sentia-se forçada a traduzir e adaptar, outra razão lhe obrigaria, de uma vez por todas, a se dedicar com mais afinco a produzir versões de obras estrangeiras. Ainda em 1973, Alberto Dines, que a convidou para escrever as crônicas de sábado, seria afastado do *Jornal do Brasil* devido a uma espécie de

⁵⁰ Alocamos a adaptação de *A ilha misteriosa* no ano de 1973, pois, além do volume em português pertencer à mesma Coleção nas quais foram publicadas as versões *Viagens de Gulliver* e *Tom Jones*, seguimos a informação apresentada por Nádya Batella Gotlib, no livro *Clarice Fotobiografia* (Cf. GOTLIB, 2008, p. 417).

onda antissemita na imprensa brasileira, conforme relata Benjamin Moser (2009, p. 472 – 473). Isso contribuiu, sobremaneira, para que Clarice fosse imediatamente despedida do *JB*, no próximo ano. Dines, em entrevista concedida a Moser, afirma que as pessoas por ele contratadas durante os anos nos quais esteve a frente do *JB* foram todas demitidas, inclusive Clarice, acusada de falta de disciplina e não saber escrever.

Porém, essas acusações, segundo o biógrafo, eram apenas desculpas inventadas para o afastamento dos funcionários de origem judaica do jornal. A demissão dos contratados de Dines não foi de uma só vez, para que não chamasse atenção, levando o jornalista a afirmar o seguinte:

Eu tinha tido o cuidado de não chamar judeus demais, para não ser acusado de favoritismo. E os que contratei eram da mais alta qualidade. Ninguém poderia dizer que Clarice Lispector não merecia estar ali. O jornal terminou *Judenrein* (limpo de judeus, no vocabulário do Holocausto. [N.T.]). Mas eles fizeram a coisa de modo cauteloso o bastante para não dar imediatamente na vista. Nunca disseram isso, mas o resultado era bastante claro. Tipicamente brasileiro (DINES, *apud* MOSER, 2009, p. 473).

Em janeiro de 1974, Clarice recebe um envelope contendo uma carta de demissão e suas crônicas ainda não publicadas. Esse episódio ilustra que, se havia um motivo para a dispensa de seu trabalho, não seria sua indisciplina, pois o próprio jornal tinha a posse de crônicas escritas e enviadas pela escritora com antecedência, costume por ela também comentado, quando se justificou com os seus leitores sobre a impossibilidade de responder todas as cartas que recebia, em crônica de abril de 1968: “(...) dou com antecedência razoável minhas crônicas, e estas saem publicadas num sábado de madrugada, como um pão quente saindo do forno” (LISPECTOR, 1999, p. 95).

A demissão de Clarice do referido jornal, em um primeiro momento, deixou-a apreensiva já que necessitava do dinheiro recebido pela escrita das crônicas; em um segundo, proporcionou-lhe uma espécie de alívio, em razão não ter mais o compromisso de escrever semanalmente como tinha feito durante os últimos seis anos. A apreensão da escritora parece ter sido resolvida quando ela intensificou o seu trabalho de tradutora entre 1974 e 1975, período em que aparecem no mercado editorial brasileiro quase vinte traduções assinadas por Lispector. Esse postulado torna-se coerente, pois, quando presta esclarecimentos, em entrevista concedida a Edilberto Coutinho, em 1976, sobre seu ofício tradutório, não deixa de lembrar sua injustificada demissão do *JB* dois anos antes:

É o meu sustento. Respeito os autores que traduzo, é claro, mas procuro me ligar mais no sentido do que nas palavras. Estas são bem minhas, são as que elejo. Não gosto que me empurrem, me botem num canto pedindo as coisas. Por isto senti um grande alívio, quando me despediram de um jornal, recentemente (LISPECTOR, *apud* COUTINHO, 1980, p. 166).

Por essa razão, insistimos no argumento já defendido em nossa dissertação de mestrado de que o fator preponderante para uma possível justificativa do aparecimento de tantas traduções assinadas pela intelectual nesses anos tenha sido o seu afastamento do jornal⁵¹. A escritora, então, assina seis adaptações/traduções no ano de 1974. Duas delas, que foram encomendadas, outra vez, por Álvaro Pacheco e publicadas pela Artenova, tratam-se das traduções dos romances *I heard the owl call my name* (1967), de Margaret Craven, e *A severed head* (1961), de Iris Murdoch, os quais receberam por título, respectivamente, *Ouvi a coruja chamar o meu nome* e *A cabeça decepada*. A primeira narrativa trata da significação da vida e a segunda de uma espécie de reeducação sentimental vivida pelo protagonista, segundo comentários do editor presentes nos versos das capas dos livros em português.

Essas traduções provam o quanto a tradutora manteve relações de trabalho com Pacheco, situação que interferiria, sobremaneira, em seu projeto literário. Ainda em 1974, o editor trabalharia para publicar *Onde estivestes de noite*, livro de contos no qual Clarice volta a exercer, claramente, a sua prática de reescrita. As dezessete narrativas classificadas como “anticontos” (Cf. VARIN, 2002, p. 161) reescrevem textos já tornados públicos no *Jornal do Brasil* e fragmentos de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, além de contos inéditos. A escritura de Clarice se apresentaria não somente como uma fragmentação de textos anteriores, mais seria por si só uma escritura entrecortada, com pausas e associações inimagináveis.

No conto “Onde estivestes de noite”, a título de exemplo, encontra-se a presença do ser andrógino – um Ele-ela: “A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo (...)” (LISPECTOR, 1999b, p. 43) –; do sexo – “Todos estavam ali prestes a se apaixonar. Sexo. Puro sexo” (LISPECTOR, 1999b, p. 52) –; da escritora falida – “Minha vida é um verdadeiro romance: gritava a escritora falida” (LISPECTOR, 1999b, p. 49) –; da magia negra – “(...) acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra!” (LISPECTOR, 1999b, p. 53) –; do místico – “O misticismo era a mais alta forma de superstição” (LISPECTOR, 1999b, p. 49); do judeu – “O judeu pobre gritava mudo e

⁵¹ Para um aprofundamento, ver FERREIRA, 2012, p. 112 – 121.

ninguém o ouviu” (LISPECTOR, 1999b, p. 51); entre outros elementos que poderíamos enumerar.

O projeto de Lispector parecia agora coadunar sua situação de “escritora falida” a tudo o que antes a intelectual já tinha vivido, lido voluntariamente ou traduzido por obrigação. É no contexto anterior da publicação de *Onde estivestes de noite* que, presumivelmente, é lançada, pela Editora Record, a tradução de *The siege of trencher’s farm* (1969), de Gordon M. Williams, feita por Clarice⁵². O livro, que, em português recebeu o título *Sob o domínio do medo* e trouxe transcrita em sua capa a seguinte designação: “O famoso romance de violência e sexo”, apresentou ao público a narrativa de uma família em aflição. Postulamos que a escritora tenha traduzido o livro entre 1970 e 1975, visto que a obra original é publicada em 1969 e adaptada para o cinema em 1971.

No mesmo ano de 1974, Lispector traduziu para a “Pequena Coleção Agatha Christie”, da Editora Nova Fronteira, o romance *The burden* (1956), que recebeu por título, na versão brasileira, *A carga*. A escritora britânica publicou a obra sob o pseudônimo de Mary Westmacott, contando, dessa vez, a história de um forte sentimento vivido entre duas irmãs. Até aqui, temos o perfil de uma intelectual que traduziu de *best-sellers* a grandes escritores do teatro, de livros infantis a autores renomados da literatura estrangeira. Porém, o curioso é que o conjunto das versões publicado por Clarice se tornaria mais diverso quando se percebe a assinatura de Lispector na tradução do um livro religioso, *Fragments de sagesse rosicrucienne* (1971), ao qual se dedicou ainda nesse ano. Traduzido para a coleção “Biblioteca Rosacruz”, da Editora Renes, o livro recebeu por título *Fragments da sabedoria Rosacruz* e ajudou a divulgar, à época, no Brasil, uma espécie de “cristianismo místico-exotérico”. Essa tradução parece ser o exemplo mais evidente de que a intelectual não escolhia as obras para traduzir, realmente trabalhava com o que lhe caía nas mãos.

Se a tradução do livro religioso parecia nada se relacionar às obras da grande escritora modernista, o mesmo não se pode dizer da alusão a esse gênero no conto “Onde estivestes de noite”. Nele, ainda que por meio da ficção, a escritora afirma: “(...) o ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural (...). Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada” (LISPECTOR, 1999b, p. 52). Talvez o que tenhamos aqui seja uma rápida alusão ao livro traduzido para a coleção “Biblioteca Rosacruz”. Dessa forma, se não escreveu e nem escreveria, necessariamente, um livro “sobrenatural”, o ofício de tradutora lhe

⁵² Na edição da tradução brasileira consultada, não consta o ano de sua publicação.

proporcionaria um contato mais próximo com este tipo de literatura, respondendo, em parte, ao “epílogo” apostado no fim do conto:

Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus (LISPECTOR, 1999b, p. 56).

Apesar da “escritora falida” abrir mão de saber “Onde estivestes de noite?”; tão a seu contragosto ficcional, podemos dizer que, porventura, esteve lendo e traduzindo os tais livros místicos e de sexo, situação até então inusitada e bem distante de seu projeto inaugural da década de 1940. A coletânea de contos de 1974 representa, a nosso ver, o início do falimento de sua grande prosa moderna e o quão *longe sua letra pudera alcançar*, para lembrarmos da carta-poema de Carlos Drummond de Andrade enviada à amiga escritora, por ocasião da leitura de *Onde estiveste de noite*, em 5 de maio de 1974⁵³. Porém, esse falimento parece ter chegado ao seu auge quando a intelectual decide, meio que a revelia, no mesmo ano, escrever um livro sob encomenda para Álvaro Pacheco: *A via crucis do corpo*.

Lispector relatou em “Explicação”, primeiro texto do volume de contos, que o poeta-editor Pacheco teria lhe encomendado por telefone três narrativas, proposta inicialmente rejeitada pela escritora, visto que “não sabia fazer história de encomenda” (LISPECTOR, 1998b, p. 11). Entretanto, motivada por uma “inspiração” nascida durante a conversa telefônica, Clarice começa a escrever os contos no dia seguinte, os quais ficaram prontos em dois dias. Por mais que tente despistar o leitor afirmando ter escrito as narrativas por impulso e não por dinheiro, a escritora produz “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via crucis” ficando espantada pela contundência e realidade das histórias, as quais não queria que seus “filhos

⁵³ Nessa carta-poema, o poeta deixa a sua impressão do livro da amiga: Querida Clarice:

Que impressão me deixou o seu livro!

Tentei exprimi-la nestas palavras:

– Onde estivestes de noite
que de manhã regressais
com o ultramundo nas veias,
entre flores abissais?

– *Estivemos no mais longe
que a letra pode alcançar:*

lendo o livro de Clarice,
mistério e chave do ar.

Obrigado, amiga! O mais carinhoso abraço da admiração do
Carlos

(LISPECTOR, 2002, p. 287, grifos nossos).

Para maior aprofundamento da relação entre a escritora e o poeta, ler o ensaio “Amizades *gauches*”, de Edgar Cézár Nolasco, publicado na revista *Cerrados*, do ano de 2008, editada em homenagem a Carlos Drummond de Andrade.

lessem porque (...) teria vergonha” (LISPECTOR, 1998b, p. 11), já que os contos tinham por tema básico o sexo, apresentado em distintas situações: no primeiro, Ruth Algrave perde a virgindade com um ser de Saturno (Ixtlan) e se torna uma prostituta; no segundo, conta-se a história de um triângulo amoroso (Xavier, Carmem e Beatriz) regado a sexo, bebida, comida, compras e uma possível relação homossexual entre as mulheres; e, no terceiro, Maria das Dores, mesmo virgem, engravida e dá a luz ao menino Emmanuel que, possivelmente, passaria pela via crucis que todos passam, tangenciando o tema do sexo a uma abordagem mais mística que retoma a paixão de Cristo.

Essas narrativas, seguidas de mais dez, trouxeram ao público uma Clarice até então desconhecida que escreveria por encomenda a respeito de qualquer assunto pedido, como bem declara na “Explicação”: “Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta” (LISPECTOR, 1998b, p. 12). A intelectual, que assina sua “Explicação” com apenas C.L. (talvez para mascarar seu nome em narrativas de tão pouca literatura), chega a classificar o seu livro como lixo, mas não descarta que até mesmo o lixo tem a sua hora: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também *a hora do lixo*” (LISPECTOR, 1998b, p. 12, grifo nosso). O projeto intelectual de Clarice Lispector tomou então novo rumo. A escritora, que antes ficara anos trabalhando nas versões de *A maçã no escuro* (1961) e *Água viva* (1973), produzia agora um único livro em uma mesma semana. A inauguração de *Perto do coração selvagem* e o silêncio da linguagem de *G.H.*, daria espaço à pornografia, ao sexo, à linguagem mais enxuta e aos períodos mais diretos.

Em 1974, entre essa convulsão de literatura-lixo, livro de encomenda, tradução de *best-sellers* e livro espírita, Clarice também adaptou para a “Coleção Calouro”, da Editora Tecnoprint, o romance *The picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e diversos contos de Edgar Allan Poe. O livro britânico teve por título em português *O retrato de Dorian Gray* e a coletânea do escritor americano foi nomeada inicialmente *7 de Allan Poe*⁵⁴. Os dois volumes dessa coleção traziam, a princípio, a escritora como autora dos livros publicados, chegando a destacar, logo abaixo do ©*copyright* da edição brasileira a seguinte indicação: “Este livro é uma obra original de Clarice Lispector”, assim como a própria Editora Tecnoprint, do grupo Ediouro, já tinha indicado nos volumes adaptados de 1970. Vale ressaltar, para retomarmos a discussão do primeiro capítulo, que o nome da tradutora era tão importante ao mercado editorial quanto os nomes dos autores adaptados e, por essa razão,

⁵⁴ Nos volumes dos contos de Põe, não consta as edições a partir das quais Lispector teria trabalhado para fazer as adaptações.

talvez fosse mais lucrativo expor de forma evidente a assinatura consagrada da escritora na capa dos livros. Não por acaso, a intelectual recebe, devido à adaptação dos contos de Poe, o Prêmio Graça Aranha, que já tinha recebido em 1944 com a publicação de seu romance *Perto do coração selvagem* (1943).

A coletânea *7 de Allan Poe* ganha uma nova edição no ano de 1975, sendo acrescido de mais quatro contos adaptados pela escritora, razão pela qual o livro recebe o título de *11 de Allan Poe*. Entre 1975 e 1977, já na Coleção Elefante da mesma editora, o volume é reeditado com 18 contos, passando a intitular-se *O gato preto e outras histórias de Allan Poe*, quando é inserida, logo na capa, a explicação de que o livro se trata de uma compilação de textos “selecionados e reescritos” por Lispector, não apresentando mais Clarice como autora dos contos. A escritora talvez tenha adaptado os contos acrescidos entre 1975 e o ano de sua morte. Como se valeu da tradução enquanto atividade financeira, postulamos que a intelectual ia adaptando os contos ano a ano, pois, possivelmente, recebia por texto traduzido, razão pela qual encontramos em anos seguidos as edições ampliadas de um mesmo trabalho⁵⁵.

Por essa razão, dispomos os volumes de Poe separadamente na Tabela 1 e no anexo, visto que eles ilustram a verdadeira saga vivida pela intelectual, quando o assunto foi a garantia de seu sustento (Cf. as imagens 22, 23 e 24 do anexo). Os equívocos de nomenclatura presentes nas edições da década de 1970 foram reparados quando o volume foi relançado na coleção “Clássicos para o jovem leitor”, da Ediouro (antiga Tecnoprint), que visava atualizar graficamente a Coleção Calouro e a Coleção Elefante (Cf. CARVALHO, 2010), com o título *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. A partir de então, o escritor americano foi, portanto, apresentado enquanto autor dos contos e o trabalho de Clarice Lispector tratado como “tradução e adaptação”, desde a capa.

Processo semelhante pode ter ocorrido com a adaptação de *The picture of Dorian Gray*, em que a escritora também é apresentada como autora do volume, já que o nome de Wilde aparece, em fontes bem pequenas, somente na parte inferior da capa (onde consta: “Recontado da obra original de Oscar Wilde”), ao contrário da assinatura de Lispector exibida, notoriamente, logo abaixo do título. Da mesma forma que nos contos de Poe, somente ao relançar o romance na coleção “Clássicos para o jovem leitor” foi esclarecido que Clarice era a adaptadora da narrativa, na ficha catalográfica (Cf. imagem 17 do anexo). Também na edição atual da Ediouro, encontra-se uma “Introdução”, assinada por Clarice

⁵⁵ Segundo Moser, o editor Álvaro Pacheco, por exemplo, pagava os tradutores por páginas, situação que levava a “maior escritora do Brasil” chegar “à editora com umas poucas páginas de uma vez” (MOSER, 2009, p. 492).

Lispector, escrita a partir do famoso prefácio que Wilde fez para o seu romance em 1891, na qual a escritora afirma:

Oscar Wilde atingiu aquilo a que se tinha proposto. Através de *Dorian Gray*, deu o seu recado. Mostrou que a aparência nem sempre corresponde ao que vai no íntimo. O livro é uma ficção. Mas as pessoas e muitos dos conceitos que o povoam são realidade. Daquele tempo. De hoje. Porque há verdades neles. E a verdade é de sempre.

Já no prefácio que o autor também fez para o livro, vê-se isso. É uma página forte e bela. Aí estão a ironia, a sua revolta contra o que pensavam e diziam, na época, sobre os artistas, sobre a arte. Revela toda a sua antipatia pela mediocridade com que a arte era tratada (...). [Este] romance lhe deu a oportunidade de colocar nos lábios e nos sentimentos dos personagens todas as coisas que ele próprio gostaria de dizer da e à sociedade do seu tempo.

Clarice Lispector

É significativo observar que, no mesmo ano dessas produções tão díspares entre si, a intelectual publica pela Editora José Olympio *A vida íntima de Laura* (1974), livro infantil a respeito de uma galinha (Laura). Porém, a pequena narrativa não trata somente disso, é, antes de tudo, uma reflexão em torno do ato de observar e contar, costume comum às crianças, segundo a própria narradora. A história de Laura deu prosseguimento à literatura infantil de Clarice iniciada com *O mistério do coelho pensante* em autotradução e possibilitou à escritora uma continuidade do diálogo mantido com o público infantil, situação para ela nada problemática por se considerar muito maternal, conforme relata em entrevista de 1977 (Cf. LERNER, 2007, p. 23).

Em outras palavras, diríamos que a relação da intelectual com esse público acaba, de certa forma, sendo também assegurada pelas adaptações feitas das clássicas narrativas dos séculos passados (XVIII e XIX) e de escritores consagrados no cenário internacional (Wilde e Põe). 1974 tona-se, no contexto do projeto da escritora, um ano decisivo quando se põe em discussão o seu trabalho de tradutora. Assim como 1964 marcaria o auge de sua literatura com a aclamada publicação de *G.H.*, 1974 levaria Clarice a uma via crucis, não só do corpo, mas também da tradução, que se prolongaria no ano seguinte, quando assina muitas traduções em um curto espaço de tempo. Dez anos depois, uma década depois. 74 abria caminho, de certa forma, para o que viria a ser a futura “saída discreta [de Clarice] pela porta dos fundos” (LISPECTOR, 1998a, p. 7) da literatura brasileira.

2.3.2 “Monstro sagrado” da literatura brasileira?

Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo (LISPECTOR, 1998a, p. 35).

O assunto do mistério e da magia antes prefigurado nos contos de *Onde estivestes de noite* estaria também presente na vida da escritora em 1975, quando Clarice participa do Congresso Mundial de Bruxaria, na Colômbia, ocasião na qual lê como conferência o seu conto “O ovo e a galinha”, que, para ela mesma, sempre foi um mistério (Cf. LERNER, 2007, p. 25). A tradução teria marcado mais uma vez a trajetória pessoal da escritora, que verteu a narrativa para o inglês e pediu a uma pessoa presente o favor de ler: “Disseram que queriam um texto meu. Eu não sabia fazer um texto sobre bruxaria porque não sou bruxa, não é? Então traduzi para o inglês ‘O ovo e a galinha’” (LISPECTOR, 2005, p. 158). Entretanto, sua experiência tradutória não estaria circunscrita apenas a este caso. Nesse ano, traduziu quatro romances para a Editora Nova Fronteira. São eles: *Lumière allumées* (1945) e *Première rencontre* (1947), de Bella Chagall; *The rope-dancer* (1971), de Victor Marchetti; e *Unfinished portrait* (1934), de Agatha Christie, escrito sob o pseudônimo de Mary Westmacott. As obras traduzidas a partir do francês e do inglês receberam nas traduções da escritora os seguintes títulos: *Luzes acesas*, *Primeiro encontro*, *O dançarino na corda bamba* e *O retrato*.

Os títulos de Bella Chagall, apesar de escritos originalmente em iídiche, foram traduzidos por Clarice a partir das versões francesas de 1973 da Editora Gallimard e publicados no Brasil em um mesmo volume. A edição brasileira preserva na tradução as fotgravuras feitas pelo marido da escritora (Marc Chagall) entre 1945 e 1973, conforme consta nas informações técnicas do volume. Os livros de Bella são de cunho autobiográfico e relatam com minúcias suas memórias, atravessadas por sua condição judaica, desde a infância até o momento em que conhece o esposo pintor. Além disso, constituem as únicas obras da escritora, que morreu muito jovem enquanto esteve junto com o esposo nos Estados Unidos, na década de 1940, devido à perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Mais uma vez, ainda que não soubesse a língua de seus pais (iídiche), Lispector entraria, por meio da tradução, em contato com o mundo de sua origem judaica, por mais que não gostasse de ser rotulada como judia, conforme Alberto Dines esclarece a Benjamim Moser, em entrevista:

(...) naquela época estávamos estudando os motivos judeus na sua obra e ela [Clarice] me perguntou se eram óbvios. Eu disse que ela era como Kafka, cuja

literatura é muito judaica embora nunca lide com o judaísmo enquanto tal. E ela gostou da comparação (DINES, *apud* MOSER, 2009, p. 474).

No mesmo ano em que a Clarice traduz Chagall, a Editora Nova Fronteira publica as versões *O retrato* e *O dançarino na corda bamba*. A primeira foge ao modelo policial de Christie e trata-se de um livro autobiográfico em que se tem Célia como protagonista, mulher recém-divorciada que se deixa retratar por um pintor enquanto estava em uma ilha paradisíaca. A segunda, por fim, relata a típica história de um espião comunista, Paul Franklin, que se infiltra na Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos a serviço da União Soviética. O contato com livros desse gênero torna-se representativo quando se pensa no projeto literário de Lispector, visto que justifica o motivo pelo qual a escritora brasileira sentia-se tocada pela trama do mistério.

Por mais que as traduções dos romances policiais se dessem, em um primeiro plano, devido a motivos financeiros; elas levaram a tradutora afirmar, em crônica de 1969 (lembremo-nos que nesse ano Clarice já tinha publicado a versão de *Three blind mice and other stories*, da escritora inglesa), aos seus leitores do jornal, o quanto gostaria de escrever um caso que, no mínimo, remetesse à Christie: “Chamo este de *o caso da caneta de ouro*. Na verdade é sem mistérios. Mas meu ideal seria escrever alguma coisa que pelo menos no título lembrasse Agatha Christie” (LISPECTOR, 1999, p. 55 – 56). Apesar de encontrarmos lampejos policialescos na literatura de Clarice⁵⁶, parece-nos que esse romance policial não fora totalmente levado a cabo, configurando-se em um por vir não concretizado e apenas alusível no projeto da autora brasileira.

Também é de 1975, a tradução assinada por Clarice do livro do psiquiatra americano Karl Menninger. Realizada a partir do original em inglês *Whatever became of sin?* (1973), a versão recebeu o título *O pecado de nossa época*. O livro, “que não trata das enfermidades

⁵⁶ Vilma Arêas (2005), ao examinar o problema da forma e o tratamento da questão social, afirma que *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) é um romance cheio de detalhes que não funcionam ou funcionam precariamente no interior da narrativa. Entre esses detalhes, Arêas destaca “(...) *os poemas alheios traduzidos e inseridos no texto, e até mesmo uma proposta sutil de romance policial*. Esse gênero que sempre encantou Clarice, conforme reiteradas afirmativas em entrevistas, e em obediência a suas regras a narrativa gira obsessivamente ao redor do teor da aprendizagem – conteúdo que não é dito, que Lóri tem de descobrir a fim de se tornar consciente do óbvio. O óbvio que, como sabemos, sustenta o raciocínio analítico dos grandes detetives da tradição, ocupados em descobrir uma linha que una, numa mesma superfície, à tona do texto, a sequência de causas e consequências” (ARÊAS, 2005, p. 34, grifo nosso). Tanto é que, em meio aos conhecidos diálogos entre a professora de crianças (Lori) e o professor de filosofia (Ulisses), encontramos uma alusão explícita à afirmação de Arêas, no momento em que ele cita o famoso detetive Sherlock Holmes, personagem criado por Arthur Conan Doyle e conhecido por associar método científico e lógica dedutiva para desvendar crimes: “Você é a verdadeira mulher para mim. Porque na minha aprendizagem falta alguém que me diga o óbvio com um ar tão extraordinário. O óbvio, Lóri, é a verdade mais difícil de se enxergar — e para não tornar grave a conversa acrescentou sorrindo — *já Sherlock Holmes sabia disso*” (LISPECTOR, 1998d, p. 91, grifo nosso).

mentais, de que sofre o ser humano, mas das enfermidades morais do homem” (segundo nota sem autoria aposta na orelha da tradução brasileira), considera os valores morais, ao campo da psiquiatria, como importantes. Por mais que seja um livro dissonante no tão destoado corpo de obras traduzidas por Lispector, o manual de psiquiatria aborda, dessa forma, um assunto que sempre perpassou, ora com mais ora com menos intensidade, a literatura da escritora: o senso do pecado.

Não pressupomos que a abordagem proposta pelo livro médico tenha interferido em toda a literatura clariceana (até mesmo porque a tradução foi efetuada pela intelectual somente no antepenúltimo ano de sua morte), mas acreditamos que, por meio da tradução, a intelectual também tenha entrado em contato com uma discussão técnica a respeito de um sintoma presente em muitos de seus personagens e narradores(as). Poderíamos, para ficarmos circunscritos apenas a dois livros desta década, lembrar-nos da consciência do pecado presente em Rodrigo S.M. – narrador-autor-personagem de *A hora da estrela* (1977) – e no Autor – que cria a escritora Ângela Pralini e com ela dialoga em *Um sopro de vida: pulsações* (1978) –, para percebermos que tal assertiva torna-se coerente. No primeiro caso, S.M., intelectual fadado ao fracasso, sente-se atraído pelo erro enquanto narra as fracas aventuras de Macabéa: “O pecado me atrai, o que é proibido me fascina” (LISPECTOR, 1998a, p. 70); no segundo, o Autor apresenta o pecado como meio de se chegar a Deus: “Nós queremos penetrar no reino de Deus pelos pecados porque se não fosse o pecado não haveria perdão e não conseguiríamos chegar até Ele” (LISPECTOR, 1999a, p. 141).

Fora as traduções dos livros de Chagall, Marchetti, Christie e Menninger, a escritora traduz em 1975 o romance *La dentellière* (1974), de Pascal Lainé, ganhador na França do Prêmio Goncourt de 1974. A tradução publicada pela Editora Imago recebeu o título de *A rendeira* e foi possivelmente encomendada por Jayme Salomão, que comentou à época, na orelha do próprio volume, que somente Clarice Lispector seria o nome capaz de verter a narrativa da pobre moça (Pomme) para a língua portuguesa. Em outras palavras, segundo o editor, o livro não poderia ter outra tradutora a não ser Clarice. Aliás, como salienta Salomão, a obra em português não se tratava apenas de mais uma simples tradução, visto que a escritora tinha procurado transpor todas as singularidades inerentes ao texto francês. Nas palavras do editor: “Sua tradução (seria melhor dizer recriação) encontrou em Clarice Lispector o nome mais adequado para recuperar, à altura do original, em nossa língua, toda força e beleza do texto francês” (Orelha do livro).

O romance, que foi o único neste contexto a ser traduzido por Lispector para a Série Ficção Imago, dirigida por Salomão, torna-se um dos livros mais importantes do ofício tradutório da intelectual brasileira frente ao seu projeto literário desenvolvido durante a década de 1970, visto que ele apresenta não só uma triste história a respeito jovem das bochechas redondas, como também toca em problemas presentes na sociedade da época. Podemos dizer ainda que a tradução da narrativa francesa vai de encontro, ressalvadas possíveis diferenças, com o que Clarice Lispector tinha pensado sobre o Brasil de 1970. Aliás, vale ressaltar que a tradução de *La dentellière* ajusta-se ao nosso *corpus* analítico por uma dupla razão: tanto é um romance cujas entrelinhas problematizam questões sociais, quanto é a única versão dessa década feita por Lispector que se enquadra nos oito critérios por nós elencados no início do primeiro capítulo.

Porém, a via crucis da tradução em Clarice não para por aí. Passando de *best-seller* judaico a romance policial e livro psiquiátrico, a escritora ainda receberia de Álvaro Pacheco, em 1975, a encomenda de mais cinco traduções, formando-se também a sua “via sacra da tradução” de páginas sobre técnica de yoga, livros de erotismo, testamento sobre um pintor do século XVI e volume destinado ao público feminino. Foi nessa conjuntura que a escritora traduziu *Le yoga de l’amour* (1974), de Jean Herbert; *Nouvelles de l’erosphère* (1969) e *L’Hypothèse d’Eros* (1974), de Emmanuelle Arsan; ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ (1961), de Nikos Kazantzakis; e *The natural way to super beauty* (1974), de Mary Ann Crenshaw. Os livros de Hebert e Arsan traduzidos a partir do francês receberam os títulos *A yoga do amor: o cântico de Krishna*, *Novelas da Erosfera* e *A hipótese de Eros*; já a tradução da obra de Genshaw foi intitulada *A receita natural para ser super bonita*.

Nos dados técnicos da versão de Kazantzakis em português, *Testamento para El Greco*⁵⁷, consta que a obra teria sido traduzida a partir do grego, porém essa informação é inverídica, visto que na edição brasileira foi preservada a “Nota do tradutor” da versão feita para o inglês, a partir da qual possivelmente Lispector teria traduzido. Além disso, não se encontra registrado pela crítica a informação de que Clarice lia em grego. Em nota feita à tradução, o editor Álvaro Pacheco reitera a importância do trabalho que tinha encomendado à escritora:

Traduzido cuidadosamente por **Clarice Lispector**, *Testamento para El Greco*, absorvente e fascinante como um romance de aventuras, profundo como uma obra

⁵⁷ A obra apresenta esse título, pois se trata de uma espécie de homenagem feita por Kazantzakis ao artista El Greco (Doménikos Theotokópoulos), nascido durante o século XVI, na ilha de Creta.

filosófica, é um empreendimento editorial de que se orgulha a Editora Artenova, que vai lançar no Brasil toda a obra ainda aqui inédita de Kazantzakis (...).⁵⁸

As palavras de Pacheco parecem não ter grande importância, em um primeiro momento. Porém, na verdade, elas evidenciam, mais uma vez, que a intelectual traduziu as obras para a Artenova por se tratar de um empreendimento do mercado editorial, cuja iniciativa teria rendido algum lucro mais ao editor do que à escritora. Também na edição de *Novelas da Erosfera*, o editor se vale do nome da escritora reconhecida para exaltar o volume ora publicado em português: “Nesse clima surrealista e nessa linguagem de um grande apuro poético e literário é que se desenvolve o novo livro de Emmanuelle Arsan, (...) traduzido magistralmente por Clarice Lispector” (Orelha do livro).

Foi nesse anseio de publicar inúmeras obras nacionais e estrangeiras que Pacheco resolve editar mais um livro da escritora brasileira: *De corpo inteiro* (1975), no qual foram republicadas as entrevistas ora realizadas por Clarice enquanto trabalhara na imprensa do Rio de Janeiro. Esse livro não trouxe muitas novidades no âmbito de seu projeto intelectual, visto que somente reapresentou uma de suas faces já conhecida pelos leitores de jornais e revistas: a de entrevistadora. O volume provou, mais uma vez, o quanto era interessante ao editor publicar os escritos de Lispector ainda que não inéditos, posto que a intelectual já se prefigurava como um nome consagrado e, por conseguinte, vendável no mercado nacional⁵⁹. Vale a pena ressaltar que se 1975 não traria muitas novidades ao projeto da escritora no âmbito de sua literatura, o mesmo não podemos dizer de seus exercícios de pintura, pois dos vinte e dois quadros pintados por Clarice no decorrer de sua vida dezesseis datam desse ano (Cf. BESSA-OLIVEIRA, 2013, p. 37, 303 – 313). Parece-nos, então, que se neste contexto não há uma escritora que (re)escreve avidamente suas obras como sempre fizera, temos, por outro lado, uma intelectual que pinta inúmeras telas⁶⁰ e traduz um número considerável de autores estrangeiros.

Guiado pelo interesse editorial, em 1976, Álvaro Pacheco publica mais três traduções assinadas por Clarice dos livros *Dire l'amour aux enfants* (1975), do Dr. G. e Th. Bergeron;

⁵⁸ Grifo do editor, tal como feito no volume por nós consultado.

⁵⁹ Na primeira edição, o livro apresentou várias personalidades entre os entrevistados. A saber, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Fernando Sabino, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Pablo Neruda, Tônia Carrero, Tarcísio Meira, Tom Jobim, Paulo Autran, Bibi Ferreira, Oscar Niemeyer, Carlos Scliar, para citarmos apenas alguns. Muitas dessas entrevistas somadas a outras inéditas em livro foram republicadas pela Editora Rocco, em 2007, no volume *Entrevistas*, já citado em nota anterior.

⁶⁰ Para uma leitura crítica que trata da relação entre pintura e literatura em Clarice Lispector, ver os livros *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia* (2013), de Marcos Antônio Bessa-Oliveira; *Clarice Lispector: pinturas* (2013), de Carlos Mendes de Sousa; e *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (2009), de Ricardo Iannace.

Le bluff du futur (1974), de Georges Elgozy; e *Interview with the vampire* (1976), de Anne Rice. Os dois primeiros traduzidos a partir do francês e o último do inglês receberam, respectivamente, os títulos *Ensinando o amor às crianças*, *O blefe do futuro* e *Entrevista com o vampiro*. Juntos representariam mais um grande e eclético empreendimento editorial de Pacheco, que exibiria outra vez o nome da escritora na tradução de livros tão díspares entre si. O primeiro, considerado “um guia único de orientação pedagógica e iniciação à educação sexual infanto-juvenil”, trata-se de um livro de psicologia dirigido a pais e educadores; o segundo é um livro de um economista argelino radicado na França e apresenta uma reflexão contra as presunções de personalidades que trataram do futuro no âmbito da política e da economia mundial; o terceiro, por fim, uma obra de ficção ao modo das crônicas vampírescas tão típicas da autora americana, que se tornou muito conhecida por todo o mundo com seus *best-sellers* de mistérios e vampiros.

Acreditamos que, enquanto um empreendedor, Pacheco conseguiu se valer muito bem do fato de ter a já célebre e consagrada Clarice no rol dos tradutores de sua editora. Apesar de não termos conseguido o acesso à primeira edição de *Entrevista com o vampiro*, torna-se visível que esse mesmo sentido está presente na reedição da tradução de Lispector feita pela Editora Rocco, na década de 1990. Logo na contracapa do volume de 1992, encontra-se a seguinte informação:

(...) o romance de Anne Rice encontrou em Clarice Lispector uma tradutora à altura. Intérprete sensível, Clarice é uma razão a mais para se ler essa narrativa vampíresca em que a fantasia está solta, mas a realidade espreita por trás do gótico, do terror e do rasgadamente romântico (Texto da contracapa sem autoria assumida).

Diríamos mais: o nome de Lispector não só é uma “razão a mais para se ler” o livro de Rice atualmente, como também pode ter sido, ao menos no Brasil da época, um dos principais motivos que levaram vários leitores brasileiros a comprar e ler o fenômeno de vendas da escritora americana. Contudo, a relação de Clarice com o mercado editorial não foi a mais tranquila possível. Entre 1973 e 1976, somente a Artenova, editora de Pacheco, já tinha publicado cinco livros da escritora e oito versões de obras estrangeiras tendo Lispector como tradutora. Esse é um dado digno de atenção.

Conforme relata Moser (2009, p. 523), Clarice inicialmente teve uma boa relação com Álvaro, sobretudo quando ele se arriscou ao editar *Água viva* (1973). A afeição pelo editor foi perdendo força, sobretudo quando a própria escritora se deu conta da falta de cuidados com que a Artenova tinha ao publicar seus livros, principalmente se as edições feitas por Pacheco

fossem comparadas àquelas já realizadas de suas obras pelas editoras Autor e Sabiá. *Onde estivestes de noite* (1974), por exemplo, teve parte de sua primeira edição recolhida porque a editora inseriu equivocadamente um ponto de interrogação no título (Cf. GOTLIB, 2004, p. 34). Contudo, o vínculo com Pacheco não ficaria abalado somente por isso. Além das edições mal-acabadas, a escritora começou a perceber que estava sendo passada para trás em seus direitos autorais. Alberto Dines alega que o editor da Artenova “(...) não gostava muito de remunerar o trabalho dos autores”, “achava que estava fazendo um favor ao publicá-los” (DINES, *apud* MOSER, 2009, p. 542). Se o editor não remunerava muito bem a escritora por suas obras, acreditamos que o mesmo pode ter acontecido com as traduções encomendadas.

Em meio a todo esse desconforto com Pacheco, as editoras Record e Nova Fronteira publicam em 1976, respectivamente, as traduções realizadas por Lispector dos livros *The fury* (1976), de John Farris, *The memoirs of a survivor* (1974), de Doris Lessing, e *Curtain* (1975), de Agatha Christie, os quais receberam por título em português *A fúria*, *Memórias de um sobrevivente* e *Cai o pano: o último caso de Poirot*⁶¹. O primeiro, traduzido para a Coleção Supersellers Record, mistura a questão parapsicológica dos protagonistas com muitas ações de suspense e concede à narrativa um caráter de roteiro cinematográfico. O segundo, de tom autobiográfico conforme indicado na orelha da edição brasileira, apresenta a história de uma garota abandonada pela família que passa a ser cuidada pela narradora do romance. O terceiro, por fim, que se enquadra no típico caso de narrativa policialialesca, foi o último romance publicado em vida por sua autora e conta a última investigação feita pelo então já velho Hercule Poirot, protagonista de seu primeiro romance: *The mysterious affair at styles* (1920).

Em 1977, Clarice traduziu para a Editora Imago apenas uma única obra: *L'homme au magnétophone* (1976), de Jean-Jacques Abrahams. A tradução, outra vez encomendada por Jayme Salomão, mesmo editor que solicita à escritora a versão de *La dentellière* em 1975, é feita a partir da edição francesa e recebe o título *O homem do gravador*. Entretanto, parece-nos que Lispector não chegou a ver sua tradução publicada, pois faleceu em dezembro de 1977, enquanto a primeira edição do livro de Abrahams, no Brasil, é de fevereiro de 1978 (Cf. imagem 41 do anexo). Isso mostra que a escritora traduziu até o último ano de vida e só parou quando possivelmente já não conseguia mais trabalhar, assim como fizera em suas últimas obras. O livro francês, que transita entre ficção, ensaio e memória, foi publicado na Série

⁶¹ A versão de *Curtain* produzida por Clarice Lispector foi publicada inicialmente pela Editora Nova Fronteira em 1975, pois na edição da Editora Record, a qual tivemos acesso, consta essa informação.

Romance e Psicanálise da Imago por tratar-se da história de um homem (paciente) que levava um gravador para as suas seções de análise.

As traduções feitas por Clarice durante a década de 1970, uma vez agrupadas, como procuramos fazer aqui, constituem um conjunto de livros o mais variado possível quando se pensa no percurso intelectual de um escritor. Todas essas obras traduzidas, além de formarem um vasto *macrocorpus* heterogêneo por excelência, evidenciam que Lispector entrou em contato com gêneros inusitados e autores das mais distintas nacionalidades. Porém, as constatações não param por aí. O exercício da tradução em Clarice, sobretudo aquele desenvolvido entre os anos de 1975 e 1976, provam que a escritora, à época, já era um dos nomes mais “badalados” do mercado editorial brasileiro, ainda que essa observação não esteja circunscrita apenas ao domínio tradutório.

A própria escritora chega a elencar em uma declaração vários acontecimentos ocorridos devido ao reconhecimento máximo que lhe foi concedido a partir de 1975⁶². Parecia, agora, estar Lispector vivendo o contraponto da jovem escritora desconhecida em início de sua carreira, quando assinou sua primeira tradução e publicou seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, na década de 1940. Contudo, esse sucesso todo, que a colocou como “monstro sagrado” da literatura brasileira nos mais diversos meios e locais (entrevistas, congressos, prêmios e encontros acadêmicos), não só a deixava perplexa como também cada vez mais distante das pessoas. Nas palavras de Clarice:

Isso me deixa um pouco perplexa. Será que estou na moda? E porque as pessoas que se queixavam de não me entender e agora parecem me entender?

Uma das coisas que me deixa infeliz é essa história de *monstro sagrado*: os outros me temem à toa, e a gente termina se temendo a si própria. A verdade é que as pessoas criaram um mito em torno de mim, o que me atrapalha muito: afasta as pessoas e eu fico sozinha. (...) sou de trato muito simples, mesmo que a alma seja complexa. O sucesso quase me faz mal: encarei o sucesso como uma invasão (LISPECTOR, *apud* MOSER, 2009, p. 526, grifo nosso).

⁶² “1) A *Colóquio de Letras* [nota do editor: Revista literária portuguesa] me pediu um conto; 2) a revista literária argentina *Crisis*, considerada a melhor da América Latina, me pediu uma entrevista; 3) *Manchete* me entrevistou; 4) um jornal de São Paulo me entrevistou; 5) Bogotá me convidou; 6) estudantes da Faculdade de Comunicação de São Paulo estão rodando um filme sem caráter comercial baseado num romance meu, *Uma aprendizagem*; 7) a TV Globo programou para janeiro que vem um ‘especial’ adaptado de um conto meu; uma revista me convidou para fazer uma seção crítica de livros (não aceitei porque não sou crítica, e porque queria evitar a “badalação” de meu nome ficar regularmente em foco); 8) fui convidada para ir à (...) Marília para um debate com universitários; 9) muita gente desconhecida me telefona (...); 10) vou ser convidada pelo escritor e crítico Affonso Romano de Sant’Anna para conversar com os alunos de PUC sobre minha experiência em relação à criação; 11) fui representante brasileira num livro de contos de vários escritores da América Latina (...); 12) Julio Cortázar me mandou um recado dizendo que queria me conhecer; 13) saíram várias traduções de livros meus (mas ganho pouco); 14) Marília Pêra, no seu show individual, diz frases minhas retiradas de *Água viva*; 15) Duas revistas brasileiras publicaram contos meus, sem falar que no fim do ano passado Benedito Nunes escreveu um livro me interpretando” (LISPECTOR, *apud* MOSER, 2009, p. 525 – 526).

Para desconstruir a imagem que tinham criado de si, a escritora passou reiteradamente a renegar o lugar de grande intelectual a ela atribuído na cultura brasileira, como se observa na entrevista concedida a Julio Lerner, em 1977. Quando o jornalista pergunta sobre o período no qual Lispector tinha assumido sua carreira de escritora, ela abruptamente responde: “Eu nunca assumi. Eu nunca assumi... (...). Eu não sou uma profissional (...). Eu sou amadora e faço questão de continuar a ser amadora” (LERNER, 2007, p. 22). Essa negação do epíteto ocupado se dava talvez porque Clarice sentia que o rótulo a ela concedido a mistificava demais, razão pela qual começou a se mostrar publicamente insatisfeita com a “badalação” em torno de seu nome, respondendo a Lerner que o papel do escritor brasileiro em seu tempo deveria ser “o de falar o menos possível” (LERNER, 2007, p. 22). Apesar da reiterada negação, a escritora sabia que, principalmente na década de 1970, o seu espaço como intelectual de sua época estava assegurado, ainda que isso lhe causasse algum incômodo. Incômodo esse transfigurado, por exemplo, em Rodrigo S.M., o escritor malsucedido de *A hora da estrela*.

Não é por acaso que Edward Said, em *Representações do intelectual* (2005), afirma ser o dever deste o de se esforçar na desmistificação dos estereótipos e das categorias redutoras que pairam sobre o pensamento, como, a nosso ver, bem fez Clarice em muitas declarações. Por isso, Said procura caracterizar o intelectual como o “*amador* e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder” (SAID, 2005, p. 15, grifo nosso) e driblar as restrições do profissionalismo moderno. Por essa razão, Lispector fala contra seu rótulo de escritora ocupando-o ao mesmo tempo, levando-a a enquadrar-se no espaço que designa por “amador”. Essa atitude indica que a escritora tinha consciência do rótulo atribuído pela sociedade. O amadorismo reforçado na afirmação de Clarice se dá porque, “ao considerar-se um membro pensante (...) de uma sociedade, se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade, por mais (...) profissionalizada que seja” (SAID, 2005, p. 86). Razão pela qual a entrevistada abre mão de assumir declaradamente a sua “profissão” de escritora, passando a por em pauta, antes de tudo, uma moral guiada pela (não)liberdade que marcou o seu projeto.

Esses problemas são mais especificamente tratados na literatura de Clarice, quando já era inevitável não se perceber o lugar a ela atribuído na cultura e na sociedade. Tanto é que, um ano antes de tal entrevista (enquanto ainda publicou seis traduções, recebeu prêmio pelo

conjunto de sua obra⁶³ e começou a trabalhar como entrevistadora na revista *Fatos e Fotos Gente*), a escritora iniciou o trabalho de dois livros seus nos quais o seu lugar de intelectual está em pauta, tornando-se este uma obrigação/tarefa da qual não se poderia fugir. Nessa conjuntura, Lispector fecha a proposta deixada por sua produção no cenário da cultura brasileira com a escrita de *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida: pulsações* (1978), os quais seriam escritos concomitantemente por meio de notas e fragmentos organizados com a ajuda de sua amiga Olga Borelli.

A hora da estrela, última obra publicada em vida por Clarice, trata-se, como bem afirma a cineasta Suzana Amaral, de uma espécie de “vômito” tido por Lispector frente às mazelas sociais do Brasil da época, problematizando, ao mesmo tempo, o seu lugar de intelectual brasileira e a própria noção de criação literária que perpassa algumas de suas obras. Por essa razão, oscilando entre as fracas aventuras da marginalizada Macabéa – “(...) um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal” (LISPECTOR, 1998a, p. 36) – e o retrato do fracassado escritor-intelectual Rodrigo S.M. – “Eu não sou um intelectual (...). Não sou um profissional (...). Ou não sou um escritor?” (LISPECTOR, 1998a, p. 16, 17, 23) –, Clarice Lispector escreveu o que viria a ser uma das últimas grandes obras da literatura brasileira do século XX, colocando em revista não só o seu projeto como também a própria tradição literária nacional. Por isso, acreditamos ser a narrativa de 1977 a novela do “dever” ou a hora do “direto ao grito” de uma intelectual que ainda tinha uma obrigação a cumprir, como bem afirma Clarice em entrevista de 1976: “eu tinha que botar para fora um dia o Nordeste que eu vivi” (LISPECTOR, 2005, p. 147).

Um sopro de vida: pulsações, como o próprio título sugere, metaforiza as últimas pulsações de Clarice. Publicado postumamente, o livro trouxe à pauta de reflexão sua literatura e situação de escritora, ainda que não tocasse em uma questão diretamente social como tinha feito na novela publicada em 1977. Lispector “cria” ficcionalmente, na obra de 1978, um Autor que por sua vez também “cria” a autora Ângela Pralini, os quais passam a transcrever os fragmentos de seus próprios diários. Nas palavras do Autor: “Este ao que suponho será um livro feito aparentemente de destroços de livro (...). Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever (...) é escrita no presente. O instante é feito de fragmentos” (LISPECTOR, 1999a, p. 19 – 20). Em meio a sua escrita fragmentária,

⁶³ O Prêmio Brasília de Literatura foi concedido pela Fundação Cultural do Distrito Federal e entregue à escritora em 1976, no Palácio do Buriti, na cidade de Brasília (Cf. GOTLIB, 2004, p. 35; GOTLIB, 2008, p. 427).

traço singular da literatura de Clarice, a escritora encerra o seu deslocado projeto, cujo legado possibilitou, atravessado pelo discurso crítico, à intelectual chegar a ser o que hoje é.

Antes de encerrarmos esta seção, duas questões devem ser retomadas com certo cuidado: a quantidade de obras traduzidas pela escritora de 1975 a 1976 e o lugar da intelectual Clarice Lispector no mercado editorial. Diante disso, uma imediata indagação se faz interposta e relaciona essas duas questões: como fizera a escritora brasileira para traduzir tantos livros em um tão curto espaço de tempo? Antes de tudo, vale ressaltar que, apesar de pairar no âmbito da crítica uma desconfiança quanto ao número de versões que realmente teriam sido feitas por Lispector, somente a sua assinatura reproduzida nos volumes em português torna-se um diagnóstico digno de reflexão, visto que (re)posiciona a intelectual frente ao seu projeto como um todo, além de situá-la no contexto da cultura e no mundo do mercado nos quais esteve inserida, desmistificando uma imagem construída da escritora renomada como “monstro sagrado” cuja escrita seria fruto da mais alta genialidade.

No domínio de tal indagação, não podemos desconsiderar o súbito afastamento de Clarice do *Jornal do Brasil*, no início de 1974, somado ao fato dela não publicar nenhum livro de sua autoria em 1975, ano em que aparecem cerca de dez traduções feitas por Lispector. Entretanto, também não descartamos a possibilidade dela ter recebido ajuda de terceiros, ou até mesmo das próprias editoras, para que algumas versões fossem feitas. Isso talvez tenha ocorrido com as traduções publicadas por Pacheco em 1975. Moser (2009) afirma que uma das versões feitas de um livro francês (pensamos nós: a dos livros de Jean Herbert ou de Emmanuelle Arsan?) foi muito criticada por uma das assistentes da Editora Artenova, Ana Maria Watson, que chegou a dizer à própria escritora: “acho que você foi ajudada nessa tradução por alguém que não levou o trabalho muito a sério” (WATSON, *apud* MOSER, 2009, p. 492).

Moser chega a cogitar em nota explicativa de seu livro que Helena, irmã de Olga Borelli, teria feito algumas traduções para a escritora (Cf. MOSER, 2009, p. 613). Contudo, essa afirmação não passa de uma conjectura, pois carece de comprovação. Trata-se de um daqueles enigmas presentes na vida da intelectual, que nem mesmo as suas mais renomadas biografias conseguiram esclarecer, tornando-se um ponto cego não resolvido no seio da crítica. Por isso, o ofício da tradução de Clarice Lispector sempre recebeu um tratamento descuidado por parte de seus “grandes biógrafos”, para não dizermos mais pontualmente que foi visto com um olhar soslaio acrescido de uma pitada de negligência. Isso não quer dizer que não se encontre uma ou outra menção a esse ofício nas biografias redigidas sobre a

escritora. Porém, vale ressaltar que, quando mencionado, tal ofício é exposto como insignificante, como bem fizera Benjamin Moser: “Seu trabalho de tradutora não foi notável” (MOSER, 2009, p. 492).

Talvez o trabalho da tradutora não fosse significativo para Moser, pois Clarice não traduziu exclusivamente grandes escritores da literatura canônica e universal, sem contar na falácia da possível ajuda que teria recebido. Auxiliada ou não, feitas a várias mãos ou não, o fato é que as inúmeras traduções assinadas nos levam a uma ponderação: o ofício tradutório de Clarice ajuda-nos pensar melhor sobre as condições nas quais a literatura é concebida num país como o Brasil. Nossos escritores, ainda que de grande prestígio, tiveram que se lançar a outras atividades (traduzir, entrevistar, escrever para jornais) para garantir seus sustentos. Esse é um fator relevante, sobretudo para se pensar o papel do escritor/intelectual em terras tupiniquins. Se o trabalho com a tradução não fosse notável frente ao projeto de Lispector, ela mesma não teria sempre comentado sobre ele quando indagada a respeito de sua profissão de “escritora”, como ocorre na entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS – RJ), um ano antes de sua morte:

Affonso Romano de Sant’Anna: (...) num país organizado, mais desenvolvido, uma escritora como você teria, por causa do que escreve, em decorrência, um nível de vida bastante tranquilo. *Acho que a posição de Clarice reflete muito o problema do escritor brasileiro.*

Clarice Lispector: Um livro que faça sucesso de crítica nos Estados Unidos enriquece o escritor! Um livro!

Marina Colassanti: Todos os seus livros fizeram sucesso e você continua fazendo conferências, traduções... (LISPECTOR, 2005, p. 167).

Desse modo, falar de Clarice tradutora é, no mínimo, tocar no “problema do escritor brasileiro”, tomando emprestadas as palavras de Sant’Anna. Assim, depreendemos da entrevista de 1976 que fazer sucesso no Brasil e esperar por direitos autorais não garantia ao escritor seu sustento. Só não seriam tão notáveis os mais de quarenta títulos traduzidos por Clarice e publicados por quase dez editoras diferentes (sem contar as versões não publicadas), se desconsiderássemos o todo o contexto a partir do qual a própria literatura da escritora foi pensada. Queremos dizer que o espaço cultural de Clarice não pode ser deixado de lado, quando se pensa na projeção de seu perfil escritural ou intelectual e, até mesmo, biográfico; ou seja, “o chão histórico (...) da experiência intelectual” (SCHWARZ, 2012, p. 29 – 30) faz toda a diferença, pelo menos neste caso.

Quando retomamos algumas formas de exposição do nome de Lispector nos volumes traduzidos citadas anteriormente (capas, orelhas e notas), observamos o cuidado de algumas

editoras deixarem bem claro que o texto ora apresentado em português é de Clarice Lispector. Isso se deve ao modo de divulgação comum ao mundo editorial, cuja estratégia, em alguns casos, foi a de atrelar o nome da grande escritora aos títulos de *best-sellers* ou textos de outra natureza. Nesse sentido, a assinatura exposta da intelectual, questão discutida no primeiro capítulo, é utilizada como ferramenta importante para a vendagem de livros, atrelando intimamente campo literário e o mercado para se conquistar o objetivo mercadológico alicerçado na divulgação de um título, uma obra, um autor. Vale ressaltar que o nome de Clarice só veio a reforçar para que esse objetivo fosse alcançado, pois o “valor” de uma tradução “(...) não depende apenas da posição das línguas, mas também da posição dos autores traduzidos e dos tradutores” (SAPIRO, 2009, p. 24).

Enquanto produtos que visavam lucro editorial, muitos dos livros traduzidos pela escritora não foram (e nem são) bem aceitos pelos especialistas literários, mas, paradoxalmente, as editoras recorreram, como se pode observar, ao um nome consagrado pela crítica literária para que os produtos chegassem às mãos do público com mais eficácia. Isso é o que se pode tomar como um entrecruzamento da organização do mercado com o discurso da crítica, ainda que a revelia desta, numa espécie de jogada de *marketing* que agitou o mundo editorial dos anos de 1970 e soube muito bem usufruir da pena de uma escritora que não conseguiu viver exclusivamente de literatura. O nome da intelectual, a nosso ver, passa a funcionar como potencializador mercadológico de diversas editoras brasileiras do contexto, visto que o campo literário é regido “pelas instâncias de difusão e de consagração” (SAPIRO, 2004, p. 99).

Nesse sentido, as relações de Clarice com as mais diversas editoras se deram sob duas circunstâncias: primeiro, o mercado ainda desconfiado, devido ao não reconhecimento da escritora durante as décadas de 1940 e 1950, descarta suas produções, fazendo com que Lispector tenha que publicar suas obras em editoras sem muita expressão; segundo, a partir da década de 1960, esse mesmo mercado, depois da aclamação da crítica, aposta no nome já consagrado da intelectual não só editando as obras de Clarice, mas também obtendo uma rentabilidade a curto prazo com os títulos traduzidos pela escritora. É sob essa égide que “a profissionalização do ofício de escritor, nos anos de 1970, contribuiu para o declínio da figura do escritor profético que se ajustava bem à definição vocacional do ofício, a favor de formas de mobilização mais corporativistas” (SAPIRO, 2004, p. 103), como acreditamos ter ocorrido com Clarice Lispector.

Ainda que a intelectual negue o rótulo de profissionalização, quando examinamos a natureza dos textos traduzidos pela escritora, torna-se evidente que a maioria deles, principalmente os da década de 1970, é concebida a partir de uma ideia de produção cultural circunscrita “(...) à lei da rentabilidade: o processo de fabricação de *best-sellers* mundiais estandardizados” (SAPIRO, 2009, p. 19), lei essa que parece preservada nas edições brasileiras. Se por um lado Clarice não produziu no cenário da literatura brasileira obras de cunho estritamente mercadológico, a exemplo de *best-sellers*, por outro a intelectual teve que se render à lógica do mercado por meio da tradução e de livro de encomenda (lembremo-nos de *A via crucis do corpo*) para garantir o seu sustento, visto que, pelo menos com a escritora, parece que a lei dos direitos autorais, tal como exposta por Sapiro (2009, p. 21), não foi executada como se devia.

Lispector se queixou várias vezes do não recebimento de seus direitos autorais, como bem relata seu amigo, o escritor João Antônio⁶⁴, em entrevista concedida a Octávio Ribeiro, na *Folha de São Paulo*, em 22 de janeiro de 1978. João Antônio faz o seguinte relato da caminhada de Clarice pelas editoras:

(...) ela nunca foi mulher que tivesse quem coordenasse o trabalho dela e ela não entendeu, não sabia, que ela pra conseguir alguma retirada boa de direitos autorais, ela tinha que concentrar a obra dela numa editora só. Isso no Brasil é fundamental, o cara tem que ficar numa editora só, para ir criando um veio. Então, Clarice ficava pingando de lá pra cá. Por exemplo, "Perto do Coração Selvagem" foi um livro que ele teve vários anos esgotado, está entendendo? E procurando editar daqui, editar de lá. A segunda edição saiu pela Livraria Francisco Alves. Depois, já os outros livros ela fez pela José Olympio, um só, fez outro com Álvaro Pacheco, e ficava nessa coisa, quer dizer, nessa desorganização (...). Então a Clarice era bigodeada aí, enquanto esperava ser editada teve que entrar por outros caminhos, fazer tradução, ir pro *Jornal do Brasil*, fazer matérias pra *Fatos e Fotos* etc. Porque acontece o seguinte, o editor no Brasil não investe no cara (...). Ela deu uma declaração, por exemplo, lá em Porto Alegre, saiu no "Coojornal" em novembro de 1976 – dizendo: "estou em várias editoras, mas tem uma que edita seis livros meus e sabe quanto me pagaram neste semestre? Menos de mil cruzeiros. Isto, editando seis livros meus" (ANTONIO, 1978, s.p.).

O depoimento de João Antônio torna-se singular quando se pensa na relação entre o projeto intelectual de Clarice e a quantidade de obras traduzidas na década de 1970. Assim como Antônio, acreditamos que a tradução e o jornalismo foram impulsionados porque Lispector começou a se dar conta de que a sua literatura não lhe garantiria o sustento. Mais de 30 anos já tinham se passado da publicação de seu primeiro romance e somente aí a “escritora

⁶⁴ Conforme nota da entrevista, João Antônio é “autor de *Leão de Chácara*, *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, *Lambões de Caçarola*, *Casa de Loucos*, *Malhação de Judas Carioca*”, entre outros livros. O tema da entrevista foi a escritora Clarice Lispector recém-falecida e os problemas enfrentados pelo escritor brasileiro.

falida” começara a perceber o quanto não tinha recebido por seus direitos. Por isso, insistimos na abordagem de seu ofício tradutório enquanto uma tarefa indispensável para um retrato crítico da intelectual, visto que as condições financeiras de um escritor não só revisam sua proposta inaugural, como também o posicionam frente ao contexto, à cultura e à sociedade na qual está inserido, ainda que esse escritor seja acometido por um processo de mistificação crítica, tal como ocorrido com Clarice. Nessa perspectiva, tanto a tradução quanto o jornalismo torna-se uma atividade que não pode ser sequestrada quando se põe em pauta o lugar ocupado por Clarice Lispector no domínio da literatura brasileira.

CAPÍTULO III
O não-lugar da tradutora nos 70 anos de crítica

Uma coisa, porém, é compilar material que poderá se tornar relevante segundo outra perspectiva de leitura, outra bem diversa é constituir conscientemente um objeto de estudo, um ponto de vista analítico, uma operação crítica, ou a avaliação de um campo disciplinar (SÜSSEKIND, 2013, p. 303).

Impossível não notar as várias vertentes pelas quais a crítica literária brasileira passou ao longo dos tempos. Ora mais voltada à forma, à estrutura, ao texto, ora mais voltada ao conteúdo, ao contexto, à recepção, o fato é que o pensamento crítico brasileiro durante o século XX viu-se dividido dicotomicamente e reforçou, não raras vezes, um maniqueísmo e uma dualidade perniciosos que foram, talvez às duras penas, superados pela crítica contemporânea. Tal situação é perceptível até mesmo quando acompanhamos a recepção crítica de um escritor e de sua produção ao longo dos anos. No caso de Clarice Lispector parece não ter sido diferente. Desde o momento em que os críticos se voltaram ao aparecimento da escritora nas letras brasileiras, a obra clariceana passou por crivos epistemológicos atravessados por abordagens estruturalistas, semiológicas, psicanalíticas, filosóficas, sociológicas, biográficas, feministas, culturais, entre outras que poderíamos elencar. Isso talvez seja sintomático num país como o Brasil, que sempre esteve aberto ao outro, a outras teorias, a outras correntes críticas e, até mesmo, a outros saberes produzidos em espaços e tempos, em princípio, não dialogáveis com o contexto crítico brasileiro.

Em 1977, coincidentemente, no ano do falecimento de Clarice, Leyla Perrone-Moisés já afirmava em “Situação crítica”, ensaio republicado em *Flores da escrivantina* (1999), que essas divisões promulgadas pelo equivocado “partidarismo” teórico fez com que vários críticos, lamentavelmente, se digladiassem “em torno de uma questão mal colocada, uns

brandindo o texto, outros o contexto, como a falsa mãe da história de Salomão, querendo cortar a criança ao meio” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 84). Nessa ânsia de *cortar o texto ao meio*, a crítica não só passou, como alguns alegam, por um modismo metodológico, mas, sobretudo, soube rever internamente o seu próprio discurso, revisando-o, avançando-o e superando-o frente às mudanças que seu tempo lhe possibilitava. Parece-nos, então, que o discurso crítico, antes de ser tomado como uma atenuante resvalada a uma verdade incontestável por excelência, é, em sua específica prática, uma construção sujeita às intempéries de um porvir, que avalia o passado e o faz uma atividade importante por meio da qual novos saberes são erigidos⁶⁵. Logo,

a crítica literária (...) só pode ser um trabalho sobre significantes (os da obra) e com significantes (os do texto crítico), sem o que ela perde a particularidade do fenômeno literário e sua própria identidade como discurso estético, como uma outra escritura, o que, no melhor dos casos, o texto crítico consegue ser (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 90).

A partir dessa percepção da crítica, seja ela crítica-escritura (os escritores-críticos), seja crítica-externa (leitores-críticos)⁶⁶, nota-se que à toda e qualquer crítica cabe o papel de comentar, julgar e divulgar (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XI – XII) determinada obra e seu escritor. Mas não só isso. À crítica também compete a criação de imagens que localizam o intelectual e a sua produção em determinado contexto sócio-histórico. Assim, ao mesmo tempo em que o discurso crítico julga, ele também projeta uma imagem do objeto tratado em seu presente, em seu *locus* cultural, sempre atravessado por questões circunscritas ao lugar a partir do qual se comenta, julga ou divulga, assumindo um lugar ideológico por excelência (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 10 – 19).

Em sentido semelhante, Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (2006), também acredita estar qualquer discurso teórico-crítico atravessado por uma ideologia, tornando-se, por conseguinte, uma ação política. Eagleton afirma que toda epistemologia, “(...) inevitavelmente, envolverá crenças mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro” (EAGLETON, 2006, p. 294). Logo, os estudos ditos estritamente literários viram-se obrigados a dialogar bem de

⁶⁵ Leda Tenório da Motta (2002) designa esse problema como a guerra entre os textuais e os contextuais, que teria surgido na história da crítica desde o Oitocentos brasileiros (Cf. MOTTA, 2002, p. 202).

⁶⁶ Apesar dessas diferenças no campo conceitual, Perrone-Moisés entende que há uma semelhança entre os escritores-críticos e os críticos-escritores: o discurso produzido por ambos está marcado por uma inventividade crítico-poética que o aproxima do próprio discurso literário (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XII).

perto com outras áreas do conhecimento, como foi o caso da literatura comparada cujo campo metodológico foi ampliado por meio do contato com outros saberes para que permanecesse em dia com os problemas do presente, como tratado na Introdução desta tese. Por isso, Eagleton concebe “a crítica literária como uma ‘não disciplina’” (EAGLETON, 2006, p. 298), que, na verdade, sempre teve algo em comum com outras “disciplinas”, dilacerando tanto a unidade do objeto quanto a do método. Isso se dá porque estão realmente em jogo estratégias ideológicas distintas, visto que

(...) a crítica literária seleciona, processa, corrige e reescreve os textos de acordo com certas formas institucionalizadas do “literário” – normas que são, num dado momento, defensáveis, e sempre historicamente variáveis (...). Os *objetos* da crítica (...) são de certa forma contingentes e substituíveis. Ironicamente, a crítica só se conscientizou efetivamente desse fato quando, sentindo que seu humanismo liberal se enfraquecia, solicitou auxílio de *métodos* mais ambiciosos ou rigorosos (EAGLETON, 2006, p. 306 – 307, grifos nossos).

Nessa perspectiva, a concepção da crítica como uma não disciplina torna-se admissível, visto que tanto os seus “objetos” de estudo quanto os “métodos” com os quais trabalha são marcados por um caráter provisório, passageiro e efêmero, devido à sua total ligação com a temporalidade, que, por sua vez, trata de (des)institucionalizar o que se compreende, compreendeu ou compreenderá por literário. Segundo Rachel Esteves Lima (1998), o processo de institucionalização da crítica literária brasileira começou a se consolidar nos anos de 1940 e 1950. Neste período, a crítica de rodapé foi substituída por uma crítica *scholar* (universitária), que apresentou uma nova forma de análise baseada em fundamentos ditos científicos. Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Guilhermino César teriam sido os primeiros a defender a ideia de uma crítica universitária frente a então crítica impressionista (de rodapé) que se enfraqueceria nas décadas seguintes (Cf. LIMA, 1998, p. 130 – 131)⁶⁷.

Essa feliz mudança de conduta coincidiu com o aparecimento de novos escritores na literatura brasileira, a exemplo de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, entre outros, que forçaram a crítica a se afastar das sínteses panorâmicas e dos elogios à personalidade criadora dos escritores, aproximando-se, cada vez mais, “das análises formais que demandavam sensibilidade para a percepção do detalhe e para a apreensão da estrutura do texto” (LIMA, 1998, p. 132). A partir de então, o discurso crítico passou a rever as suas

⁶⁷ Conforme Lima (2012), o fim da crítica do rodapé cultural na imprensa brasileira foi totalmente levado a cabo quando o jornal *O Globo*, em 2005, afastou do caderno semanal “Prosa & Verso” “os últimos baluartes da crítica de rodapé” (Cf. LIMA, 2012, p. 59 - 65) no Brasil: Affonso Romano de Sant’Anna e Wilson Martins. Vale ressaltar que tal afastamento gerou inconformismo em personalidades influentes da imprensa carioca, a exemplo de Alberto Dines, jornalista responsável por levar Clarice Lispector para o *Jornal do Brasil*, na década de 1970, como anteriormente mencionado.

“impressões” apresentadas sobre o fenômeno literário e novas leituras críticas puderam se fazer tanto dos escritores do presente quanto da tradição literária que já se encontrava constituída no Brasil. Tais mudanças coroaram o processo de “profissionalização” dos críticos e, juntamente, a disciplina teoria literária passou a integrar o cenário acadêmico brasileiro.

Contemporaneamente, a base estruturalista que também subsidiou tais mudanças foi, da mesma forma, revista em virtude de uma abertura epistemológica que privilegiou o aparecimento do ensaio teórico enquanto gênero de eleição da crítica, porém sem recair no impressionismo a-teórico evidente nos anos de 1940 e 1950. Em outras palavras, pode-se dizer que a crítica literária brasileira passou por dois momentos significativos: no início da segunda metade do século XX, viu-se revisada por uma perspectiva universitária, afastando-se de seu diletantismo, e, a partir de 1970, sofreu um reexame dentro da própria universidade brasileira (Cf. LIMA, 1998a, p. 13 – 14), devido às reformulações advindas de outras áreas do conhecimento, ou seja, a própria teoria literária, que antes elegia a abordagem científica em detrimento à crítica de rodapé, sofreria uma dilatação de seu campo disciplinar nas últimas décadas do século XX. Muitas vezes, vista com certo receio, essa dilatação só provou que o saber sobre a literatura está e continuará em constante mudança, frente a outras questões que hoje revisam os estudos literários, a saber: a tradução, a sociedade, a cultura, para citarmos apenas três⁶⁸.

Lima (1998a), já no fim do século XX, concebia a crítica como um discurso em movimento, proveniente de um jogo que colocaria os críticos e especialistas em campo. Nas palavras da estudiosa,

Seja como for, o mundo das letras continua em movimento, ainda que em nome apenas do simples prazer de participar do jogo. Um jogo do qual todos nós fazemos parte e que não pretende agora assumir nenhuma transcendência, ou valor universal, mas que, apesar disso, insiste na possibilidade de nos colocarmos em campo, estabelecermos as apostas e lançarmos os dados (LIMA, 1998a, p. 18).

Isso pressupõe o campo dos estudos literários como um espaço aberto às pluralidades epistemológicas, bem distante daquele defendido por Antoine Compagnon (2010). O estudioso francês, ao conceber a teoria da literatura como “uma escola de relativismo, não de pluralismo” (COMPAGNON, 2010, p. 256), afasta qualquer possibilidade de diálogo entre

⁶⁸ Poderíamos acrescentar a esses dois momentos, um terceiro: aquele em que a crítica (não)universitária (re)assume um lugar específico nos jornais (o suplemento literário) divulgando a um público específico comentários críticos a respeito da literatura, a partir da segunda metade do século XX até o presente. Esse movimento esteve marcado, como quer Silvano Santiago (2004, p. 156 – 166), por uma “desliteraturização”, pois a literatura passou a dividir, nos meios de comunicação em massa, espaço com a música, o teatro, o cinema, a telenovela, entre outras linguagens que se pode elencar.

distintas teorias, o que a nosso ver não parece tão admissível. Vale ressaltar que esse posicionamento de Compagnon está atravessado por uma perspectiva que não acredita na *soma / diálogos dos métodos* (Cf. COMPAGNON, 2010, p. 256). Por essa razão, Compagnon elege a teoria da literatura em detrimento da crítica e da história literária, para citarmos apenas um caso (Cf. COMPAGNON, 2010, p. 21 – 24), e se esquece de que a crítica hoje, em um sentido amplo, está dentro da própria universidade, em sala de aula e teorizando sobre a literatura, a arte, a linguagem, a cultura e o mundo, pelo menos no contexto brasileiro.

Se o objetivo aqui fosse levantar minuciosamente os vários críticos que se destacaram nesse processo de institucionalização e abertura epistemológica da crítica literária brasileira no século XX, notaríamos uma plêiade de pensadores, formulações, correntes e pensamentos dignos de atenção. Para citarmos apenas um desses casos, basta recordar da contribuição teórica da “(...) reversibilidade entre análise literária e análise social” (SCHWARZ, 1999, p. 33) proposta por Antonio Candido, que foi entendida por Roberto Schwarz como um *achado crítico*, no qual se relacionavam erudição literária e histórica junto a uma espécie de sensibilidade político-moral dotada de uma originalidade crítica (Cf. SCHWARZ, 1999, p. 34 – 39). Vale ressaltar que as inferências de Schwarz se voltam à leitura crítica que Candido propôs de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, na década de 1970, e hoje está reformulada no ensaio “De cortiço a cortiço”, publicado em *O discurso e a cidade* (2010), leitura esta marcada por “(...) um comparatismo que permite problematizar e sopesar o país no contexto da atualidade” (SCHWARZ, 1999, p. 52).

Os exemplos seriam inúmeros. Porém, como a crítica mais notória que se voltou, direta ou indiretamente, para o início de uma possível projeção do perfil de Clarice Lispector como tradutora começou a ser tardiamente desenvolvida depois da última virada de milênio, centraremos-nos em postulados conceituais a respeito de uma noção de crítica desenvolvidos a partir do século XXI, em contexto nacional, para, posteriormente, determo-nos no exame dos poucos e pontuais trabalhos existentes a respeito do ofício de Clarice tradutora. Para tanto, essa reflexão se dividirá em duas seções de mesma relevância, as quais tratarão, respectivamente, de apresentar uma possível noção de crítica no contexto brasileiro contemporâneo e uma rápida consideração sobre o papel da crítica na projeção de Clarice neste século acrescida de um inventário crítico da fortuna construída por especialistas que se voltaram à escritora enquanto tradutora ao longo dos mais de 70 anos dedicados à Clarice Lispector e sua obra, em âmbito nacional.

A partir do proposto, tendo já refletido sobre a importância da assinatura da escritora, observado o quanto o valor e o crédito atribuídos a um intelectual permitem-no transitar nas mais diferentes esferas de um cenário cultural, pontuado as várias mutabilidades às quais estão sujeitas o projeto de um escritor, delimitado os textos para nossa análise dos exercícios de tradução de Clarice Lispector, este capítulo se voltará para possíveis respostas às seguintes questões: o que se entende por crítica literária hoje? Qual o lugar da Clarice tradutora nas páginas da crítica? De que forma a crítica articulou os papéis de escritora e tradutora exercidos por Lispector? Qual a visibilidade concedida pela crítica ao espectro tradutório da intelectual? Esses são alguns questionamentos, entre outros, sobre os quais este capítulo pretende percorrer, antes de nos voltarmos à análise das três traduções no último capítulo, como antes mencionado.

Ao propormos uma crítica da (não)crítica feita sobre a escritora-tradutora, não propomos somente uma (re)leitura que se volte a uma negatividade do já posto, visto que, como bem entende Berman (2002, p. 218), o discurso crítico deve ser antes de tudo um ato positivo que faça com que as obras, os escritores, as traduções e os tradutores subsistam no tempo por meio da própria crítica. Essa crítica positiva coloca a compreensão em primeiro plano, pois, na perspectiva bermaniana, crítica e tradução se aproximam, tomando a crítica tanto como uma tradução/compreensão de determinada obra, quanto o próprio ato de tradução literária enquanto um ato crítico frente a um original, em um movimento ambivalente. Assim, a categoria da compreensão torna-se válida tanto para a crítica quanto para a própria tradução (Cf. BERMAN, 2002, p. 221). Em outras palavras, crítica e tradução seriam operações próximas frente a exercícios de linguagem em amplo sentido.

Campos (2010), semelhantemente a Berman (2002), entende a tradução como crítica, pois, segundo o poeta-crítico brasileiro, a tradução e a crítica não deixam de ser formas atentas de ler. Dentro da proposta transcriadora de Campos, a tradução torna-se um exercício crítico porque ela propõe um desmontar da máquina criativa do texto escrito em língua estrangeira e o seu remontar em um corpo linguístico distinto, a língua de chegada. Por isso, a tradução de textos criativos, nas palavras de Campos, é

(...) antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivificação implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz de um corpo linguístico estranho. *Por isso mesmo a tradução é crítica* (CAMPOS, 2010, p. 43, grifo nosso).

Entretanto, vale ressaltar que quando nos voltamos para a crítica em sua ampla percepção, o desmontar e remontar de determinada obra pode ocorrer dentro de uma mesma língua, como é o caso de determinado discurso crítico que se debruça sob uma obra escrita em sua própria língua. Sob essa égide, a tradução pode ser compreendida como uma das possíveis formas da leitura crítica. Se assim compreendido, falar de determinada crítica que se volta à tradução, como será o nosso caso, é, antes de tudo, entender o local dessa fala como o lugar da tradução por excelência, visto que seria um ato de reexame de uma crítica que se voltou, anteriormente, a um ato crítico preexistente: a própria tradução. Considerar o discurso crítico anterior pressupõe duas questões importantes: a crítica, seja ela em qual âmbito for, está fadada a uma releitura no porvir e a crítica presente assume uma responsabilidade frente aos discursos críticos pré-existentes (a herança interposta).

Assim, reconhecer uma crítica prévia não implica um simples ato de repetição, muito menos de total refutação do passado, mas, sobretudo, (re)considerar as leituras em sua diferença, uma vez que é impossível admitir o ato acríptico de se virar as páginas da crítica, transportando-a a um espaço de esquecimento e abandono, a partir do qual equivocadamente não seria possível a construção de importantes releituras e reatualizações. Pelo contrário, torna-se operante “(re)lê-la de um modo outro, efetuando uma leitura diferencial a partir do agora, tendo sempre em mente que esse presente virá um dia a se tornar um agora-passado que precisará ser (re)lido, imprimindo sempre ao discurso crítico uma marca de diferença” (NASCIMENTO, 2004, s.p.).

3.1 Morte da crítica, crítica em crise: o pensamento contemporâneo brasileiro

A crítica literária é como um laboratório no qual parte do pessoal está sentado com aventais brancos em painéis de controle, ao passo que outros jogam palitinhos ou moedas para o alto. Gentis amadores acotovelam-se com profissionais endurecidos, e depois de aproximadamente um século de estudos de literatura, eles ainda não decidiram a que campo a matéria realmente pertence (EAGLETON, 2006, p. 300).

Ironias teóricas a parte, o fragmento de Terry Eagleton (2006) transcrito como epígrafe evidencia permanentes dilemas quando se põe em pauta uma possível conceituação do que se entende por crítica literária: qual o perfil do crítico literário? Quais parâmetros ele deve seguir em suas avaliações? Como mensurar o que é do âmbito estético? Sem pretensões de resolver as querelas ainda presentes entre os “gentis amadores” e os “profissionais endurecidos”, o fato é que o campo da crítica parece só ter logrado ainda mais com as diferentes perspectivas que marcam seu lugar epistemológico. Comparada ao âmbito da crítica especializada em Clarice Lispector, as celeumas interpretativas parecem análogas, principalmente quando examinamos as diversas abordagens pelas quais passou a escritora e toda a sua produção ao longo dos últimos 70 anos.

No que se refere à atuação mais restrita da crítica voltada aos trabalhos de tradução executados por Lispector, a situação não poderia ser diferente: algumas vezes, as informações sobre a tradutora e suas traduções não convergem, o crédito concedido a esses trabalhos é imediatamente sustado em virtude da natureza de alguns textos traduzidos, a importância da tradução frente ao projeto da intelectual é posta em suspeição, entre outros problemas que poderíamos elencar. Enquanto alguns despendem energia para sustentar uma visada oblíqua diante da tarefa de Clarice enquanto tradutora, pequena parte da crítica parece ter avançado e ganhado tempo ao pisar no terreno movediço em que se proclama o perfil de Lispector na condição de tradutora, como se verá na última seção deste capítulo.

As divergências conceituais têm se multiplicado e se notabilizado cada vez mais no discurso dos críticos brasileiros, sejam eles clariceanos ou não, quando o assunto é definir o conjunto de aspectos que delineiam e pormenorizam a esfera de trabalho, o campo de atuação e o objeto de estudo. Leyla Perrone-Moisés (2000), em “Que fim levou a crítica literária?”, ensaio escrito na última década do século passado, questionou a eficácia de se entender minimizadamente a literatura “como uma das formas da cultura” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 336), visto que, para a estudiosa, os estudos da crítica especificamente literária estariam perdendo espaço, em detrimento a um ecletismo desprovido de rigor. Para a estudiosa, o

campo da crítica viu-se dilacerado a partir do momento em que a literatura passa a ser abordada enquanto uma manifestação da cultura⁶⁹. A nosso ver, de fato, talvez a crítica não tenha perdido espaço; passou, na verdade, por uma (auto)revisão e se reconfigurou depois da queda dos muros, do desabamento das torres, das catástrofes ambientais e do desenvolvimento tecnológico. Acreditamos, assim como defende Perrone-Moisés, que a crítica julga (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 340), mas isso não pressupõe que os julgamentos não possam ser repensados e o caminho retrçado em virtude de diferentes contextos sócio-histórico-culturais, devido a novos parâmetros de valoração.

Vale ressaltar que, durante a segunda metade do século XX, a crítica brasileira esteve voltada, em meio a tensões metodológicas inevitáveis naquele contexto, a “um grande tema do banquete” (MOTTA, 2002, p. 32): a busca das origens da literatura e da cultura brasileira, atravessada pela questão da dependência. Saltando esse tema já bem debatido, o importante é lembrar, por hora, que foi esse contexto o responsável por tornar a crítica um campo especializado no Brasil (Cf. MOTTA, 2002, p. 42) e, por conseguinte, produzir ensaios dos mais preeminentes e notáveis que o século anterior poderia ter. Ressalvadas as diferenças erigidas em tal contexto, o que se pode concluir foi que, segundo Leda Tenório da Motta (2002), a literatura passou a ter

(...) mais que só uma função. Até por que, sejam quais forem os pontos de vista, todos concordam em considerá-la, em seus melhores casos, como inesgotável. Nesse sentido (...), não deixa de ser um privilégio que possamos conviver, em terreno crítico, com todas aquelas fortes tensões que, ao longo do último meio século, alimentaram a *conversa* (MOTTA, 2002, p. 189, grifo nosso).

Tomar a crítica como o local da conversa por excelência é compreender que, neste terreno, torna-se complicado falarmos em erros, já que o discurso crítico nada mais é que um ato de interpretação atravessado, por sua vez, pelo lugar a partir do qual o crítico erige sua leitura. Conversa pressupõe troca de saberes e diálogo entre sujeitos distintos. Isso posto, podemos dizer que, ao menos nesse campo da conversa, não há erros, mas interpretações (Cf. MOTTA, 2002, p. 197). Tratar da crítica que (não)falou de Clarice Lispector tradutora é, em um movimento duplo, dizer algo que somente este presente poderia dizer e colocar as interpretações em confronto, como se observará a seguir. Confronto este que não pressupõe

⁶⁹ Essa tem sido a posição defendida pela estudiosa nos últimos anos, sobretudo quando comparamos essas proposições apresentadas em seu ensaio, no ano 2000, aos ressentimentos por ela reforçados em 2013, em entrevista concedida à *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 9 – 10) em seu recente livro *Mutações da literatura no século XXI*, especificamente no capítulo “A crítica literária” (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 60 – 69).

necessariamente discordâncias, mas um cotejo produtivo para o surgimento de novas leituras e saberes. A partir dessa perspectiva, duas questões são dignas de menção: a crítica produz um saber que somente o seu tempo poderia produzir e se coloca, simultaneamente, a espera de outras (re)leituras críticas que garantam sua sobrevivência.

Assim, torna-se papel de toda contemporaneidade dialogar com a crítica anterior avançando e concedendo-lhe uma outra vida. Esquecer-nos das poucas páginas da crítica brasileira que tratou de Clarice tradutora seria, no mínimo, recair em um equívoco irreparável, o qual só contribuiria para a estruturação de um saber que não está disposto a dialogar, *conversar* com outros saberes. Por essa razão, passaremos, mais adiante, a conversar bem de perto com os críticos que, por objetivos obviamente distintos, se voltaram ao ofício da tradução exercido pela escritora. Esse diálogo não só demonstrará que a tradutora parece uma preocupação da crítica brasileira deste século (daí o nosso interesse em mapear o terreno da crítica depois da última virada de século⁷⁰), como também evidenciará que o papel de tradutora assumido pela autora de *Perto do coração selvagem* ficou à espera de uma leitura crítica mais apurada em pelo menos 70 anos. Como espécie de um assunto jogado para baixo do tapete da história, podemos adiantar que os exercícios de tradução da escritora foram relegados a um segundo plano no seio da fortuna crítica clariceana que, na última passagem de século, já completava certo amadurecimento com suas quase seis décadas de existência.

Essa conversa já foi notada em distintas esferas, no âmbito brasileiro. Eneida Maria de Souza (2007), apesar de não utilizar o termo “conversa” para caracterizar a crítica contemporânea, deixou claro que o campo de atuação está, no mínimo, marcado por uma transdisciplinaridade cujo papel básico é proporcionar um diálogo entre os mais distintos saberes. Segundo a estudiosa, isso trouxe à crítica uma dimensão política e, simultaneamente, passou a conceber a literatura em um espaço nômade, em que a univocidade torna-se inconcebível, pois

Com o advento da interdisciplinaridade, ou da transdisciplinaridade, a literatura entra no rol das outras disciplinas e analisada como um discurso entre outros. Embora conserve sua diferença, sua especificidade. Mas é interessante notar que a linguagem do crítico literário, nos dias atuais, se assemelha à do historiador, do

⁷⁰ Torna-se operante mencionar que todos os textos críticos deste capítulo inclui-se no que entendemos por manifestações da crítica contemporânea. Para tanto, valemo-nos aqui de um recorte temporal que privilegia o que foi dito sobre a crítica, a partir da crítica e contra a crítica desde o momento em que o pensamento intelectual brasileiro se viu articulado neste século. Por essa razão, os textos mencionados são aqueles cuja publicação se deu a partir dos anos 2000. Além disso, suas menções no decorrer deste capítulo procurarão seguir, na medida do possível, o percurso temporal dos anos das publicações, na intenção de melhor contextualizarmos o espaço da crítica que sussurrou a respeito dos exercícios de tradução de Clarice Lispector.

antropólogo, do sociólogo, devido à utilização de um vocabulário parecido. E tudo isso por quê? Porque há o elo comum que é a cultura (SOUZA, 2007, p. 7).

Nessa direção, o ressentimento de Perrone-Moisés torna-se superado, principalmente quando consideradas as contribuições de outros campos do saber que, hoje, redimensionam o campo dos estudos literários. Assim, vira-se a página da crítica, não com intuito de esquecer o já feito, mas na intenção de fazer com que o presente avance iluminando ainda mais o passado, para que, a partir dele, surjam leituras futuras. Assim, tanto os postulados do presente e do passado, quanto os pensamentos de um mesmo presente travam, naturalmente, uma conversa infinda que faz da crítica um movimento vivo e performático, cujo grande ganho promulgado é a concepção da crítica enquanto um saber sempre em construção. Portanto, ao se delimitar o que se entende por crítica literária no Brasil de hoje, emerge a urgência de uma conversa epistêmica sem fronteiras que já se fez notar desde a segunda metade do século passado no seio da crítica brasileira.

Grande agente articulador da crítica literária com análise sociológica, Roberto Schwarz foi um, entre outros críticos da virada de século, dos responsáveis por mostrar que qualquer crítica seria mais bem efetuada quando consideradas outras abordagens do pensamento; no caso dele, as ciências sociais. Por ocasião das comemorações dos 30 anos de publicação de *Ao vencedor as batatas* (1977), Schwarz chega a afirmar em entrevista concedida à *Revista Brasileira de Ciências Sociais* que a pesquisa da forma estética só tende a ganhar quando atrelada a uma reflexão histórico-social (Cf. SCHWARZ, 2008, p. 147 – 194). Sem adentrarmos em celeumas teórico-partidárias que alguns ainda persistem em travar, a contribuição de Schwarz, das muitas que se pode elencar, está em compreender que a crítica não se sustenta apenas por meio de um discurso centrado estritamente no literário.

A título de exemplo, basta lembrarmos da análise em que Schwarz considera *Minha vida de menina*, de Helena Morley, muito superior a várias obras escritas durante a segunda metade do século XIX na literatura brasileira, pois, a menina no período da escrita do diário, na perspectiva do crítico, “situava-se melhor diante da matéria brasileira do que os literatos calejados” (SCHWARZ, 2008, p. 159). Por isso, Schwarz ressalta a importância cultural da obra de Morley, ainda que a escritora não esteja inserida no grande cânone da literatura brasileira. Não foi a toa, segundo ele, que “um batalhão respeitável” de intelectuais também reconheceu a importância do livro de Morley quando publicado no século XX: Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Elizabeth Bishop, entre outros (Cf. SCHWARZ, 2008, p. 159). Em “Formas trabalhando formas: a

crítica literária segundo Roberto Schwarz”, Maria Elisa Cevasco (2013) entende tal análise como uma das mais bem acabadas dos últimos tempos, pois o tratamento da forma artística se vê totalmente atrelado ao âmbito social brasileiro na intenção de se imprimir por meio do discurso crítico uma visada urdida não só sobre a periferia, mas, sobretudo a partir da periferia, além de enxergar como as entradas de um diário “desenham a topografia social da vida na província” (CEVASCO, 2013, p. 276).

Pode-se dizer, sem sombras de dúvidas, que esse estudo de Schwarz, ao mesmo tempo em que concede certa densidade a um despretenso diário, dilata o que os bons estudos literários procuraram estabelecer como valor estético. Em outras palavras, o crítico concede um status literário ao que não se enquadra *grosso modo* nos padrões estabelecidos e, simultaneamente, põe em cena as limitações que todas as obras (inclusive as canônicas) podem ter. Nesse ínterim, como sugere Cevasco, emerge um dos grandes legados do crítico: a beleza estética é deste mundo e, portanto, constitui-se a partir de configurações culturais (Cf. CEVASCO, 2013, p. 291). Desse modo,

A operação crítica de vencer os preconceitos das práticas vigentes e dedicar a um livro sem intenção de arte a leitura atenta, que se dedica às obras consagradas, permite demonstrar (...) a densidade do diário e, de quebra, dar *dignidade de literatura ao corriqueiro e ao despretenso* (CEVASCO, 2013, p. 276, grifo nosso).

A operação crítica de Schwarz, neste caso, amplia as noções de literatura, de estética e de arte, na intenção de compreendê-las dentro de uma dinâmica cultural. Assim, o texto literário passa a ser entendido enquanto tal por meio de uma estética outra sustentada na cultura a partir da qual se pode fazer uma leitura de determinado texto em suas amplas significações. Sob esse crivo, o estético é constituído pelo cultural e vice-versa. O que faz o crítico, na verdade, é estabelecer um vínculo entre crítica literária e outros campos do saber, que, por sua vez, auxilia, nesta perspectiva, no estabelecimento de outros critérios de valorização para além do exclusivamente literário, fazendo com que uma visada cultural se some à literária, na intenção de ampliar o que se entende por literatura e vislumbrar no futuro da crítica novos horizontes.

Por essas razões, no ensaio em que traça a importância da visada marxista para a crítica cultural (que também abrange a literária) e, ao mesmo tempo, elege uma plêiade de pensadores que compõem uma espécie de “marxismo ocidental”, Maria Elisa Cevasco (2010) chega a afirmar que “o exemplo mais bem acabado dessa tradição no Brasil é a obra de Roberto Schwarz” (CEVASCO, 2010, p. 78). Diríamos mais: as contribuições do crítico não

estão apenas restritas em trazer uma visada marxista para se ler os problemas brasileiros. A crítica de Schwarz também evidencia, ao seu modo, que o texto literário é, antes de tudo, um objeto da cultura em cuja constituição se sobressai questões de várias ordens. Em outras palavras, “um dos interesses maiores da obra crítica de Roberto Schwarz é que ele mostra como as condições históricas do movimento peculiar da vida social na periferia moldam uma subjetividade específica” (CEVASCO, 2010, p. 78 – 79) exposta na literatura de vários escritores brasileiros, que vão de Machado de Assis a Helena Morley.

Em sentido semelhante, mas também diverso (pois dialoga com outro campo do saber), Benedito Nunes (2009), renomado estudioso da obra de Clarice, trouxe à crítica literária brasileira contribuições advindas da esfera filosófica. Sem necessariamente aplicar conceitos filosóficos para a leitura do texto literário, o nosso filósofo da Amazônia (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 15 – 18) tomou a própria filosofia como uma forma de crítica. Mas não foi só isso. Nunes, em “Meu caminho na crítica” (2009), ensaio em que autoexamina seu percurso na crítica brasileira, explica que, ao se voltar à literatura pelo viés filosófico, seu objetivo extensivo sempre foi uma interpretação mais abrangente da cultura (Cf. NUNES, 2009, p. 23), cuja reflexão visou a uma abrangência que ultrapassava o campo dos estudos literários, convertendo a própria exegese produzida sobre o poético fruto de um exercício crítico mestiço, por excelência. Em autodefinição, o estudioso afirmou:

Não sou um duplo, crítico literário por um lado e filosófico por outro. Constituo um tipo híbrido, *mestiço* das duas espécies. Literatura e Filosofia são hoje, para mim, aquela visão convertida em um tema reflexivo único, ambas domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes (...). Não pretendi nem pretendo aplicar a filosofia, como método uniforme, ao conhecimento da literatura, nem fazer da literatura um instrumento de ilustração da filosofia ou uma figuração de verdades filosóficas (NUNES, 2009, p. 24 – 26, grifo nosso).

Proposta por Benedito Nunes, essa conversão de literatura e filosofia em um único viés de reflexão sobre o poético ultrapassou a última virada de século, no Brasil, evidenciando, mais uma vez, que a crítica literária sempre esteve, de uma forma ou de outra, permeada por outros saberes. Nunes entende essa conversão como um hibridismo crítico, no qual a literatura não é serva de um método filosófico e a filosofia, por sua vez, é entendida em sua pluralidade, pois, os “(...) métodos da crítica literária sempre têm uma maneira a priori, por assim dizer filosófica, de avaliar o alcance do texto literário, em função de um fenômeno mais extensivo que o engloba, seja a linguagem, seja a sociedade, seja a história” (NUNES, 2009, p. 26). Assim, o estudioso entende que o crítico pode colocar-se enquanto leitor que examina a literatura sempre em uma perspectiva amplificadora, cujo resultado reflete tanto a

experiência crítica advinda da época e da sociedade a partir das quais se lê, quanto da concepção filosófica do passado em que determinada obra se integrou. Conforme Nunes, o que há de imediatamente comum entre a literatura e a filosofia é a linguagem. Para ele, ambas podem se enriquecer mutuamente por meio de uma conexão recíproca, sem se tornarem iguais; ou seja, podem se corresponder e permanecer diferentes, até mesmo porque em filosofia o que prepondera é o argumento e a proposição, enquanto na literatura a imagem e o significante (Cf. NUNES, 2009, p. 27).

O termo “crítica”, segundo Nunes, entra em vigência no âmbito reflexivo principalmente no século XVIII, quando Kant, inserido em uma proposta iluminista, concebeu a filosofia como uma forma de crítica, por meio da qual juízos de gosto puderam ser emitidos na esfera da arte em virtude de determinada noção de belo. É importante salientar que Nunes discorda do fato de que Platão e Aristóteles sejam reconhecidos como os nossos primeiros críticos, pois, para o estudioso brasileiro, Platão se enquadra mais na concepção de um pedagogo que defendeu certa ideia de *polis*, censurando as passagens imitativas dos poemas homéricos, e Aristóteles não se volta à ideia de juízo, detendo-se na distinção dos efeitos da mimesis daqueles produzidos pelo discurso da persuasão (Cf. NUNES, 2009, p. 43). A partir de então, a literatura, incluída nessa esfera, passou a ser discernida segundo parâmetros sócio-histórico-culturais inerentes aos avalistas do juízo, os quais atravessados por suas próprias convicções proporcionaram o surgimento de vias distintas de acesso à determinada obra, “pondo em ação variada gama de métodos analíticos e de procedimentos explicativos ou compreensivos” (NUNES, 2009, p. 45). Essa noção primeira de crítica passou pelo descrédito dos românticos alemães e depois se associou ao biografismo dos Novecentos, que se viu refutado durante os séculos XX e XXI⁷¹.

⁷¹ No ensaio “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje” (2009), Benedito Nunes, ao apresentar um recorte panorâmico da crítica literária brasileira, afirma que no Brasil não foi diferente. Por aqui nossa crítica começou a fazer história no fim do século XIX (Sílvio Romero e José Veríssimo), adentrou ao seguinte século recusando o prisma da escritura artística parnasiana com os modernistas de 22 (os escritores-críticos), que, por sua vez, dividiram-se em nome de distintas concepções das letras em face de uma identidade nacional. Nesse mesmo contexto, avulta a sociologia pau-brasil de Gilberto Freire, seguida da crítica assistemática de Sérgio Milliet, Tristão de Athayde, Sérgio B. de Holanda, Lucia Miguel Pereira, Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux (Cf. NUNES, 2009, p. 47 – 51), à época do surgimento de Clarice Lispector na literatura brasileira, como tratamos nos capítulos anteriores, acompanhada de escritores do quilate de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. De 1950 em diante, se destacariam na crítica literária do jornal, designada por Benedito Nunes como “pletórica” (superabundante), nomes como o de Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Wilson Martins, Eduardo Portella (os críticos externos), Mário Faustino, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ferreira Gullar (os poetas-críticos). Vale ressaltar que boa parte deles contribuiu para a consagração de Lispector, elegendo como pauta de discussão os romances e os contos da escritora publicados na década de 1960. Somaríamos a essa relação, o nome do próprio Benedito Nunes, considerado por Clarice como um dos críticos que melhor lhe compreendeu.

Por mais que nem toda crítica trate diretamente de conceitos filosóficos, Nunes afirma que a ela é inerente uma perspectiva filosófica, em sentido amplo, pois “não há crítica sem perspectiva filosófica; a compreensão literária, ato do sujeito, implica uma forma singular de conhecimento, logicamente escudado e constituído pelo método que se utiliza” (NUNES, 2009, p. 54). Isso se dá porque, para Nunes, nenhum saber é isento filosoficamente. Dito de outro modo, a toda avaliação subjaz um saber que, em certa medida, é um pensar sobre a literatura. Esse pensar, por sua vez, está desde sempre condicionado a um contexto cultural a partir do qual o crítico emite suas considerações, fazendo de suas reflexões elementos representativos de uma experiência partilhada por alguns, quando não partilhada por uma geração toda, ou subgrupos que a formou. Por essas razões, Nunes entende que a crítica esteve em profunda crise na última passagem de século, já que sua função judicativa se viu questionada, abalando não só o ofício intelectual antes exercido, como também uma possível noção de literatura na qual se quis acreditar. Assim como Perrone-Moisés (2000), Benedito Nunes (2009) também notificou uma espécie de crise pela qual passou a crítica e a literatura no início deste milênio, mas diferente do discurso da estudiosa, o crítico do Norte soube ver essa crise como uma fase a mais de reflexão, já que, “no entanto, crise não é catástrofe. Crise é incerteza acerca do que fazer agora e do que virá depois” (NUNES, 2009, p. 66).

Tomar a crise como um sintoma positivo parece ter sido parte constituidora da expertise intelectual de vários críticos brasileiros, mesmo entre aqueles que não partilham de um mesmo recorte epistêmico. Ainda que as perspectivas sejam distintas, parece consenso no pensamento contemporâneo, sobretudo quando se trata da função epistemológica da crítica, que não há mais como desconsiderar a acepção pormenorizada que o termo grego *Krinein* carrega em si. Se, em um primeiro momento, o termo significa “julgar”; essa ação, exercício ou prática, em um segundo momento, só ocorre por meio de uma *Krisis* (juízo, crise). A acepção do termo grego, por meio das noções de “julgar” e “juízo”, traz em si a premissa básica de que a qualquer pensamento crítico se subjaz um exercício de crise. Aqui, a proposição se sustenta pela própria sugestão presente na origem do termo, como bem esclarece Florian Klinger, em “Sobre o juízo – a função epistemológica da crítica” (Cf. KLINGER, 2014, p. 19). Isso se deve ao fato de que a crítica é, antes de tudo, uma prática performática, pois ela não se põe como uma lei universal e muito menos preconiza uma teoria irrefutável, uma vez que o seu tempo é sempre o presente, ainda que se volte ao passado, devido à transitoriedade e singularidade com a qual maneja as noções, as leituras e os objetos. Em outras palavras,

A crítica toma aplicação como um ato singular e transitório. O efeito da crítica é mais bem descrito com o apoio de momentos pontuais de evidência; normalmente ela não tenta produzir um conhecimento universal que ultrapasse a situação de aplicação. A crítica não produz teoria ou sistematização; ela antes se esforça na tentativa paradoxal de construir “teorias de singularidades” (KLINGER, 2014, p. 24).

Essas “teorias de singularidades” mencionadas por Klinger nos direcionam ao próprio local crítico (de crise) em que habita a crítica, pois o conhecimento que veicula é processual e, conseqüentemente, produtor de “uma incessante definição de temas, métodos e objetivos de seu campo de estudo” (KLINGER, 2014, p. 26). Desse modo, é regido por forças performativas que possibilitam uma espécie de um eterno questionamento. Ressalvadas as diferenças existentes, Hermenegildo Bastos (2011), ao precisar o que compreende por “crítica literária dialética”, atrelou à noção de crítica o termo crise. Na perspectiva do estudioso, a crise deveria ser a condição básica de toda crítica, visto que todas as leituras estão atravessadas por valores postos sempre em (auto)questionamento. A crise, assim, não deixa de ser um resultado da crítica na medida em que há um saber autocrítico sempre em cena quando nos deparamos frente a um novo objeto, pois, em situações como essa, “o sujeito do conhecimento [o crítico] precisará reavaliar seus parâmetros e padrões cognoscitivos” (BASTOS, 2011, p. 125). Levando em consideração o pulular contínuo de inúmeros objetos artísticos na esfera da produção cultural, parece se colocar a crítica em um estágio perene de crise, pois, ao exame de cada nova produção, além se rever postulados anteriores, novos saberes são promulgados a partir dos objetos de eleição, cabendo, “portanto, ao crítico evitar que a crise caia no esquecimento” (BASTOS, 2011, p. 127).

Nesse sentido, o que seria a crítica se não uma ação (auto)crítica feita a partir da literatura e de outras linguagens para que se possa notar as tensões existentes tanto na esfera epistemológica quanto nos próprios objetos de dissecação? O momento de crítica é sempre um momento de crise. Com base nisso, a crise talvez tenha sido o desconforto que faltava para que a boa e velha crítica desse mais uma guinada reflexiva em sua prática, como, aliás, sempre lhe foi de costume. Ora mais voltada ao social e ao histórico, ora mais ao filosófico e ao cultural, para mencionarmos apenas quatro perspectivas, o fato foi que se tornou então inadmissível, na contemporaneidade, qualquer crítica pregar um retorno ao regime disciplinar enclausurado entre paredes que segregam os objetos de análise a uma perspectiva unívoca (ação essa que, com certeza, a levaria à morte). Ao invés de se situar entre paredes intransponíveis, a crítica contemporânea preferiu se localizar entre fronteiras porosas que,

acima de tudo, são hoje mais concebidas como limites propulsores de contatos epistemológicos do que como barreiras cuja função seria a de interditar a profícua conversa entre os diversos saberes, lugares e discursos. Nesse aspecto, a crítica literária brasileira contemporânea, assim como a prática comparatista por aqui agora desenvolvida, soube muito bem levar ao máximo a interdisciplinaridade herdada da consagrada crítica dos últimos 50 anos. Por isso, a crítica do presente procura trazer à discussão o que foi escamoteado em detrimento de uma visada unívoca, excludente e conceitual. A partir disso, acreditamos ser operante inserir, nos volumes da fortuna crítica a respeito de Clarice e de sua literatura, a face ocultada da tradutora, ao longo dos anos, e seus babélicos exercícios de tradução.

Por essas razões, Rachel Esteves Lima (2008), em “Crítica literária: da disciplina ao descontrole”, afirma existir uma espécie de reação contra determinadas implicações relativas à adoção de um método unívoco, fazendo com que, no caminho percorrido, a prática crítica seja a de por em diálogo as diversas disciplinas (em nosso caso, os estudos comparados e os estudos literários da tradução). Diante disso, o ensaio tornou-se o gênero de eleição por meio do qual as articulações teóricas são construídas e inusitadas leituras tanto dos textos contemporâneos quanto dos textos clássicos são propostas, na intenção de revisar o já dito e multiplicar as possibilidades de se entender o presente. Na condição de gênero híbrido, o ensaio, “(...) situado num espaço limítrofe entre a ciência e a arte, (...) rompe com a pretendida objetividade do tratado, incorporando artifícios retóricos próprios ao discurso literário e assumindo o caráter parcial das interpretações” (LIMA, 2008, p. 6). Nessa perspectiva, a crítica contemporânea se afasta do academicismo “objetivo”, opta por uma liberdade criativa na escrita de seu próprio texto e insere o leitor na conversa do dia. Porém, vale ressaltar, como afirma Eneida de Souza (2014), que o ensaio se diferencia da “(...) ficção por ainda respeitar os pactos da escrita ensaística, embora se perceba que se trata de um discurso intervalar, híbrido e em simetria com o universo fabular” (SOUZA, 2014, p. 645).

Ao eleger o ensaio enquanto forma de articulação epistêmica, a crítica optou por desbaratar qualquer pretensão de “verdade” que perdurou durante os séculos em que se produziu um discurso sobre a literatura e as linguagens de modo geral, em detrimento de uma problematização que apenas quer se pôr como um ato de pensar. A escolha do ensaio como gênero de veiculação de saberes levou a crítica a se afastar do discurso do dogma e entender que sua função primeira não é a de apreender os objetos em sua completude, mas, antes de tudo, colocar a linguagem em movimento por meio de reflexões que ampliam o já conhecido, as conjecturas e os próprios objetos de aclamação. Segundo Vera Lins (2014), em “O

ensaísmo: pensando entre a sombra e o espelho”, o ensaio não se aproxima da poesia/literatura apenas por seu alto grau de criatividade, concepção essa gasta cuja reiterada aplicação produziu inúmeras afirmações banalizadas, mas, sobretudo porque conduz um pensar que não pressupõe fixidez ou estabilidade. Por isso, em virtude da prática desse gênero, a crítica contemporânea tem se alocado em um espaço de intranquilidade, visto que o pensar é assumir um lugar de fratura e dilaceramento, cujo incômodo (a crise, segundo alguns) é tomado em benefício próprio. Assim, o ensaio

(...) suspende as verdades estabelecidas e não coloca nada nesse lugar, apenas a problematização. Esse estado de suspensão é pensamento, um nadar contra a corrente (...). Não se pretende possuir o objeto. Não se o domina nem se é seu escravo, nega-se e afirma-se ao mesmo tempo, assume-se e rejeita-se (LINS, 2014, p. 271).

Perrone-Moisés, em entrevista de 2013, concebe a aproximação proposta pela forma ensaística entre crítica e poesia uma das mais profícuas possíveis deste século, visto que, devido ao seu caráter não dogmático e prazeroso, o ensaio tem sido “(...) a melhor forma de crítica” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 11). Essa proposição da estudiosa é sustentada em virtude de seu legado escritural herdado de Roland Barthes, responsável por trazer à crítica um caráter de escritura que reescreve outras escrituras, a exemplo da própria literatura. Se, por um lado, Perrone-Moisés é uma diletta representante do que poderíamos denominar por crítica ensaística; por outro, a estudiosa não deixa de fazer parte daquele grupo que não está disposto a rever os espaços disciplinares sempre ocupados que o pensamento contemporâneo tende a rejeitar. Aqui, a relação entre ensaio e saber disciplinar não é somente paradoxal, também evidencia o quanto as diferentes articulações acabam por privilegiar perspectivas afins (a eleição do ensaio como gênero crítico da contemporaneidade), ainda que por caminhos reflexivos opostos⁷².

⁷² Vale lembrar que, no século passado, Theodor W. Adorno (2003) já tinha eleito o ensaio enquanto forma por excelência propícia para o exame da literatura. Segundo ele, o ensaio seria uma espécie de texto crítico que retoma, revê e rearticula o já dito, “(...) em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espalham a disponibilidade de quem (...) não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros estudos já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho” (ADORNO, 2003, p. 16 – 17). O ensaio, conforme Adorno, é regido por uma “superinterpretação” e não por um estudo filologicamente rígido movido pelas necessidades de originalidade e universalidade. O ensaísta pode ser notado como um desorientador da *intelligentsia* que se presta a uma atividade em cujo exercício emerge a *necessidade de explicação do que*, aparentemente, *não há nada para explicar*. Essa superinterpretação seria uma das condições para a prática ensaística, já que toda interpretação está, de antemão, atravessada ou minada por interpretações anteriores. O ensaio, nessa perspectiva, pode se assemelhar a arte por seu caráter ficcional, mas também pode dela se distanciar por sua necessidade conceitual. Em outras palavras, ele estaria em um *entre-meio* por excelência, no qual se entrelaçam fios artísticos e críticos, simultaneamente, tornando-se uma prática que não se

Ao invés de uma dicção monológica, principal resquício do discurso disciplinar, alguns críticos contemporâneos têm optado por se lançar a uma experimentação que mescla ao campo da literatura às perspectivas históricas, sociais, culturais, antropológicas, filosóficas, entre outras que se pode enumerar, no intuito de apresentar a crítica enquanto conversa da possibilidade e não como lei impassível de complemento e desconhecadora de refutações. No entanto, vale ressaltar que parte dos estudiosos, a exemplo de Perrone-Moisés (2000, 2013, 2016), entende essa abertura como uma espécie de crise negativa pela qual atravessa a crítica. Diríamos que, ao invés de sua *morte*, a crítica contemporânea *vive* um estado de dissolução de suas fronteiras, fato que incomoda as imperantes proposições modernas do século passado, pois o desconforto intelectual da contemporaneidade causa incômodo, sobretudo a uma falsa neutralidade que revestia a armadura das mulheres e dos homens de ferro da crítica literária em nome de uma objetividade e cientificidade que, talvez, nem sequer tenham existido de fato.

Todavia, cabe salientar que não só o campo disciplinar viu-se afetado. O suporte por meio do qual a crítica apresentava os seus julgamentos foi substituído. Se antes os mais renomados críticos estavam no jornal e nas mais conceituadas revistas acadêmicas impressas de circulação restrita; a crítica se dissemina, hoje, através da ferramenta que marca a contemporaneidade: a internet (Cf. LIMA, 2008, p. 10). Revistas eletrônicas, blogs e redes sociais têm se tornado espaços de debate intelectual sobre a literatura e outras linguagens,

subjuga a uma servidão acadêmica. Por isso, o ensaio emerge enquanto forma que procura estabelecer um *método*, apesar de não seguir “as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais (...) as ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias” (ADORNO, 2003, p. 25). Nessa concepção, o ensaio não se põe como construto fechado, dedutivo ou indutivo, pois “recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição individual nele submetido” (ADORNO, 2003, p. 25). Adorno observa que o ensaio subverte a tradicional concepção de método porque não está preocupado com a sua profundidade, que reduz o objeto a outra coisa em busca da verdade. Essa verdade emerge, com efeito, da mediação histórica e, conseqüentemente, torna-se verificável no contexto cultural em que se vê localizado o crítico (intelectual, pesquisador), pois este faz de si mesmo o palco da experiência atuante no ensaio. Essa experiência seria uma espécie de modelo não imitativo, seria o veículo por meio do qual se media a organização conceitual, tornando seu método o fato de não possuir método, uma vez que “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (ADORNO, 2003, p. 30). Pode-se dizer que ao adotar o ensaio enquanto forma, a crítica contemporânea tem cada vez mais se afastado do modelo cartesiano do método, instaurando uma leitura que se sustenta somente nas relações – a relação do ensaio com o objeto, do ensaio com o crítico, do crítico com o objeto, e assim sucessivamente – insurgentes de métodos outros não instaurados em um *a priori*. “O ensaio tem a ver (...) com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo objetivo” (ADORNO, 2003, p. 44). Esquivando-se da ditadura dos atributos teóricos-científicos, o ensaio pode, em suma, ser tomado como uma forma crítica que não se enquadra em limites rígidos, posto que zomba do pensamento ortodoxo e tem como ponto de partida o contexto a partir do qual o crítico pensa. É importante reiterar que esse zombar não se dá ao se virar as costas para o já posto, mas sim, no mínimo, efetiva-se por meio do diálogo profícuo que se trava no momento da prática ensaística enquanto forma do presente com o passado. Por fim, o ensaio pode ser visto como fruto de uma prática crítica, na qual o texto crítico e o objeto aberto à crítica dialogam, fazendo com que ambos se digam simultaneamente.

promovendo novas formas de exposições interpretativas e ideológicas não só do campo literário, mas das esferas históricas, políticas e culturais em seu sentido mais amplo. Isso obrigou boa parte dos críticos a rever suas posições, sair de seus gabinetes universitários e ocupar o espaço virtual para que suas proposições se proliferassem em ritmo volátil nesta sociedade do saber efêmero. Situados nesse contexto, os críticos efetuaram uma saudável crítica da crítica e se mostraram como intérpretes alocados na sociedade, na história e na cultura (Cf. NUNES, 2009, p. 80), passíveis até mesmo de rever seus próprios postulados em um por vir.

José Luís Jobim (2012), ao tratar do *status* contemporâneo da crítica brasileira, notou a existência de uma “socialidade da crítica literária”, visto que o crítico não está deslocado espaço-temporalmente do momento fatídico em que seus exames são elaborados. Essa socialidade, ainda que vagamente exposta em um passado não muito distante, esteve permeada por uma espécie de processo legitimador do gosto promulgado em diversos espaços institucionais (as universidades, as academias, os museus, a imprensa, entre outros), veiculado, por sua vez, em suportes em que tal crítica se efetivava. Por isso, Jobim, assim como Lima (2008), vê a internet como a principal responsável pela divulgação das opiniões críticas. Enquanto alguns tomam o meio digital com certo desdém, atribuindo a ele a responsabilidade pelo que se nomeia como a morte ou falência da crítica, Jobim contra-argumenta em prol da compreensão do estágio de alterações interposto pelo presente. Desse modo, na perspectiva do estudioso, o que estamos assistindo neste primeiro quartel do século XXI não é o falecimento da crítica, ocasionado, por sua vez, pela mudança de suporte em que se performatiza ou pelos questionamentos das lições que ela mesma instituiu. Em outras palavras,

Longe de podermos dizer que a crítica literária está prestes a desaparecer, temos de considerar como as novas circunstâncias vêm alterando suas manifestações. E as mudanças não apontam para o desaparecimento da crítica, mas para sua proliferação ilimitada em novos meios, com novas configurações e possibilidades (JOBIM, 2012, p. 155).

Vale destacar que nosso interesse pela atual situação da crítica literária se dá porque os poucos trabalhos sobre Clarice Lispector tradutora desenvolvidos até agora, em âmbito nacional, estão imersos nesse contexto. Falar da situação da crítica contemporânea é, em certa medida, situar os lugares a partir dos quais estudiosos (não)promulgaram o espectro esquecido de Clarice enquanto tradutora. Por isso, tratar do estágio da crítica brasileira contemporânea supõe duas questões, sendo a segunda consequência da primeira, a saber: 1. A revisão do

pensamento crítico da geração anterior em uma posteridade garante a permanência de uma tradição intelectual, pois se sobressai dessa revisão um diálogo por meio do qual o passado é revisto no presente, para que um passo à frente seja dado na constituição de nosso saber crítico; 2. Consequentemente, quando se transpõe essa problemática para o caso específico da crítica clariceana, o diálogo parece fazer todo sentido, visto que, ao herdarmos uma fortuna setuagenária, o peso da herança se interpõe sem pedir licença e nos faz recuar um pouco para que conversemos com as vozes críticas ecoadas, tomemos fôlego e impulso, na intenção de darmos um salto crítico e possibilitarmos novas leituras de Clarice a partir do presente.

Em ambas as questões, está implícita a ideia de que uma espécie de crise ou esgotamento pode assolar certos assuntos, em nosso caso uma reflexão sobre renomada escritora da prosa intimista no Brasil. No entanto, tal esgotamento talvez não deixe de advir da prescrição de um mal-estar sintomático (falar mais o que sobre a escritora de G.H.?) que, na verdade, prevê um impulso para que se pense em (e se fale de) Clarice ao longo dos tempos. Como certa vez afirmou Lispector, em crônica de 1969, “não se quer dizer que a aplicação do impulso dá mal-estar. Pelo contrário, o impulso não aplicado durante um certo tempo pode se tornar de uma intensidade cujo incômodo só se alivia com uma aplicação factual dele” (LISPECTOR, 1999, p. 247). Assim, a revisão do que se entende por crítica literária hoje e do que se disse sobre Clarice tradutora (questão para a qual nos voltaremos mais adiante na segunda seção deste capítulo) não deixa de ser a aplicação factual de um impulso para o alívio de um intenso incômodo reflexivo presente nestas páginas.

Desse modo, a crise, antes de uma aceção negativa, carrega em si, na verdade, um estímulo impulsionador para a reflexão crítica que, em sua própria execução, procura sanar o incômodo interposto (o não-lugar da tradutora nos 70 anos de crítica), o qual, por sua vez, justifica desde já o título deste capítulo e sustenta a necessidade de se falar da face tradutória de Clarice, como evidenciado. Longe de se proclamar aqui uma interlocução acrítica de baixa densidade – como fazem alguns, por meio “de oficinas de adestramento, à glamorização midiática de instituições autocomplacentes (...) a formas variadas de culto a personalidades literárias⁷³, em geral mortas” (SÜSSEKIND, 2013, p. 299) –, pôr a crítica em revista investigando o não-lugar ocupado pela tradutora nas sete décadas em que se falou da escritora e de sua obra, afasta-nos não só da moda mimética da réplica “ao modo de”, conforme sugerido por Süssenkind, como também nos garante a possibilidade de uma interferência mais direta, assim como assinalado desde o primeiro capítulo desta tese sobre o seguinte princípio:

⁷³ Flora Süssenkind inclui aí, entre outros, o nome de Clarice Lispector (Cf. SÜSSEKIND, 2013, p. 300).

a importância do exercício tradutório de Clarice na constituição de seu projeto intelectual. Essa ação garante o “lugar social da crítica” (SÜSSEKIND, 2013, p. 300) e faz com que propostas anteriores sejam retomadas no intuito de um avanço que propõe novos espaços críticos enunciativos de legibilidade, afastando a articulação crítica do presente de qualquer operação reacionária que simplesmente reforce o passado de glória dos críticos. Nas palavras de Sússekind,

Quando os tempos políticos se mostram outros, e uma homogeneização impositiva parece barrar as cisões necessárias à experiência crítica do próprio tempo, quando já não se constituem, com facilidade, margens articulatórias da resistência e situações definidas e consequentes de conflito, talvez seja mais fácil converter a crítica em *operação reacionária*, disfuncional, mas virulenta, cujo motivo condutor passa a ser *o retorno autocongratatório a um passado de glórias*, no qual textos de intervenção podiam provocar controvérsia, e o prestígio das belas-letas enobrecia (...) críticos (SÜSSEKIND, 2013, p. 303, grifos nossos).

Questionar sobre o não-lugar da tradutora nas páginas da crítica desbarata qualquer *operação reacionária* e desarticula um possível *retorno congratatório ao passado de glórias* da setuagenária crítica clariceana. Como se verá na última seção deste capítulo, ao traçarmos um inventário das leituras que se voltaram ao exame de Clarice tradutora na academia brasileira, propomos uma reafirmação do quanto a prática de tradução efetivada pela intelectual esteve a espera de um estudo mais apurado na história da crítica especializada. Ao invés de imprimirmos uma *crítica em papel de bala* (a referência ao título do ensaio de Sússekind é explícita), simplesmente vangloriando críticos e promulgando uma nostalgia confortante, a conversa cotejada com os especialistas que, de uma forma ou de outra, mencionaram ou se detiveram nos exercícios de tradução de Clarice só dará mais visibilidade a essa tradutora que verteu 46 títulos para a nossa língua, deixando uma marca da qual jamais se poderá esquecer quando o assunto for o projeto intelectual de Clarice Lispector: o ofício da tradução exercido ao longo de 36 anos.

3.1.1 A relevância da crítica hoje: noções e perspectivas

KRINO, *fazer sua própria seleção, escolher*. É isto o que a palavra significa (POUND, 2006, p. 34).

Depois da primeira década deste século, um assunto ainda se interpõe quando se volta para o papel do crítico literário: a validação e o julgamento que sua atividade exerce frente às linguagens artísticas. Isso talvez se dê porque estão na etimologia grega do termo “crítica” as noções de julgamento e avaliação, como já mencionamos. Entretanto, um problema tem assolado essas noções: julgar é avaliar tendo por base um exclusivo “gosto” formado, no que lhe concerne, por discursos que, na maioria das vezes, não levam em conta as particularidades das diferentes linguagens, epistemologias e saberes. Além disso, poderíamos acrescentar que o “gosto” nada mais é do que resultado de critérios estabelecidos em determinado espaço-tempo e, nesse sentido, pode se alterar ao longo da história, para nem tocarmos na carga de subjetividade intrínseca a ele. Por essas razões, a crítica literária contemporânea, apesar de não renunciar o lugar que é de direito, tem proposto algumas modificações que ampliam a exegese instaurada.

Em outras palavras, pode-se dizer que os estudos contemporâneos entendem a crítica literária não só como uma ferramenta judicativa que se volta à literatura em geral. Hoje, ao mesmo tempo em que executa sua função de apreciar, julgar e apresentar determinada linguagem, obra ou tradução, o crítico assume claramente seu papel criativo, visto que efetua uma reencenação da linguagem (a literatura seria a primeira encenação), em amplo sentido, ao travar “um diálogo com ela [a literatura], levando adiante o processo [primeiro] de reflexão desencadeado” (COUTINHO, 2009, p. 135) pelos escritores, de modo geral. Nesse movimento, ao invés de se pôr em confronto abordagens extrínsecas e intrínsecas do texto literário, como bem fizeram as várias correntes teóricas do século passado (Cf. CULLER, 1999, p. 118 – 126), a crítica literária tem sabiamente se ocupado em colocar ambas as abordagens em diálogo (as *conversas* das quais antes falamos), ação que rompeu com uma preocupação científica voltada às noções universais acerca do literário, do estético e do cultural (Cf. COUTINHO, 2009, p. 140), bem como com parâmetros avaliativos etnocêntricos construídos a partir das obras literárias.

A crítica enquanto *episteme* criativa que trabalha sobre e na linguagem passa a considerar tanto o *locus* de enunciação crítica quanto o tempo-espço de surgimento da obra a ser avaliada. Assim, o que passou a prevalecer no discurso contemporâneo foi a relação entre o estudioso, a obra e os espaços nos quais ambos estão situados, pois, a partir dessa relação, o

método pode ser reformulado, rejeitado e, até mesmo, substituído, quando a formação intelectual do crítico requer; sem contar que se abrem espaços para a formulação de novos métodos pensados a partir da relação do avalista com a própria literatura, fazendo da leitura crítica um ato sempre criativo, “(...) na medida em que ela re-encena o texto, o recria, não só chamando atenção para aspectos que poderiam passar despercebidos, como, sobretudo, indicando novas possibilidades de assédio, novos caminhos a seguir” (COUTINHO, 2009, p. 143).

Logo, por em cena o lugar de Clarice na crítica contemporânea, via seus exercícios de tradução, traz ao palco reflexivo duas questões que este capítulo procura problematizar: Por que o lugar da tradutora se viu pouco notado na *mise-en-scène* crítica, quando, na verdade, ele ajudou a constituir a grande escritora da prosa intimista? Por que a crítica literária ainda hoje tem certa dificuldade de se voltar às multiplicidades que marcam os projetos intelectuais (como é o caso do projeto de Lispector), quando esse caráter múltiplo é o que desbarata a equívoca ideia de esgotamento reflexivo acerca de determinado escritor, de determinada obra, de determinada produção artística? As respostas são pontuais, apesar de se verem refletidas durante toda a discussão deste capítulo.

Isso ocorreu, pois a boa crítica literária do século passado talvez tenha cultivado uma noção do adjetivo “literário” de forma muito restrita, desconsiderando as produções outras que também ancoraram uma proposta literária mais ampla: as traduções feitas por certo escritor, as cartas trocadas entre amigos (escritores e intelectuais), as crônicas publicadas nas páginas de jornal, o papel desempenhado na imprensa, entre outras produções que poderíamos elencar. Ao se voltar a essas produções, a crítica, sintomaticamente, dilacerou seu próprio campo de investigação, regozijando-se da eficácia reflexiva conquistada a partir de sua abertura a outros saberes e formulações. Vale salientar que foi nesse contexto que a noção de literatura se viu expandida e, por conseguinte, a esfera de atuação da crítica ampliada. É interessante observar que, no caso da crítica clariceana, os trabalhos mais significativos sobre as atividades do jornalismo, da pintura e da tradução levadas a cabo pela intelectual só se prefiguraram como objeto exclusivo de análise no século XXI, momento em que os estudos literários se viram forçados a um diálogo mais proeminente com outros campos do saber.

Foi nessa direção que Denilson Lopes (2010), ao tratar da crítica deste século, ressaltou a importância do crítico problematizar o lugar a partir do qual se fala e a condição periférica da *episteme* crítica brasileira. Não no intuito de reforçar um lugar à margem, mas com o propósito de singularizar o discurso crítico produzido a partir de sensibilidades

específicas às quais se está submerso quando se faz crítica do lado de cá do globo. Nas palavras do estudioso,

Defendo a importância de um crítico que saiba transitar por fronteiras culturais e não seja necessariamente especialista em uma cultura nacional, nem procure resgatar essa categoria, nem se situa apenas a partir de um olhar abstrato, teórico, filosófico, sem se relacionar com as obras artísticas, produtos culturais e práticas sociais. Estou interessado no crítico de cultura e de arte [leia-se, de literatura] não como especialista em uma linguagem, mas quem cruza as fronteiras das linguagens. Não mero escritor de resenhas que descreve, informa o que viu, leu, escutou; mas aquele que dialoga, que tem gosto, opinião, que intervém, que faz apostas (...). Traçar caminhos em alto mar oferece tantas possibilidades, inclusive a do naufrágio tal o tamanho das ondas, a distância a ser percorrida (LOPES, 2010, p. 21).

Nesse aspecto, a crítica literária teve que cruzar as fronteiras entre as linguagens e trilhar caminhos *por mares nunca dantes navegados*, passando a considerar o escritor enquanto intelectual alocado em um tempo-espaço, sujeito às intempéries de determinado contexto e produtor de textos culturais que, em alguns casos, não estão inseridos no rol da “grande arte”. Neste ínterim de mudanças, até mesmo o que se entendia como valor estético passou também a ser repensado no ceio da crítica. Mesmo diante das incertezas que sempre se interpõem quando se coloca em pauta esse assunto, a crítica deste século passou, como bem afirma Idelber Avelar (2010), a questionar uma “suposta universalidade dos fundamentos da estética herdada da tradição ocidental – ante a qual, desde já, não há exterioridade passível nem desejável” (AVELAR, 2010, p. 60). A partir do reconhecimento das produções emergidas dessa exterioridade, outras linguagens, bem como outras atividades, praticadas/desenvolvidas pelos escritores tornaram-se objetos de interesse reflexivo da crítica literária.

Foi afastando-se do assombramento da valoração sempre presente *no meio do caminho* que os críticos admitiram ser o valor estético “aquele que nos permita, a cada momento, desarmar completamente os absolutos e rearmá-los, permitindo-nos assim vislumbrar algo rasurado nas formulações anteriores” (AVELAR, 2010, p. 61). Apesar de concordarmos com a proposição de Avelar quanto ao desarmamento dos absolutos frente a uma limitada visão de valor estético, é interessante frisar que, ao invés de um rearmamento, a crítica contemporânea tem proposto uma aceitação de outras formulações do estético que não se põem necessariamente armadas em um *front* de combate diante de novas práticas que talvez possam levar os críticos a diferentes formulações. Em meio a esse movimento contínuo de reexames, os projetos de muitos escritores se viram revisitados, na intenção de se promulgar espaços

outros encenados por intelectuais brasileiros, dentre eles os espaços do jornalismo, da pintura, da mídia, da tradução, do mercado, como foi o caso específico de Clarice Lispector.

Por isso, quando nos lembramos dos críticos que se voltaram, diretamente, para o lugar da tradução no projeto literário da escritora, uma marca comum faz-se peculiar a todos eles: suas reflexões acerca do ofício tradutório de Clarice pensadas depois da última virada de século ajudaram a desbaratar o epíteto de “monstro sagrado” atribuído à escritora, como tratado anteriormente. Em certa medida, esse capítulo mostrará a relevância da crítica clariceana na contemporaneidade, bem como ilustrará que à crítica, de modo geral, cabe refletir sobre sua própria pertinência, seja na leitura do passado, seja na do presente, em cujo exercício está inscrito uma marca de seu espaço enunciativo frente aos objetos de eleição, como bem formulou Roberto Schwarz, em recente entrevista: “cabe à crítica identificar e formular esse âmbito, o âmbito de sua relevância contemporânea” (SCHWARZ, 2012, p. 289). Daí nosso interesse, como antes mencionado, pelas configurações da crítica literária no Brasil de hoje frente ao ofício da tradução executado por Lispector ao longo dos anos.

Logo, pensar no caráter judicativo da crítica implica ressaltar seu caráter contextual e provisório, visto que “os sentidos de uma obra de arte, assim como as leituras que fazemos dela, estão longe de serem universais e perenes” (BONFIM, 2012, p. 54). Se as leituras críticas não são perenes, os princípios do valor estético tampouco podem ser, pois tanto as produções artísticas quanto o que se diz sobre elas estão imersos a uma conjuntura social, histórica e cultural da qual não se pode fugir. Por isso, Jaime Ginzburg (2010) salienta que a toda interpretação deve subjazer um discernimento que não reproduza acriticamente os valores, mas discuta-os e repense-os no atual estágio de reflexão. Nas palavras de Ginzburg, “o trabalho interpretativo exige uma consciência crítica elaborada, por parte do sujeito investigador, a respeito de seus interesses e seus critérios de valor. Sem essa consciência crítica, valores não são discutidos, apenas reproduzidos, e com isso conservados” (GINZBURG, 2010, p. 18).

Desse modo, a redefinição ininterrupta de métodos, interesses, objetos e meios de propagação parece ser a boa inquietude da qual sofre a crítica de hoje devido à importância conferida à transitoriedade dos valores que regem os juízos. Com isso, cria-se um espaço epistemológico propício para que a crítica repense seu estatuto, sua função e seu papel, tendo por base o contexto a partir dos quais os juízos e as validações são articulados (Cf. OSÓRIO, 2014, p. 29 – 31). Se há, então, um ponto consensual entre os críticos contemporâneos é aquele que privilegia a revisão dos julgamentos e das perspectivas na intenção de fixar o já

posto e, seguidamente, avançar um pouco mais. A proposta não é desconsiderar as leituras já feitas, mas efetuar uma releitura que somente o presente possibilita, sem perder de vista que o próprio presente pode ser reformulado em um porvir não muito distante. Está implícita, nessa proposição, a ideia de que a crítica está inserida em um eterno presente reflexivo (ainda que se volte a obras do passado, como é o nosso) e, portanto, apresenta-se performaticamente na espera de possibilitar interpretações e leituras outras que somente o seu tempo poderia propor.

Nesse prisma, a crítica garante sua eficácia afastando-se de sua morte. Süsskind (2014), quando se volta à eficácia do pensamento crítico contemporâneo, afirma ser necessário, antes de tudo, mobilizar uma noção ativa de crítica por meio de suas operações valorativas em meio ao seu espaço social, visto que a funcionalidade da própria crítica só se faz notável na medida em que sua dicção traga uma marca do presente, por mais que o objeto de eleição seja do passado. É esse o traço diferenciador das leituras críticas de hoje e de ontem, pois os objetos podem até serem os mesmos, mas o que se diz sobre eles estará, no mínimo, atravessado por questões que somente determinado contexto pode possibilitar. Por isso, para Süsskind, há uma necessidade não só de redefinição dos objetos, como também das perspectivas analíticas e das formas de manifestação da crítica (Cf. SÜSSEKIND, 2014, p. 45). Nesse ínterim, a questão da eficácia se interpõe como necessidade primeira de qualquer pensamento que se queira como crítico, pois estão inerentes a ele várias considerações que regem os mecanismos sociais em que se apoiam a ética do julgamento e da valoração, a qual é, a princípio, contextual.

Por essa razão, há uma necessidade de se pensar o julgamento como um ato experiencial que avulte o momento fatídico de atuação da crítica e, ao mesmo tempo, se faça eficaz para um redimensionamento epistemológico. Esse ato experiencial evoca a importância de se considerar que assumir um posicionamento crítico é, primeiramente, não se esquecer de que as leituras, as interpretações ou os julgamentos são fruto de uma articulação pensada em determinado presente, ou seja, determinadas abordagens só foram possíveis ontem porque outras são hoje e serão amanhã. Assim, tratar de Clarice Lispector tradutora parece ser, sintomaticamente, uma necessidade do agora, um agora que solicita o ofício esquecido da tradutora, um agora que ressalta junto a pontuais leituras a importância da tradução no projeto intelectual de Clarice, um agora que requer a necessidade de se projetar uma Clarice plural sem o sequestro de seus exercícios de tradução. Logo, os assuntos tratados em determinado presente só poderiam se tornar pauta eletiva e serem proclamados sem alguma ressalva em um espaço-tempo em que recortes outros se fazem inescusáveis em virtude de uma força crítica

que se propõe a reler projetos sólidos, críticas cristalizadas e opiniões até então indiscutíveis. Por essas razões, torna-se viável a manutenção de

Experiências deajuizamento que ponham em teste simultaneamente os próprios contextos de atuação, os seus códigos e categorias operacionais, e que possam exercer interferência ativa e transformadora numa compreensão crítica do próprio presente (SÜSSEKIND, 2014, p. 67).

Pois, somente assim, a reflexão crítica avança tanto para ler de outro modo o passado, quanto na articulação de um pensamento presente, evocando um movimento experiencial por excelência, em duplo sentido: uma experiência crítica que sobreleva a sua íntima relação com os objetos a serem descritos e uma propensão não dogmática das leituras erigidas a partir de tais objetos, uma vez que essas relações são sempre contextuais, assim como as leituras não deixam de ser proclamadas em tempos e espaços demarcados. Dessa forma, a relevância do pensamento crítico dá-se por que sempre veiculará uma necessidade presente, assim como acreditamos ser uma emergência desse presente o anúncio de aspectos outros dos projetos intelectuais; uma necessidade presente, em nosso caso, de se vislumbrar uma face outra de Clarice, afastando-nos de uma simples replicação da lição duramente sedimentada pela crítica ao longo do tempo. A lição aqui serve de estímulo para avançar, rejeitando o saber como um fantasma estanque, visto que todo saber é empreendido como experiência que o presente reclama. A eficácia da crítica, nesta perspectiva, está em não abrir mão de sua ligação direta com os anseios de um presente, ainda quando se volta a um passado.

3.2 O ponto cego da crítica e a tradutora nos interstícios do presente

O mal estava feito. Por quê? teria esquecido que havia cegos? (...) O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíram, as gemas amarelas escorriam (...). O que chamava de crise viera afinal (LISPECTOR, 1998f, p. 22, 23).

A crítica especializada em Clarice Lispector, desde a década de 1980 (depois da morte da escritora e da consolidação dos programas de pós-graduação brasileiros da área de Letras), tem se apresentado como uma das mais consistentes e heterogêneas possíveis, no âmbito da crítica literária brasileira (e internacional). Com o passar dos anos, o volume de artigos, ensaios, livros, dissertações e teses sobre a autora e sua obra aumentou consideravelmente, evidenciando que muito ainda se tem para dizer sobre a escritora cuja fortuna crítica foi inaugurada, mais pontualmente, na década de 1940, por ocasião da publicação de seu primeiro romance. Muitos inventários buscaram reunir, ainda que indicativamente, tal fortuna⁷⁴, reiterando o quanto ela tem expandido ao longo dos tempos e sinalizando a impossibilidade de se chegar a uma totalidade pontual de todos os textos críticos e teóricos que têm Lispector como objeto de eleição. Desse expressivo volume, destacam-se duas questões: inúmeros enfoques e variadas temáticas têm norteado os interesses dos críticos (constatação essa que possibilitou a realização de inúmeras e distintas leituras sobre a escritora) e o lugar reservado à tradutora nas páginas da crítica mostra-se quase imperceptível, principalmente quando comparado à vultuosidade dos chamados estudos clariceanos no pensamento crítico brasileiro.

Assim como proposto por Cristina Bailey (2007), em “Clarice Lispector e a crítica”, os estudos sobre Lispector poderiam, inicialmente, ser agrupados a partir de três aspectos mais gerais que prefiguraram o interesse imediato dos especialistas ao longo dos anos: a dimensão filosófico-existencial da obra escritora; a construção formal e o estilo narrativo; a projeção do feminino (Cf. BAILEY, 2007, p. 8 – 9). Além disso, na esteira de Bailey, podemos elencar, a partir desses aspectos, algumas questões que chamaram a atenção dos críticos clariceanos, a saber: 1) a comparação da literatura de Clarice com a de outros

⁷⁴ Referimo-nos aqui à “Fortuna crítica” (p. 307 – 336) do Guia “De corpo inteiro” (p. 302 – 338) presente na edição especial de 2004 (números 17 e 18) dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles dedicada à escritora; ao anexo “Fortuna crítica” (p. 201 – p. 213) do livro *Clarice Lispector: novos aportes críticos*, de 2007, organizado por Cristina Ferreira-Pinto Bailey e Regina Zilberman; aos Apêndices (p. 489 – 652) do livro *Fotobiografia*, de Nádia Battella Gotlib, publicado em 2008, nos quais a pesquisadora – ao traçar a “Cronologia” (p. 555 – 607) que rege a exposição das fotos em seu livro – apresenta um levantamento dos principais estudos publicados pela crítica Lispectoriana entre 1944 (ano em que Sérgio Milliet publica em *O Estado de São Paulo* o primeiro artigo sobre a literatura de Clarice) a 2007 (ano em que o Museu da Língua Portuguesa faz uma exposição em homenagem à escritora devido aos trinta anos de sua morte); ao inventário “Clarice Lispector – fortuna crítica”, publicado em 2015, por Elfi Kürten Fenske, no repositório digital do Centro Cultural Delfos; para mencionarmos apenas quatro.

escritores/pensadores estrangeiros modernos, a exemplo de Virgínia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, Herman Hesse, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, entre outros⁷⁵; 2) a comparação da prosa lispectoriana com a de outros escritores brasileiros (Machado de Assis e Guimarães Rosa, para citarmos apenas dois), via uso da palavra e forma narrativa; 3) o interesse pela epifania, pelo monólogo interior e pelo fluxo de consciência, notáveis na narrativa intimista da escritora (acrescentemos, neste ponto, o que parte da crítica nomeou por sondagem psicológica do “eu”); 4) a transgressão do gênero narrativo tradicional e sua proximidade com outras linguagens como a pintura e a música; 5) a dimensão existencial vinculada ao silêncio da linguagem e à condição humana, atravessada, por sua vez, por uma espécie de náusea-experiência mística; 6) a centralidade do desejo e da sexualidade presentes em várias personagens dos romances e contos; 7) a fragmentação e a montagem escritural levada a cabo pela escritora, sobretudo nos anos de 1960 e 1970; 8) a problemática social para a qual se volta a intelectual⁷⁶; 9) a relação vida/obra repaginada pelos estudos de crítica biográfica; 10) o traço judaico da escrita de exílio (interno) da autora (ainda que ela se dissesse brasileira); 11) as outras atividades (entrevistadora, cronista e pintora) exercidas ao longo da vida.

Elencar esses aspectos a partir do livro organizado por Bailey e Zilberman, em 2007⁷⁷, não pressupõe um esgotamento ou síntese total das várias abordagens por meio das quais a literatura de Clarice foi/é estudada. Pelo contrário, tais pontos evidenciam a riqueza e a multiplicidade de enfoques que marcam o campo da crítica especializada e, ao mesmo tempo, interpõem um problema notório aos estudos críticos sobre Lispector: sua atividade de tradutora ainda merece um estudo mais cuidadoso. Afirmamos isso, pois em tal livro não

⁷⁵ Tais comparações deram-se, sobretudo, a partir do processo de internacionalização institucional dos departamentos de literatura comparada, durante o século XX.

⁷⁶ Essa abordagem se viu fortalecida na academia brasileira com a chegada dos estudos culturais, na década de 1990.

⁷⁷ Segundo as organizadoras do volume, o livro *Clarice Lispector: novos aportes críticos* (2007), que reúne “alguns dos mais importantes estudiosos da narrativa lispectoriana, do Brasil, Estados Unidos e Europa” (BAILEY, 2007, p. 16), trata-se de uma publicação que procurou há quase dez anos apresentar outras leituras da escritora e de sua obra na ocasião de seu aniversário de morte. Nas palavras de uma das organizadoras, “eis o objetivo do presente volume: no momento do trigésimo aniversário da morte de Lispector, apresentar novos aportes críticos à obra da grande escritora brasileira” (BAILEY, 2007, p. 16). Acrescentaríamos aqui que falta entre esses aportes um que se detivesse com mais atenção ao lugar da tradutora na constituição do projeto de Clarice. Nesse livro, até mesmo o ensaio de Debra A. Castilho, “Lispector, cronista” (talvez o espaço mais propício para se evocar a importância do ofício tradutório na constituição de Clarice cronista em todo o livro), sequestra o lugar da tradutora sem nem ao menos mencionar o quanto a tradução “salvou” Lispector nos momentos em que escreveu as crônicas para a coluna de sábado do *Jornal do Brasil*, como mencionamos na seção “A língua em meu poder”, do segundo capítulo desta tese. Vale ressaltar ainda que nossos postulados não desautorizam as boas páginas da crítica; pelo contrário, eles se perguntam, na verdade, até que ponto Clarice não continuou problematizando seu lugar de “cidadã do mundo” (para nos valermos do belo título do ensaio de Claire Williams também reproduzido no volume de 2007) enquanto vertia páginas e páginas de textos imigrantes de culturas longínquas via tradução?

temos nenhum ensaio que trate especificamente desse ofício, muito menos encontramos alguma menção (rápida que seja), no texto de abertura (“Clarice Lispector e a crítica”), às tarefas de tradução efetivadas por Clarice ao longo da vida. Essa constatação evidencia que, sem exageros, tratar de Lispector tradutora é tratar de um ponto cego da crítica clariceana. Isso não quer dizer que o exercício crítico não tenha construído leituras das mais proíquas possíveis; pelo contrário, quando nos deparamos com um possível recorte das inúmeras abordagens nas quais trabalhou a expertise crítica (como elencado no parágrafo anterior), observamos que os estudiosos contribuíram sobremaneira para o processo de consagração da escritora, tanto em âmbito nacional quanto internacional, proclamando o projeto múltiplo de Clarice Lispector.

Entretanto, se, por um lado, a importância inconteste da crítica vê-se sobrelevada; por outro, falar de Clarice tradutora se põe como necessidade no vislumbre de um perfil da intelectual ainda mais múltiplo quanto o já conhecido. Dito de outro modo, há uma imprescindibilidade de não se omitir mais os quarenta e seis títulos assinados pela intelectual na condição de tradutora, ou melhor: há uma emergência crítica de se tornar visível mais essa face do projeto clariceano. Nas entrelinhas dessa proposição, sussurra uma incumbência de se (re)fazer a história da crítica trazendo à pauta reflexiva uma Clarice outra, a tradutora, que muitos fizeram questão de não enxergar. Tornar visível o que antes não foi visto – não nos esqueçamos de que o “chamado do cego”, muitas vezes, apresenta-se enquanto ação primordial, como problematizado pela própria escritora em seu célebre conto “Amor” (Cf. LISPECTOR, 1998f, p. 19 – 29) – torna-se também tarefa da crítica contemporânea. Assim, o inventário crítico que apresentaremos na próxima seção tem o papel de travar uma conversa com críticos clariceanos que, de uma forma ou outra, durante a última década de história da crítica, têm ajudado a tornar visível o que ainda é um ponto cego para muitos: a importância da tradutora no projeto intelectual de Lispector.

A ideia, com esse inventário crítico, é arejar e não monumentalizar a história da crítica, traçando circuitos que relacionem críticos, perspectivas e objetivos distintos ligados por um objeto em comum: a tradutora Clarice Lispector. Os críticos e os textos que se voltaram à tradutora ocupam um lugar bem restrito no âmbito dos 70 anos dedicados, em cenário nacional e internacional, à Lispector e à sua produção, porém essa restrição não pressupõe menos importância, visto que, simultaneamente, refletem uma dupla e paradoxal emergência da crítica de hoje: o lugar da tradutora viu-se esquecido por importantes estudiosos que atribuíram valor à literatura de Clarice e uma face outra (a de tradutora) da

escritora começou a ser esboçada em pontuais e esparsos papéis da crítica há mais ou menos uma década, quando já se comemorava, com todas as pompas e circunstâncias, os 30 anos da morte de Lispector, os 30 anos de *A hora da estrela*, os 30 anos da partida do misterioso monstro sagrado da literatura brasileira.

Eneida de Souza (2014) salienta a importância de se pensar em uma história da crítica, não na intenção de abandonar ou banir as referências anteriores, nem tão pouco viver somente de passado. Nas palavras da estudiosa, cada vez mais, há uma importância em se construir uma história da crítica, “mostrar os pontos positivos e negativos, as limitações teóricas daquela época e, ao mesmo tempo, trazer tudo isso para uma reflexão contemporânea. Penso que seria essa a leitura que o crítico contemporâneo tem de fazer, fazer história da crítica” (SOUZA, 2014, p. 110). Parece-nos então que, nesse sentido, fazer história da crítica (inventariar perspectivas e colocá-las em confronto) é, de certa forma, (re)ler a crítica em sua própria diferença. Mais especificamente no campo dos estudos literários da tradução, reclamar um lugar à tradutora na constituição do projeto clariceano e na história da crítica especializada é, em certa medida, também redimensionar a importância da tradução nos estudos de crítica literária, visto que um dos meios de sobrevivência da literatura é a própria tradução.

Em apurado ensaio, Maurício Cardozo (2015), ao problematizar a importância de uma crítica centrada na diferença (tanto na diferença entre original e tradução, quanto na própria noção de diferença veiculada por meio da tradução), afirma ser imprescindível a existência de trabalhos que insiram o tradutor na história. Aproximando as proposições de Cardozo ao nosso interesse pela tradutora na história da crítica especializada, podemos dizer que há uma urgência na inserção de Lispector tradutora nas páginas da crítica e no projeto mais amplo desenvolvido pela intelectual nas letras brasileiras. Nas palavras do crítico,

é fascinante, e de suma importância, o trabalho (...) que coloque a tradução e os tradutores *na história*. E o crescimento desse campo de pesquisa é um dos sintomas, discretos, mas evidente, do redimensionamento do lugar da tradução e dos tradutores em nossa sociedade (CARDOZO, 2015, p. 154, grifo do autor),

da tradução e dos tradutores na cultura, da tradução e dos tradutores na literatura brasileira, da tradução e dos tradutores na história da crítica, da tradução e dos tradutores nos estudos literários. Evocar o lugar da tradutora Clarice Lispector e tornar o ponto antes cego agora visível é, de certa forma, (re)ler não só a escritora conhecida mas também a própria crítica em sua diferença, pois o que é Clarice se não uma construção projetada por meio do discurso crítico?

Isso implica admitir que uma leitura da crítica clariceana em sua diferença efetue um movimento de continuidade e descontinuidade, simultaneamente; pois trazer, ao cenário crítico, uma Clarice escamoteada durante sete décadas é também elucidar as (con)tradições em que pode incorrer toda e qualquer crítica. (Con)tradição que deixou de lado a longa trajetória da tradutora nas projeções feitas da intelectual; (con)tradição que, em nosso caso, não busca obliterar, desconsiderar ou apagar acriticamente os mais de setenta anos em que especialistas, críticos, teóricos, professores e alunos voltaram-se à literatura inaugurada com *Perto do coração selvagem*. Entretanto, essa (con)tradição também não deixa de evocar a não-tradição da crítica quando a pauta de discussão é a escritora-tradutora, como se houvesse uma não-tradição da tradutora na história da crítica especializada em Clarice Lispector. Aqui, (re)ler a crítica é senão crucificá-la pelo não dito; é, antes de tudo, crer que “reler a tradição é sempre necessário, para que o termo tradição não se torne sinônimo de depósito – ou de museu – de cultura” (SISCAR, 2011, p. 84), museu de saberes, museu de valores. Evocar a pequena tradição crítica que se voltou à tradutora é colocar a crítica em crise, em um estágio eterno de estado crítico por meio do qual a reflexão torna-se realmente crítica, como sugerido anteriormente. Logo, entra-se em crise graças à própria crítica, já que fazer crítica é estar decisivamente em crise, como quem involuntariamente segue “o chamado do cego” (LISPECTOR, 1998f, p. 26).

3.3 Os papéis esparsos da crítica

Crítica e críticos valem alguma coisa para você? (COUTINHO, 1980, p. 168).

Em *Criaturas de papel*, Eduardo Coutinho interpela Clarice Lispector com a pergunta acima reproduzida como epígrafe. Logo tão prontamente, ao seu estilo, a escritora não responde de modo direto o entrevistador, comentando do constrangimento pelo qual passou ao receber um crítico em sua casa e, em seguida, da satisfação que lhe causou a leitura crítica de sua obra feita por Benedito Nunes. Se, por um lado, Lispector não responde integralmente à pergunta feita, como que querendo despistar a importância, ao modo bem clariceano (é claro!), que sempre deu aos críticos e às críticas; por outro, a intelectual externaliza, nas entrelinhas de sua resposta, o regozijo que foi saber que os críticos (entre eles, Benedito Nunes) agora a compreendiam. Podemos dizer, com isso, que à intelectual era, sim, importante saber da existência de bons críticos que despenderam tempo em escrever algo sobre sua literatura. Nas palavras de Clarice, “(...) falando sério, gostei muito do livro de Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*. Ele diz tudo o que era preciso sobre minha obra” (LISPECTOR, *apud* COUTINHO, 1980, p. 169). Por isso, em certa medida, à criatura de papel Clarice Lispector interessava os papéis dos críticos.

Esses papéis formam, hoje, um considerável capítulo da crítica literária brasileira produzida a partir da década de 40 do século passado. Entretanto, podemos notar, sem muitos esforços, a escassez de páginas que tratam exclusivamente do ofício de tradutora exercido pela escritora. Quando comparados ao volume suntuoso da crítica sobre Clarice (escritora, jornalista, pintora, entre outras), os papéis destinados à tradutora e às suas traduções são esparsos e podem ser claramente pontuados. Na história da crítica, Eliane Vasconcellos (1993) foi a primeira estudiosa que listou, ainda que minimamente, um conjunto de textos traduzidos pela intelectual. No *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*⁷⁸, elaborado para fim catalográfico do acervo pessoal da escritora preservado pela Fundação Casa de Rui

⁷⁸ O inventário constitui o quinto volume da série e foi publicado anos depois que a FCRB (Fundação Casa de Rui Barbosa) dedicou um número exclusivo ao acervo pessoal de Lúcio Cardoso. Segundo ficha técnica, os documentos do *Inventário* abrangem um período de 45 anos (1935 a 1980) e foram divididos nas seguintes séries: correspondência pessoal, correspondência de terceiros, correspondência familiar, correspondência familiar de terceiros, produção intelectual do titular, produção intelectual de terceiros, documentos pessoais, diversos, documentos complementares, recortes (Cf. VASCONCELLOS, 1993, p. 17). A série produção intelectual de Clarice Lispector foi subdividida em ficção, não ficção e tradução (Cf. VASCONCELLOS, 1993, p. 11, 18). Por isso, entre outras razões que se viram notórias nos capítulos anteriores, optamos por tratar, ao longo desta tese, as traduções feitas/assinadas pela tradutora enquanto parte constituinte do projeto intelectual de Clarice Lispector.

Barbosa, Vasconcellos apresenta, timidamente, das 46 traduções feitas por Lispector, 8 traduções assinadas e publicadas, além de 4 traduções de teatro não publicadas, entre os 1466 documentos impressos e 697 documentos manuscritos e datilografados que compõem o acervo⁷⁹. Por mais que não haja uma leitura crítica das traduções listadas ou até mesmo de sua importância para o projeto intelectual de Clarice, em virtude da natureza do volume publicado (a função de inventariar um acervo⁸⁰); a atitude de Vasconcellos é pioneira, pois, de certa forma, sinalizou, na história da crítica, uma face do projeto da escritora que estaria à espera de uma leitura mais cuidadosa por parte dos estudiosos.

Dois anos depois do *Inventário* organizado por Eliane Vasconcellos, Nádía Battella Gotlib publica a mais importante, para não dizermos a mais substanciosa, biografia existente até hoje sobre Clarice Lispector. O livro de Gotlib, originado de sua tese de livre-docência defendida, em 1993, na Universidade de São Paulo, foi publicado pela editora Ática e, a partir de então, tornou-se um dos mais referenciados trabalhos sobre a escritora na história da crítica. Entretanto, podemos dizer, sem titubearmos, que o estudo empreendido por Gotlib à época deixou de lado tanto a face da tradutora Clarice Lispector (que se vê talvez até pomenorizada frente às suas atividades de entrevistadora, colunista, contista, escritora, e pintora) quanto as quarenta e seis traduções de textos estrangeiros assinadas pela intelectual ao longo da vida, tornando-se, então, pelo menos naquele estágio da história da crítica clariceana, a tradutora uma ausente-presença, como se pode notar⁸¹. Em outras palavras,

⁷⁹ Essas quatro traduções de teatro foram possivelmente realizadas em meados da década de 1960, segundo apresentamos anteriormente no segundo capítulo, com base no livro de André Luís Gomes, *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro* (2007).

⁸⁰ Sobre isso afirma Vasconcellos, “este artigo é o resultado de uma análise técnica do material pertencente a Clarice Lispector, mas temos a certeza de que o pesquisador que se propuser a mergulhar no mais íntimo da escritora encontrará material para melhor compreender, não só os temas e a força artística de sua obra, como, principalmente, para conhecer a substância mesma de seu fazer literário e sentido misterioso inerente à sua linguagem narrativa” (VASCONCELLOS, 1993, p. 15).

⁸¹ Na primeira edição de seu livro, Nádía B. Gotlib elenca as várias atividades exercidas por Clarice, deixando de lado o seu trabalho como tradutora. Nas palavras de Gotlib, “(...) há os registros profissionais que são muitos: jornalista e repórter, em 1943, com carteirinhas que se renovam nas décadas de 60 e 70. Colaboradora da Agência *JB*, em 1968. Prendas do lar, em 1973. E mais: funcionária pública. E outras, que não chegam a ser registradas em documentos, mas em obras: entrevistadora, colunista, cronista, escritora, pintora, e, principalmente, não profissional. Simplesmente, uma pessoa. Quem?” (GOTLIB, 1995, p. 59; GOTLIB, 2009, p. 37). Se também interessou à pesquisadora as funções não registradas oficialmente em documentos (como afirmado), podemos dizer que à tradutora faltou espaço nessa enumeração apresentada por Gotlib, até mesmo porque em várias crônicas, cartas e entrevistas, como salientamos nos capítulos anteriores, a própria escritora incluiu, entre as suas funções, o seu trabalho de tradutora. Vale ressaltar, entretanto, que, nessa primeira edição do livro de Gotlib, há uma única menção ao trabalho da intelectual como tradutora. Trata-se da passagem em que a biógrafa relata-nos sobre a morte do pai de Clarice e sua admissão enquanto jornalista da Agência Nacional. Segundo Gotlib, entre os vários empregos, a jovem Lispector “faz traduções de textos científicos para revistas” (GOTLIB, 1995, p. 149; GOTLIB, 2009, p. 169) e, quando admitida na Agência, “trabalha, primeiramente, como tradutora. Depois passa para a reportagem, já que o quadro de tradutores estava completo” (GOTLIB, 1995, p. 150; GOTLIB, 2009, p. 169). Além disso, torna-se importante lembrar, conforme afirma André Luís Gomes (2007), da existência de uma Certidão de inscrição de profissional autônomo, do ano de 1975, entre os

podemos dizer que, paradoxalmente, a inexistente tradutora aqui foi, nos últimos anos do século passado, uma presença esquecida nas páginas da crítica, ainda que a escritora tivesse deixado em sua própria literatura rastros sobre os seus ofícios de tradução.

Contudo, é operante ressaltar que isso não diminui em nada a importância da pesquisa de Nádya B. Gotlib para o cenário crítico; pelo contrário, só evidencia o quanto a crítica, de modo geral, está sujeita às intempéries de revisões futuras, às reformulações de seu próprio porvir. Isso se nota quando a própria pesquisadora, em virtude da reedição de *Clarice*, uma vida que se conta (2009), quatorze anos depois da primeira edição, sabiamente insere em apêndice, ausente em edições anteriores, à “Bibliografia de Clarice Lispector”, nas Referências do volume, o expressivo conjunto de 30 obras traduzidas pela intelectual (Cf. GOTLIB, 2009, p. 633 – 634), assim como André Luís Gomes e Edgar César Nolasco já haviam feito em trabalhos publicados em 2007, como trataremos mais adiante. A atitude de Gotlib, ainda que não afirmada abertamente (lembremo-nos de que no corpo do estudo reeditado em 2009 a estudiosa mantém as mesmas informações sobre os ofícios de Lispector, não acrescentando junto às outras tarefas da intelectual o trabalho de tradutora), sinalizou a existência de uma parte do projeto de Clarice que ainda renderia inúmeros estudos.

O primeiro ensaio crítico que trouxe desde o seu título o termo “tradutora” associado ao nome de Clarice data de 1998. De autoria de Renata Ruth M. Wasserman, o ensaio, “Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.*”, não trata especificamente das tarefas de tradução da escritora, como abordamos nesta tese. Wasserman emprega o termo “tradução” para indicar o quanto a escritora se valeu do jogo oblíquo de esconder uma possível “origem” em sua literatura, ou seja, interessa à estudiosa a relação estabelecida entre o camuflar da identidade judaica da escritora e o elemento místico, associado ao tom biográfico, presentes no romance de 1964. Nas palavras de Wasserman,

É de outro tipo de tradução que quero falar nesta minha conversa sobre Lispector, que é também uma tradução. Quero falar de traduções que a própria autora faz, ao decorrer da obra, de fatos, circunstâncias, acontecimentos, reformulados e modificados na medida que a obra desenvolve (WASSERMAN, 1998, p. 78 – 79).

A ampla ideia de tradução veiculada por Wasserman compreende, de fato, a identidade judaica traduzida de Clarice em seu romance e, de certo modo, a traduzibilidade identitária da escritora enquanto sujeito traduzido na cultura brasileira, por meio da necessidade de traição

documentos pessoais de Clarice preservados pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em que se lê como profissão exercida pela intelectual a de “Escritora de livros e Tradutora” (Cf. GOMES, 2007, p. 74).

de uma origem primeira. A nosso ver, afastando-nos um pouco do corriqueiro e desgastado adágio italiano *traduttore traditore* que move a reflexão de Wasserman, diríamos também que, via tradução, a escritora faz com que sua marca judaica sobreviva, ainda que não se propusesse abertamente a esse fim, junto a outras Clarices existentes, como bem notado pela crítica em geral. Mesmo assim, o ensaio da estudiosa não deixa de ser um capítulo significativo nas páginas da crítica, pois, além de veicular a identidade judaica da escritora à tradução, Wasserman também não deixa de aludir, em suas reflexões, à relação tradutória obra/vida e vida/obra, à tradução da literatura de Clarice para outras línguas e à intelectual enquanto tradutora de textos científicos e literários, aspectos esses muito caros ao projeto clariceano como um todo, visto que, como bem pontua Wasserman, Lispector “(...) começou e terminou a sua vida profissional como tradutora” (WASSERMAN, 1998, p. 76). Talvez estivesse aí nessa afirmação mais uma das grandiosidades do projeto intelectual de Clarice que seria mais bem desenvolvida pela crítica posterior.

Em 2004, é publicada, nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, uma edição especial a respeito da intelectual. Os números 17 e 18 dos *Cadernos* compreendem mais uma empreitada da crítica especializada digna de menção. O volume, que conta com a colaboração de importantes estudiosos da obra de Clarice (Berta Valdman, Vilma Arêas, Yudith Rosenbaum, Silviano Santiago, Benedito Nunes, Nádía Gotlib, Olga de Sá, entre outros), apresenta em “De corpo inteiro” (o primeiro Guia de referências de e sobre Clarice Lispector mais completo elaborado à época na história da crítica) duas seções que, por hora, interessa-nos: “Obras da autora” e “Fortuna crítica”. A primeira seção, dividida em dez partes, apresenta um segmento intitulado “Traduções”, no qual se encontram referidos cinco volumes traduzidos por Clarice⁸². Contudo, não nos chama atenção apenas o pequeno conjunto de traduções elencados no Guia. Torna-se mais intrigante observar, na segunda seção (“Fortuna crítica”) – entre dissertações e teses; estudos, referências e ensaios (publicados em livros), textos em revistas diversas e periódicos acadêmicos; livros e entrevistas –, a não existência de um trabalho crítico que tivesse se voltado até então, exclusivamente, aos trabalhos de Lispector tradutora⁸³. Se o ato de tratar criticamente da

⁸² São eles: *A rendeira* (1975), de Pascal Lainé; *O retrato de Dorian Gray* (1974), de Oscar Wilde; *Testamento para El Greco* (1975), Nikos Kazantzakis; *Entrevista com o vampiro* (1976), Anne Rice; *Cai o pano: o último caso Poirot* (1976), de Agatha Christie. Essa pequena lista das traduções parece ter sido complementada posteriormente em 2010, visto que, segundo consta na página virtual do Instituto Moreira Salles dedicada à escritora, encontramos a referência de 34 traduções assinadas por Clarice Lispector (Cf. http://claricelispectorims.com.br/files/Obras_traduzidas_por_Clarice.pdf).

⁸³ Ver *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*, 2004, p. 307 – 336. No Guia, o ensaio de Wasserman encontra-se referido, porém, como vimos, seu estudo não se volta à Clarice tradutora tal como

tradutora era, até uns dez atrás, uma ação inexistente, podemos dizer que dois especialistas em Clarice Lispector se dispuseram a colocar a tradutora em uma inicial projeção: André Luís Gomes e Edgar César Nolasco.

André Luis Gomes, por meio de seu livro *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro* (2007)⁸⁴, trouxe à visibilidade crítica um seguimento de obras traduzidas pela intelectual que, até o ano de publicação do referido livro, estava não só a espera de uma leitura crítica mais aguçada, como também se via apagado, ou até não mencionado propositalmente, pelos críticos: as peças de teatro. O único trabalho anterior ao de Gomes que menciona as peças traduzidas é o *Inventário Clarice Lispector*, organizado por Eliane Vasconcellos (1993), por motivos de catalogação dos arquivos da FCRB. O livro de 2007 evidencia uma Clarice que não só tem “interesse pelo teatro como espectadora (...), mas também conhecimento da arte dramática como cronista de teatro e tradutora de peças teatrais” (GOMES, 2007, p. 15, grifo nosso).

Executando o que podemos designar por um “estudo comparativo” (Cf. GOMES, 2007, p. 16), o livro de Gomes está dividido em três grandes partes (“Na plateia”, “Nos bastidores” e “No palco”) e reserva, na segunda delas, um belo capítulo ao papel da tradutora de textos teatrais. Intitulado “A tradutora”, tal capítulo examina a relação entre a escritora e o teatro por meio da tradução. Nele, o crítico se volta às peças de Tchekhov, Mishima, Ibsen, Hellman, McCullers e Lorca traduzidas por Lispector na década de 1960, como mencionado anteriormente, e ensaia uma possível aproximação entre as peças traduzidas e as obras da própria escritora, ainda que pontue não ser esse o objetivo de seu estudo⁸⁵. Apesar do crítico deixar tal assertiva explícita logo na “Apresentação” de seu livro – “O trabalho como tradutora (...) instiga-nos a estabelecer comparações com textos claricianos, apontando apenas para pesquisas futuras, já que este não é o foco do presente livro” (GOMES, 2007, p. 18) –; a nosso ver, talvez esteja aí uma das grandes contribuições do trabalho de Gomes quando se

tratado nesta tese. Torna-se operante observar que o inventário da “Fortuna crítica” inicialmente inserido no Guia “De corpo inteiro”, publicado nos *Cadernos*, está hoje ampliado e atualizado na página virtual de Clarice Lispector mantida pelo Instituto Moreira Salles com livros, ensaios e artigos publicados (além dos trabalhos acadêmicos defendidos em nível de pós-graduação) até o ano de 2010 (Cf. <http://claricelispectorims.com.br/Books>).

⁸⁴ Esse estudo foi inicialmente apresentado por seu autor na categoria de Tese de Doutorado em Literatura Brasileira defendida, em 2004, na Universidade de São Paulo (USP).

⁸⁵ O estudo de Gomes (2007) não menciona as traduções feitas por Lispector das peças *Tambor de damasco*, de Yukio Mishima, e *O crime de Han*, de Shiga Naoya, realizadas possivelmente na década de 1960, assim como postulamos anteriormente.

fala do lugar da tradutora nas páginas da crítica: apresentar as traduções de textos teatrais feitas por Clarice frente à sua própria literatura⁸⁶. Nas palavras de Gomes,

As aproximações que estabelecemos entre Clarice e o teatro visaram não só a demonstrar o interesse da escritora pela arte dramática, mas também comprovar que esse proximidade influenciou de certa forma seus escritos, o que os tornou potencialmente adaptáveis ao teatro (GOMES, 2007, p. 267).

Entre as várias proximidades destacadas por Gomes, encontra-se o papel da tradutora. Além disso, o crítico sinaliza que, no caso das traduções de teatro, ainda que exercidas primeiramente para sanar suas dificuldades financeiras, a escritora também levou “em consideração a qualidade dramática dos textos” (GOMES, 2007, p. 114). Talvez não possamos dizer o mesmo com tanta propriedade quando ampliamos tal premissa para o conjunto das 46 traduções assinadas por Lispector ao longo da vida. Se, em alguns casos (como nas peças de teatro traduzidas em meados da década de 1960), a intelectual podia escolher o que traduzir; talvez em outros (como nas traduções de livros de religião, de psiquiatria e de yoga), a tradutora não pôde optar por traduzir obras a partir de suas qualidades textuais, como observamos, sobretudo, em parte das traduções assinadas durante a década de 1970. Parece-nos, assim, que, se o projeto inicial da escolha dos textos a serem vertidos dava-se por meio do critério de qualidade literária; com o passar dos tempos, a escritora teve que fazer, não raras vezes, exceções, que foram guiadas por suas dificuldades financeiras.

Vale pontuar que, além de tratar mais especificamente das peças de teatro traduzidas, o estudo de Gomes destaca, em suas referências ao final do volume, um conjunto variado de 6 traduções executadas pela intelectual (Cf. GOMES, 2007, p. 270), reiterando que o lugar da tradutora não ficou circunscrito, exclusivamente, à tradução de textos dramáticos e que os exercícios de tradução empreendidos pela escritora estariam à espera de um olhar mais atento. Foi nesse sentido que outro crítico, Edgar César Nolasco, como já mencionado, voltou-se a um estudo mais detido sobre a figura da tradutora Clarice Lispector no âmbito da crítica especializada⁸⁷. Em sua pesquisa, Nolasco centrou-se, basicamente, na prática da tradução levada a cabo pela intelectual, entre os anos de 1974 e 1976, com a finalidade maior de perceber como o ofício tradutório de Clarice alterou, substancialmente, o seu projeto como

⁸⁶ O estudioso estabelece comparações entre as peças de teatro traduzidas e a literatura da escritora. Ver o segundo capítulo, seção 2.2 “Década de 1960: a escritora consagrada e o retorno à tarefa da tradução”, desta tese.

⁸⁷ Edgar Nolasco obteve no ano de 2007 a aprovação do projeto “Clarice Lispector tradutora”, junto ao CNPq por meio do Edital MCT/CNPq 15/2007 – Universal (2008 – 2009), Letras - Linguística.

escritora⁸⁸. Entre as produções mais significativas do crítico a esse respeito encontra-se o artigo “Clarice Lispector Tradutora”, publicado no ano de 2007⁸⁹. Nele, atravessado pelas contribuições da literatura comparada e dos estudos da tradução, Nolasco esboça uma possível conceituação acerca da tarefa tradutória:

(...) ao ler o outro na tradução em sua diferença, lê-se também a si mesmo como um outro; o que equivale a dizer que ocorre aí uma apropriação do alheio que permite uma transcrição (transconhecer, re-conhecer) de si *próprio*. Entre o próprio e o alheio, um e o outro, dentro e fora, se estabelece um gesto transferencial que resulta no que podemos chamar de tradução (...) e que permite uma *transmutação* dos corpos, das línguas e das culturas (NOLASCO, 2007a, p. 266, grifos do autor).

A partir da visada que concebe a tradução enquanto diferença, o estudioso postula que Lispector é, na verdade, “tradutora dos outros”, “tradutora de si”, principalmente quando observadas as modalidades de tradução (“formas de tradução” na expressão de Nolasco) levadas a cabo pela intelectual: tradução, adaptação, reescrita, seleção, entre outras. Por isso, o crítico acredita que Clarice ora “(...) traduz; ora faz adaptações (...); ora reescreve completamente algumas obras; ora recria com base em obra alheia” (NOLASCO, 2007a, p. 268). Sem falar da consistência teórica do ensaio de Nolasco, aí talvez estivesse a grande contribuição de seu estudo: observar que, em Clarice Lispector tradutora, os processos de tradução se efetivam de forma variada e múltipla, subvertendo, de certo modo, até a emblemática noção de autoria quando se fala em obras traduzidas. O estudioso soube reconhecer a importância dos estudos da tradução frente aos estudos literários para se projetar um possível lugar da escritora enquanto tradutora, sem contar nas contribuições de tal área do conhecimento para se pensar as relações entre línguas, literaturas e culturas. Nas palavras do crítico,

⁸⁸ Nas palavras do crítico, sua pesquisa priorizou dois aspectos: “1) detem-se na forma como tal tarefa [de tradução] interferiu no processo de criação da escritora, obrigando, inclusive, a crítica a reler, rever as obras anteriores; 2) considera que as condições financeiras do intelectual, no caso Clarice Lispector, alteram seu projeto de forma considerável, e muitas vezes à revelia do intelectual” (NOLASCO, 2007, p. 264).

⁸⁹ Este artigo foi publicado em *Cerrados*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. À época, a Revista editada por André Luís Gomes publicou três números especiais entre os anos de 2007 e 2008, subtitulados “Literatura e presença”. Esses números homenagearam Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade cujas mortes ocorreram, respectivamente, em 1967, 1977 e 1987 (Cf. HAZIN, 2007, p. 12 – 14). O número dedicado à rememoração da morte da escritora, em 2007, dividiu-se, basicamente, em três partes (“Dossiê: Literatura e presença / Clarice Lispector”, “A hora da estrela: 30 anos” e “Clarice e a tradução”), seguidas de uma entrevista com Nádya Gotlib, um ensaio ficcional, de Claire Williams, e uma resenha de autoria de Julliany Mucury sobre o *Correio feminino*, livro organizado por Maria Aparecida Antunes (2006), que reuniu parte das colunas de jornais destinadas ao público feminino escritas por Clarice Lispector.

(...) os estudos sobre a tradução têm mostrado que a sua teoria e a prática tornaram-se, cada vez mais, uma forma de se pensar não só a relação entre as línguas, como também as relações entre culturas. Por conseguinte, os estudos contemporâneos (...) têm se voltado para a inter-relação entre os povos, detendo-se, principalmente, nas aproximações, diferenças e desconstruções operadas nas relações interculturais (NOLASCO, 2007a, p. 264 – 265).

Além dessa acuidade reflexiva, o ensaio de Nolasco torna-se importante na história da crítica, pois é o primeiro a elencar um número significativo de traduções feitas por Lispector: 28 títulos em seu total. Este número foi por nós ampliado e apresentado nos primeiros capítulos desta tese, como pode ser observado. Vale ressaltar que a leitura do estudioso acerca da tradutora, vinculada, por sua vez, às contribuições advindas do campo comparatista e dos estudos da tradução, não se tinha feito até então na história da crítica. Com o livro de Gomes (2007) e o artigo de Nolasco (2007a), a crítica escreveu mais um importante capítulo de sua história: aquele que se voltou à importância da tradutora Clarice Lispector. Um ano depois das publicações dos estudos de Gomes e Nolasco, Gotlib publica o livro *Clarice Fotobiografia* (2008) e expõe pela primeira vez, em imagens, uma parcela do conjunto de obras traduzidas por Lispector. A *Fotobiografia*, que tem por objetivo básico, segundo a biógrafa, promover uma sobrevida da Clarice-Autora por meio do recurso visual (GOTLIB, 2008, p. 13), apresenta no décimo primeiro capítulo (“Ainda no Rio de Janeiro: horas da estrela”) uma parte intitulada “Traduções e adaptações”. Nessa parte, Gotlib reproduz, em uma ação crítica inédita, o cartaz de divulgação da peça *Hedda Gabler*, de Ibsen, encenada pela Companhia Nydia Lícia em São Paulo, em que se verifica o nome de Clarice como tradutora do texto, e as capas de doze obras traduzidas por Clarice (GOTLIB, 2008, p. 413 – 417).

Ainda no ano de 2008, em consequência do Seminário Internacional *Clarice em cena*: 30 anos depois, é publicado nos *Anais* do Seminário um pequeno texto de Eneida Nalini de Oliveira, “Clarice, tradução em processo”, em que a pesquisadora se propõe a “analisar os procedimentos de tradução da autora” (OLIVEIRA, 2008, p. 133) nas peças traduzidas de Lillian Hellman e Carson Mc Cullers. Entretanto, o artigo de Oliveira apresenta apenas uma proposta de pesquisa, pois a estudiosa se restringe ao âmbito dos objetivos que, pelo menos nesse artigo, não são desenvolvidos. Ademais, sua leitura não acrescenta novas informações além daquelas que os críticos clariceanos já conheciam. Se, por um lado, o artigo de Oliveira parece-nos restrito à época de sua publicação; por outro, esse problema é resolvido em sua tese de doutoramento, *Contribuições das reflexões do Círculo de Bakhtin para o estudo e prática da tradução*: uma análise do datiloscrito de Clarice Lispector da peça *The member of the wedding*, defendida em 2015. Nesse estudo, a pesquisadora se detém no processo de

tradução efetivado por Lispector e apresenta, a partir da tradução da escritora brasileira, duas traduções à peça de Carson McCullers. Além disso, Oliveira afirma que as anotações manuscritas sobre o texto traduzido já datilografado trata-se de uma espécie de retradução em que Lispector transpõe “o texto da modalidade literal para uma modalidade social, espacial e temporal, afim de atender às necessidades exigidas pela tradução da peça” (OLIVEIRA, 2015, p. 193). A estudiosa postula existir um projeto duplo nessa tradução em processo executada por Clarice: o primeiro, a realização de uma tradução mais próxima do texto de partida; o segundo, uma revisão que adequasse melhor o texto em português para os seus fins (o ato de encenação). Nas palavras de Oliveira,

Clarice parte do princípio de realizar, primeiramente, uma tradução mais literal e simples do texto e depois volta, corrigindo-o e adequando-o, tomando resoluções para que o texto não perdesse suas características dramáticas e para que mantivesse a fluidez da oralidade, por se tratar de uma peça teatral (OLIVEIRA, 2015, p. 193).

Oliveira, apesar de reproduzir nos anexos da tese uma bibliografia com 41 obras traduzidas por Lispector (Cf. OLIVEIRA, 2015, p. 254 – 256), está mais preocupada em estabelecer uma relação entre a área da tradução e os estudos bakhtinianos, sem necessariamente mostrar a importância do ofício da tradutora na constituição do projeto literário de Clarice Lispector⁹⁰. Se observarmos bem, do *Inventário* organizado por Eliane Vasconcellos (1993) ao estudo crítico de Edgar Nolasco (2007a), passando pelas contribuições André Gomes (2007), seguidas das valiosas compilações empreendidas por Nádia Gotlib, por ocasião da publicação de *Clarice Fotobiografia* (2008) e da reedição (revista e aumentada) de *Clarice, uma vida que se conta* (2009), podemos dizer que os críticos especializados em Clarice Lispector contribuíram, cada um a seu modo, para dar visibilidade a mais um filão da produção intelectual da escritora que renderia estudos abraçados por novos críticos na década posterior, os quais, por sua vez, examinariam com mais atenção a importância da escritora-tradutora, até mesmo porque, naquele cenário, inexistiam livros ou trabalhos acadêmicos em nível de pós-graduação, que tivessem a tradutora e suas traduções como objeto exclusivo de eleição.

Depois dos estudos de Gomes, Nolasco e Gotlib, quando a crítica clariceana já ultrapassava suas seis décadas de existência, surgiram em sua história os primeiros trabalhos

⁹⁰O texto completo da tese está disponível no Repositório Institucional UNESP, no seguinte endereço eletrônico: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127868/000846613.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 09.09.16.

que trataram da tradutora mais pontualmente. Em 2011, ano da consolidação da “virada institucional” dos estudos da tradução no Brasil⁹¹, Norma Andrade da Silva e Marie-Hélène Torres publicam o verbete “Clarice Lispector” no *Dicionário de tradutores literários no Brasil* (DITRA)⁹². As pesquisadoras apresentam um conciso perfil biográfico e tradutório de Lispector, um excerto da tradução *Entrevista com o vampiro* ao lado do texto em língua inglesa e uma bibliografia (segmentada em traduções publicadas, traduções não publicadas e obra própria), que dá especial destaque a 41 títulos traduzidos por Clarice. O empreendimento de Silva e Torres contribui para a crítica na medida em que inserem o nome de intelectual no índice dos escritores-tradutores da literatura brasileira, evidenciando a importância do ofício da tradução de Lispector. Entretanto, as afirmações que encerram o perfil elaborado pelas autoras creem com certa convicção no postulado de Benjamin Moser (2009, p. 492) a respeito da não-notabilidade do trabalho de Clarice enquanto tradutora⁹³, o que é bastante discutível, questão da qual já tratamos anteriormente.

Em 2012, defendemos, salvo engano, o primeiro trabalho de pesquisa em nível de mestrado que se volta, exclusivamente, à relevância do ofício da tradutora frente a sua própria literatura. A pesquisa centrava-se em apresentar um estudo comparativo entre a novela *A hora da estrela* (1977), de Lispector, e o romance *A rendeira* (1975), de Lainé, na intenção de ler aquela enquanto uma narrativa suplementada – Jacques Derrida (2008) – pelo exercício da tradução do livro de 1975, executado um pouco antes do período em que Clarice concebia Rodrigo S.M. e escrevia as fracas aventuras de Macabéa. Vale esclarecer que, mesmo atravessados pelos bons postulados comparatistas (e culturais), não veiculamos a proposta de *A hora da estrela* sofrer um simples processo de influência, pois, a nosso ver, o que ocorre

⁹¹ Expressão utilizada por Marie-Hélène Catherine Torres (2015), em “A virada institucional dos estudos da tradução no Brasil”, para tratar do processo de implantação e desenvolvimento dos programas de pós-graduação em tradução iniciado pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 2003, e propagado a outras instituições, como é o caso da Universidade de Brasília, da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal do Ceará. Nesse artigo, Torres discorre sobre as particularidades do desenvolvimento desses estudos no Brasil, bem como propõe estratégias que garantam o processo contínuo de fortalecimento do campo de pesquisa nas universidades brasileiras (Cf. TORRES, 2015, p. 111 – 122).

⁹² O DITRA é uma publicação *online* de responsabilidade do Núcleo em Pesquisas de Literatura e Tradução e está vinculada ao projeto “Tradução, tradição e inovação: o papel das traduções do alemão, espanhol, francês, italiano e latim no sistema literário brasileiro (1970 – 2005)”, do Grupo de Pesquisa Literatura traduzida, capitaneado por pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina. O *Dicionário* tem por objetivo básico apresentar um inventário dos tradutores literários brasileiros e seus respectivos perfis. Segundo os organizadores, o DITRA se voltou basicamente para os tradutores mais representativos no Brasil, “entre eles os tradutores-escritores, os tradutores que traduziram obras relevantes do ponto de vista estético ou histórico e também os tradutores que traduziram um grande número de obras” (GUERINI; TORRES; COSTA, 2007, s.p.).

⁹³ “O biógrafo americano de Lispector, Benjamin Moser, afirma que o trabalho dela como tradutora não foi notável, que ela se desincumbiu dessa tarefa em suas horas vagas, pois o que recebia pelas traduções era muito pouco. Em uma nota, no final do livro, Moser levanta a hipótese de que uma irmã de Olga Borelli tenha feito muitas das traduções para Clarice” (SILVA; TORRES, 2011, s.p.).

entre o projeto literário da escritora e suas outras produções (pintura, jornalismo, tradução, entre outras) são pontos de contato estabelecidos a partir de um ato de recepção crítica que tende, cada vez mais, a ser transtextual e transcultural. Defendemos, à época, que o último livro publicado por Clarice em vida podia ser lido, entre as 1001 leituras já consagradas pela crítica, como uma espécie de tradução cultural em que a escritora-tradutora dissemina – Homi Bhabha (1998) – e reescreve – Antoine Compagnon (1996) – o romance de 1975. Em outras palavras, evidenciamos que a narrativa de *Macabéa* não deixa de ser alusiva à trama apresentada pelo narrador do romance francês e, conseqüentemente, a criação literária da escritora pode ser concebida enquanto negociata clandestina perlaborada nas fendas de um terceiro espaço, em que se confluem os vários textos lidos/traduzidos, escritos/reescritos por Clarice Lispector⁹⁴.

Depois disso, alguns capítulos de livros, artigos, ensaios e teses passaram a constituir o que podemos denominar de papéis esparsos da crítica. É tornado público, em 2013, um estudo de Lúcia Peixoto Cherem, que trata da leitura e recepção da obra de Clarice na França e no Quebec, por meio da tradução⁹⁵. O livro de Cherem, apesar de ter como objetivo primeiro a recepção crítica de Lispector em terras estrangeiras (sobretudo aquela empreendida por críticas literárias da vertente feminista⁹⁶), apresenta também em uma seção do último capítulo uma análise convergente, ressalvadas as possíveis diferenças, a ideia por nós defendida em

⁹⁴ Além disso, nossa pesquisa esteve atravessada pelos postulados da crítica biográfica que nos possibilitou uma leitura crítica mais pontual de textos paralelos à grande literatura da escritora, para construirmos uma imagem intelectual de Clarice que não deixasse de lado o seu ofício de tradutora (Cf. FERREIRA, 2012).

⁹⁵ O livro, que tem por título *As duas Clarices – entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec* (2013), foi primeiramente apresentado, em 2003, como Tese de Doutorado em Língua e Literatura Francesa na Universidade de São Paulo e tinha por título *Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector – leitura e recepção da obra da autora na França*. No inventário crítico aqui proposto inserimos o estudo de Cherem apenas no ano de 2013, pois não tivemos acesso ao texto defendido em forma de tese, uma vez que não há no acervo da *Biblioteca digital de teses e dissertações da Universidade de São Paulo* a versão do trabalho tal como apresentado em 2003 (Cf. http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=64&lang=pt-br). Vale ressaltar ainda que, um ano depois de defesa da tese, Eurídice Figueiredo (2004), que compôs a banca examinadora do trabalho, publicou uma resenha ressaltando a importância desse estudo, uma vez que, positivamente, Cherem tratou à época de uma temática pouco estudada de modo geral: “Há poucas publicações de fôlego que tratam da maneira como os autores brasileiros são lidos fora de seu local de produção” (FIGUEIREDO, 2004, p. 177). Por outro lado, Figueiredo também não deixa de evidenciar um ponto negativo da pesquisa que, segundo ela, é híbrida: “A escolha de tentar dar conta de tudo tem um lado positivo, embora o aspecto negativo seja preponderante, pois o trabalho se estende demais e não chega a esgotar o cerne de sua proposta” (FIGUEIREDO, 2004, p. 177). Além disso, “embora a autora da tese tenha algumas boas intuições sobre tradução, e sobretudo acerca da experiência de traduzir, na parte em que analisa as traduções de Clarice para o francês lhe falta uma teoria da tradução mais sólida” (FIGUEIREDO, 2004, p. 178).

⁹⁶ Cherem resume da seguinte forma cinco distintos focos de interesse para o qual se voltaram tais críticas: “a descoberta da autora e identificação com sua obra; a sua espiritualidade constantemente revista e recriada; a relação de alguns romances ou contos com outras artes; a difícil tarefa de traduzir Clarice e, por último, os efeitos de seu texto na vida e nos escritos de algumas de suas leitoras, o que me levou a procurar discernir mais ou menos o que seria essa escrita feminina” (CHEREM, 2013, p. 18).

nossa dissertação de mestrado (2012). A estudiosa compara criticamente *A hora da estrela* ao romance *A rendeira* (tradução do romance francês *La dentellière*, de Pascal Lainé, feita por Lispector em 1975) e à tela *A rendeira* (1669 – 1670), de Vermeer. Sem nos atermos aos por menores da análise efetuada (até mesmo por que, a nosso ver, talvez exista, na comparação instituída por Cherem, um excesso no primado das semelhanças de enredo, entrave que impossibilita a estudiosa conceder mais visibilidade, em certos momentos, às diferenças existentes entre as narrativas em cotejo) interessa-nos, por ora, a seguinte afirmação de Cherem:

(...) o fato de Clarice Lispector ter talvez se baseado no romance francês para estruturar sua obra é algo sem importância alguma, se considerarmos o resultado que consegue ao investigar sua *Macabéa*. A aproximação dos dois romances só encontra justificativa como trabalho de reflexão no momento em que *tenta ver o que há de comum* entre *Macabéa* e *Pomme* (CHEREM, 2013, p. 232 – 231, grifo nosso).

Realmente, o resultado literário de *A hora da estrela* é único, ainda que relacionável a tantas outras obras de diversos autores (Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, João Cabral, Autran Dourado, Mário de Andrade, Fiódor Dostoiévski, entre outros; como bem atestaram vários críticos: Ricardo Iannace, Vilma Arêas, Lucia Helena, Edgar Nolasco, para citarmos apenas alguns⁹⁷) e até mesmo à tradução de 1975. Se considerarmos o resultado do livro de Lispector, podemos dizer que a tradução do romance francês torna-se importante na medida em que a literatura se trama a partir de convergências (in)imagináveis entre textos de diversas ordens e, no caso de Clarice, a tradução com certeza não ficou de fora dessa trama. Entretanto, a aproximação da novela de 1977 ao romance traduzido, com base apenas no “(...) *que há de comum* entre *Macabéa* e *Pomme*” (CHEREM, 2013, p. 231, grifo nosso), torna-se um exercício crítico bastante questionável, pois evidenciar os pontos (in)comuns (colocamos no plural, visto que são vários) entre as protagonistas em questão deve ser tarefa do crítico atento que aproxima não somente rastreando semelhanças, mas também considerando diferenças, como bem já atestou o comparatismo brasileiro ao afirmar que, hoje, privilegia-se “a busca das *diferenças* sobre a das analogias, o estudo das *transformações* sobre o dos parentescos, a análise das *absorções* e *integrações* como uma superação das influências” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96, grifos da autora). Logo, se traduzir não deixa de ser, como salientado aqui nos capítulos anteriores, um ato de diferença, comparar também não o pode deixar de ser. De todo modo, o capítulo do livro de Cherem contribui para esboçar, ainda que

⁹⁷ Cf. IANNACE, 2001, p. 115 – 127; ARÊAS, 2005, p. 74 – 108; HELENA, 2006, p. 129 – 152; NOLASCO, 2007b, p. 59 – 69, 2004, p. 93 – 103.

rapidamente, uma possível relação entre a literatura da escritora e o romance francês traduzido. Após a publicação do estudo de Cherem, três teses de doutoramento que tratam, em distintos aspectos, de Clarice Lispector tradutora foram defendidas em programas de pós-graduação brasileiros.

A primeira delas, de autoria de Jean-Claude Miroir (2013), com o título *Fúria e melodia – Clarice Lispector: crítica (d)e tradução*⁹⁸, embora não trate exclusivamente do ofício da tradutora, volta-se, primeiramente, a uma leitura que busca compreender Lispector como crítica de tradução. O estudo parte dos comentários feitos pela escritora sobre a tradução de seu romance *Perto do coração selvagem* (1943) para a língua francesa e do exame mais detido da crônica “Traduzir procurando não trair”, publicada em maio de 1968, na *Revista Jóia*, para, posteriormente, construir uma possível imagem da escritora como crítica de tradução. Segundo o estudioso, sua tese busca “desenvolver uma reflexão renovada sobre o papel de Clarice Lispector como *crítica de tradução*, associado a seu imprescindível corolário, como tradutora” (MIROIR, 2013, p. 03, grifo do autor). Podemos dizer que, nesse sentido, o estudo de Miroir, antes de tratar de Clarice Lispector como tradutora, volta-se à intelectual como uma possível “crítica de tradução”. A tese está, portanto, dividida em quatro capítulos, reservando apenas uma seção do primeiro capítulo e uma seção do segundo capítulo para examinar mais detidamente o ofício da tradutora executado no início da década de 1940 (a tradução de *Le missionnaire*, de Claude Farrère).

Apesar do objetivo maior de Miroir se mostrar de forma evidente desde o título de seu estudo (abordar Clarice como crítica de tradução), ele define, logo nas primeiras páginas, que a crítica de tradução “não pode ficar no nível do improvisado e da subjetividade ‘selvagem’ do analista, *um aparato teórico nitidamente delineado torna-se doravante necessário*” (MIROIR, 2013, p. 07, grifo nosso). Teria Clarice cercado-se de algum “aparato teórico” *nítido* para efetuar os comentários reflexivos da tradução de seu primeiro romance para o francês? Teria Lispector não se deixado envolver por certa “subjetividade selvagem” ao “analisar” o seu texto em outra língua? Teria a tradutora levado a cabo suas práticas de tradução a partir de algum método teórico de tradução pré-existente?⁹⁹ Não descartamos a possibilidade de que

⁹⁸ Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15297/1/2013_Jean-ClaudeLucienMiroir.pdf. Acesso em 13.09.2016.

⁹⁹ Lembremo-nos aqui de que grande parte dos textos em que Clarice emite certo juízo de valor sobre a tradução francesa de seu romance (textos esses dos quais se vale Miroir) podem se enquadrar no que, contemporaneamente, entendemos por “escritas do eu/si” (Cf. FOUCAULT, 2004, p. 153 – 162), visto que se trata de cartas trocadas entre a escritora e suas irmãs, entre a escritora e os amigos literários, entre a escritora e o editor da tradução francesa, durante a década de 1950. Como, neste caso, sequestrar a subjetividade discursiva de Lispector em textos epistolares autobiográficos, por excelência? Avançando um pouco mais: como nos esquecer

Clarice pudesse até talvez ser nomeada como crítica, desde de que a noção de crítica associada à escritora-tradutora fosse a mais ampla possível. Talvez um entendimento de crítica na condição de um exercício e uma tarefa particulares que se inscrevem “(...) num contexto filosófico maior, de profanação da esfera dos valores, da valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legiferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre arbítrio” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10).

Em outras palavras, podemos pensar em uma Clarice Lispector crítica, na medida em que suas obras, suas crônicas, suas cartas, suas pinturas, suas entrevistas, suas traduções não deixam de veicular um aspecto crítico que se volta, não raras vezes, à psique humana, à interioridade do sujeito, à construção da narrativa literária, aos problemas sociais, entre outros. Pensar em uma Clarice Lispector crítica (de tradução) veiculando uma noção de crítica amarrada a um “aparato teórico nitidamente delineado” (MIROIR, 2013, p. 07) é se esquecer de que nas cartas, cujo foco de Lispector é comentar as traduções de suas obras, há um traço inegável do “eu” subjetivo que escreve. Desse modo, parece haver um contrassenso entre a noção de crítica veiculada em algumas partes do estudo e os textos de Lispector (sobretudo, as cartas) lidos como textos de crítica de tradução. A tese de Miroir, todavia, mostra-se relevante, principalmente quando observamos que, na história da crítica clariceana voltada à tradutora, nenhum estudioso antes dele tinha se detido com mais vagar a um exame minucioso da primeira tradução publicada por Lispector na década de 1940 (Cf. MIROIR, 2013, p. 57 – 61; 184 – 213).

Já em 2014, é defendida a segunda tese de doutoramento que versa sobre Clarice tradutora. De autoria de Marcílio Garcia de Queiroga, o estudo (*A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura*) apresenta uma investigação sobre a visibilidade da tradutora nas versões em português de *Chamado selvagem*, de Jack London; *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; e *O talismã*, de Walter Scott. O interesse de Queiroga pode ser apresentado a partir dos seguintes aspectos: 1) contribuição com a bibliografia especializada que se volta à tradução de textos infantojuvenis; 2) esclarecer a respeito da forma como a literatura infantojuvenil escrita em língua estrangeira é traduzida no Brasil (prática de tradução); 3) constatar como a tradutora deixa-se visível em sua tarefa projetando

do “coração selvagem” que pensa estar falando do *outro* (a tradução efetuada em língua francesa / o tradutor que se lançou a essa tarefa), enquanto, na realidade, fala de *si* (a sua própria obra vertida em outra língua), por meio dessa modalidade textual (as cartas), que ajuda a compor seu “espaço biográfico” (Cf. ARFUCH, 2010, p. 16)? Em outras palavras, Jean-Claude Miroir defende uma noção de crítica atrelada a um aparato teórico nítido, mas que, como bem podemos observar, não compactua com a “escrita do eu/si” presente nas cartas e crônicas de Clarice Lispector.

um possível perfil¹⁰⁰. Para chegar a esses três objetivos, o pesquisador revisa a bibliografia existente sobre literatura infantojuvenil (a questão do gênero), mapeia os livros traduzidos por Clarice ao longo da vida e, por fim, apresenta, por meio dos estudos da tradução com base na linguística de corpus, a voz da tradutora nos livros adaptados.

Queiroga chega à conclusão de que é possível verificar uma voz da tradutora nos textos adaptados. Segundo ele, há um “(...) alto número de cortes de parágrafos em *O talismã* e a padronização da língua (no caso dos dialetos) em *Chamado selvagem*” (QUEIROGA, 2014, p. 179). Além disso, o pesquisador constata “(...) ampliações narrativas em *Viagens de Gulliver*, através do personagem Gulliver, introduzido como autor dos relatos figurados na obra” (QUEIROGA, 2014, p. 180), na tradução de Lispector. Talvez isso ocorra porque a escritora-tradutora assume o lugar de adaptadora dos textos vertidos para o português e atenda a necessidades editoriais (Cf. QUEIROGA, 2014, p. 181). Além disso, o estudioso não deixa de mencionar (ao contrário de outros críticos), ao longo de seu texto, pesquisadores que também trataram de Clarice Lispector tradutora, independente da forma esparsa a partir da qual deram suas contribuições. Entre algumas menções, podemos ver a seguinte:

As biografias de Gotlib (1995) e a de Moser (2012) (...) apresentam pouca informação sobre esta faceta [tradutora] da escritora. Edgar César Nolasco (2007, p. 263) aponta que, apesar do número bastante significativo de traduções, não houve por parte da crítica a devida atenção a esta atividade de Clarice Lispector. Gomes (2004) pondera que, grande parte da produção clariciana na imprensa foi publicada e despertou interesse dos estudiosos culminando em pesquisas, mas a atividade de tradutora não teve o reconhecimento por parte dos pesquisadores. No tocante aos trabalhos realizados sobre as traduções feitas por Clarice Lispector, destacamos a tese de doutorado de André Luís Gomes (2004); a dissertação de Rony Márcio Cardoso Ferreira (2012), que se encontra com tese em andamento sobre o mesmo objeto de estudo; a tese de Jean-Claude Lucien Miroir (2013), a tese em andamento de Eneida Gomes Nalini de Oliveira e a pesquisa realizada pelo professor Edgar César Nolasco, na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, desde 2008 (QUEIROGA, 2014, p. 88).

As afirmações diretas e pontuais do pesquisador sintetiza bem o que nomeamos aqui por papéis esparsos da crítica. De forma sucinta, podemos ver que Queiroga elencou sumariamente o que desenvolvemos até aqui neste inventário crítico ocupado com a escritora-tradutora. Além dos trabalhos mencionados, podemos acrescentar mais uma pesquisa acadêmica que, em parte, também tratou de Clarice tradutora: a tese de doutoramento de Vanessa Lopes Lourenço Hanes, *The language of translation in Brazil: written*

¹⁰⁰ “Espera-se com esta tese colaborar com a produção acadêmica acerca da tradução para crianças e jovens no Brasil, ao mesmo tempo em que, propõe uma reflexão da prática de tradução de LIJ ao analisar as estratégias tradutórias, expondo para aqueles que trabalham com tradução um painel de soluções de problemas específicos do gênero, além de ajudar a delinear o perfil da tradutora Clarice Lispector” (QUEIROGA, 2014, p. 32).

representations of oral discourse in Agatha Christie, defendida em 2015. Afirmamos isso, pois, ao elencar os tradutores brasileiros que verteram os textos de Christie para a língua portuguesa no Brasil, Hanes (2015) dedica um espaço às versões assinadas por Lispector. Com o objetivo maior de examinar a representação do discurso oral em forma escrita nas traduções brasileiras de Christie, a pesquisadora também pode ser inserida entre os críticos que projetaram, em seus papéis esparsos, o lugar de Clarice como tradutora, ainda quando esse não fosse o objetivo central de seu estudo.

O inventário crítico aqui apresentado não visa ao esgotamento de toda a fortuna especializada que se voltou, por diferentes razões (como vimos), à faceta da escritora-tradutora. Pelo contrário, objetivou, como anunciado logo na Introdução, refletir sobre a ausência de trabalhos críticos que tratassem, exclusivamente, das tarefas de tradução de Lispector associando-as ao seu projeto intelectual. Como constatado, podemos dizer que falta, sem sombra de dúvidas, um trabalho mais cuidadoso dedicado, tão somente, ao atrelamento do ofício da tradutora ao seu projeto de escritora levado a cabo no cenário da literatura brasileira. Embora muita tinta e bastante papel tenham entornado o caldo crítico a respeito da escritora e de sua literatura (não podemos nos esquecer da afirmação de Nádía Gotlib, à época da comemoração dos 30 anos de morte da escritora, há quase uma década¹⁰¹), o capítulo dedicado à tradutora encontra-se em processo inicial de escrita, como pudemos notar. Se, há dez anos, a fortuna crítica sobre Clarice já era suntuosa e se impunha tanto pela qualidade quanto pela quantidade dos trabalhos existentes, hoje, com certeza, ela se mostra mais consistente ainda, por mais que o ofício de Lispector como tradutora ainda seja o ponto cego de alguns.

Dito de outra forma, se, em alguns anos atrás, já era impossível acompanhar de perto toda a crítica que se produzia sobre Clarice Lispector dentro e fora do Brasil, podemos dizer, com certa convicção, que os estudos voltados, exclusivamente, à intelectual tradutora são pontuais e esparsos perante a grandeza babélica da crítica especializada. Segundo levantamento da fortuna publicado por Elfi Kürten Fenske (2015), a crítica clariceana já consta de quase 1000 itens (947, segundo a pesquisadora¹⁰²), entre os 1001 que ainda estão por vir através de 1001 leituras tecidas entre dias e noites que somente no amanhã será possível vislumbrar. Por essas razões, podemos dizer que a crítica e os críticos são sempre herdeiros ainda que falte certa genealogia. No caso de Clarice escritora, a genealogia crítica

¹⁰¹ “Perdemos, é verdade, a visão do conjunto de sua fortuna crítica” (GOTLIB, 2007, p. 297).

¹⁰² Esse número é pontuável a partir dos itens elencados por Fenske (2015) e não visa a um esgotamento ou totalidade, pois, observamos que outras referências poderiam ser acrescidas a seu levantamento.

interpõe-se com certo peso e marca sua presença, responsabilizando-nos a falar também a partir dela, ainda que uma primeira vez (juntos aos papéis esparsos existentes e aqui citados) proclame-se o lugar de Clarice tradutora, na espécie de um dever. Assim como ao tradutor é inerente uma tarefa, um dever (dívida); ao crítico também não o deixa de ser: uma tarefa de “conversar” com os postulados existentes e avançar um pouco mais. O recuo, neste caso, é a necessidade para se pegar impulso e pousar em outro espaço-além povoado por permanentes (re)leituras infindas, que virão ao nosso encontro, divergente ou convergentemente. Quando isso acontecer, sentemos e retomemos a conversa!

Esse recuo não pressupõe uma repetição acríica. Antes de tudo, ele nos possibilita ler criticamente a crítica em sua própria diferença, como se a cada acordar crítico estivesse intrínseca a recuperação das páginas anteriores, semelhantemente ao que fazia Artur, personagem de Clarice: “cada vez que acordava era como se precisasse recuperar os dias anteriores” (LISPECTOR, 1998f, p. 105). Pensar em uma história ou inventário da crítica é, também, não se esquecer de que, se ao ato crítico é inerente um posicionamento e implica julgamentos (Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 9), fazer crítica da crítica também não o pode deixar de ser, pois toda e qualquer (re)leitura nos direciona a idas e voltas, bem como nos leva a encontros e desencontros, sempre no plano reflexivo, sobre o já posto, afirmado, escrito. A (re)leitura do discurso crítico seria, sob essa égide, uma das condições básicas para a sua permanência ao longo dos tempos. Ao colocar em cena os esparsos papéis críticos dedicados à tradutora e conversar de perto com os seus autores, “(...) tomo de empréstimo e faço uso de algo de sua autoridade e do sedimento histórico que se agrega aos seus nomes e, na medida em que me mostro capaz de dialogar com eles, provo algo novo do meu valor também” (PEREIRA, 2012, p. 39), na intenção de juntos, evocarmos um lugar à tradutora na história.

Nesse sentido, para aludir ao título de um conto de Lispector não muito explorado pelos estudiosos em geral, os papéis esparsos da crítica sobre a escritora-tradutora aqui inventariados podem ser vistos como “começos de uma fortuna” (Cf. LISPECTOR, 1998f, p. 104) que tende a se consolidar. Conversar com os críticos é, nesta perspectiva, assumir várias dívidas (tanto com o não-lugar da tradutora no bojo do discurso especializado, quanto com os referidos críticos que (não) se “esqueceram” de falar de Clarice Lispector tradutora), por meio de promissórias críticas talvez nunca quitáveis, pois “Promissórias, dizia o pai [de Artur] afastando o prato, é assim: digamos que você tenha uma dívida” (LISPECTOR, 1998f, p. 111). Como se fossem atos de uma promissória crítica, o inventário apresentado e as conversas travadas, além de evidenciarem que a tradutora ainda ocupa um não-lugar, de modo

geral, nas incontáveis páginas da crítica clariceana, procuram entrever o tardio início de uma projeção da tradutora somente neste século. Por isso acreditamos que tratar da escritora-tradutora (não)presente nas páginas da crítica é tratar de parte do projeto de Clarice que foi, não raras vezes, visto de longe. É tratar, por conseguinte, da “estrela e seus críticos” (ZILBERMAN, 1998, p. 7), levando em conta que a escritora se tornou, à medida que a fortuna produzida sobre ela e sua literatura aumentava, “um dos portos seguros da crítica e da história da literatura brasileira” (ZILBERMAN, 1998, p. 7), onde críticos e espe- depositaram seus desejos.

CAPÍTULO IV

Perto do coração selvagem da tradução ou A tradução segundo C.L.

Eu descobri um modo de não me cacetejar... 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 assim, trezentas páginas na minha frente... (LISPECTOR, 2005, p. 163).

Essa foi a declaração de Clarice Lispector, quando indagada sobre a quantidade de livros que traduzia. A escritora, que não gostava muito de dar entrevistas, concede, conforme já afirmamos, em 1976, a Marina Colassanti e Afonso Romano de Sant'Anna, um dos mais longos depoimentos de toda a sua carreira, nas dependências do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O seu desconforto nas entrevistas advinha de um possível medo: ter que explicar sobre sua técnica de escrita e produção. Certa vez afirmou Clarice, em declaração a um repórter do *Jornal do Brasil*, no início da década de 1970:

Quando começam a me fazer muitas perguntas complicadas, me sinto como a centopeia que um dia lhe perguntaram como ela não se atrapalhava ao caminhar com 100 pés. Ela foi demonstrar sua *técnica* e acabou desaparecendo-a. Eu também tenho medo disso (LISPECTOR, 2005, p. 135, grifo nosso).

Torna-se evidente, então, que a escritora tinha uma consciência aguçada sobre a singularidade de sua trajetória e de seu modo de caminhar na literatura brasileira, singularidade referente tanto à maneira de sua escrita quanto ao caráter múltiplo que permeia o seu projeto intelectual. A trajetória de Clarice sempre esteve associada às várias atividades exercidas e às marcas idiossincráticas de seu propósito, as quais, por sua vez, ancoraram de uma forma ou de outra o seu projeto ao longo dos anos. Em amplo sentido, se falar de sua

técnica a incomodava devido à preeminência de seu próprio desaparecimento, podemos dizer que, talvez contra a sua própria vontade, a escritora quase sempre deixou rastros de seu “modo” por onde passou, como espécie de centopeia que não consegue esconder a maneira de seu caminhar, registrando marcas inconfundíveis de sua presença. Isso talvez não tenha sido diferente quando nos voltamos ao seu lugar de tradutora, como se deixa ler na epígrafe que abre este capítulo.

A partir dela, duas questões revelam-se, logo de antemão, imprescindíveis, para pensarmos o modo de tradução operacionalizado por Lispector ao longo dos anos: 1) a afirmação aposta como epígrafe data de 1976, ano em que a intelectual já tinha traduzido cerca de 40 textos para a língua portuguesa; 2) Clarice revela pontualmente a maneira por meio da qual executava seus exercícios de tradução. Em outras palavras, na pequena passagem, a escritora reconhece o volume considerável de obras já traduzidas – lembremos de que a afirmação da intelectual ocorreu em virtude do seguinte comentário de Colassanti: “Falando em traduzir, essa é uma outra de suas atividades paralelas. Você traduz, até muito” (LISPECTOR, 2005, p. 163) –, e ao mesmo tempo apresenta uma espécie de esclarecimento sobre sua prática de tradução: “frase por frase” (LISPECTOR, 2005, p. 163).

Falar da questão do modo clariceano em tradução é aludir, sintomaticamente, aos exercícios de escrever da escritora presentes em várias de suas obras, como bem explicara no conto “Duas histórias ao meu modo” (Cf. LISPECTOR, 1998e, p. 154). Nesse conto, a narradora, que reconta duas histórias a sua maneira, chega a afirmar: “como não nos dizem de que modo, também por aqui ficamos, com duas histórias não bem contadas” (LISPECTOR, 1998e, p. 156). Bem contadas ou não, o fato é que a intelectual sempre deixara explicações sobre seu ofício de tradutora; como centopeia que anda, chama atenção e, quase sempre, procura esconder as artimanhas do método, mesmo quando o explica. A crônica “Traduzir procurando não trair”, escrita por Clarice em 1968, é ilustrativa, nesse caso. Nela, Lispector afirma logo no primeiro parágrafo:

Primeiro, *traduzir pode correr o risco de não parar nunca*: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária *fidelidade* ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a *língua portuguesa que não traduz* facilmente certas expressões (...) típicas, o que exige uma adaptação mais livre (LISPECTOR, 2005, p. 115, grifo nosso).

À primeira vista, duas outras questões se sobressaem desse fragmento: 1) a tradutora sabia o quão babélico e infindável é o ato tradutório (a nossa associação à metáfora da torre é proposital, sobretudo se concebida enquanto edifício sempre em construção); 2) a fidelidade é

imposta enquanto um “dever” (por extensão, uma “dívida”); dever esse que, além de pressupor uma fidelidade a um original, não deixa de solicitar à tradutora uma fidelidade a sua própria língua, que, por sua vez, solicita-lhe uma transposição mais livre, redimensionando, dessa forma, o primado da fidelidade, noção essa muito cara aos estudiosos que se voltam à tradução tanto em amplo quanto em restrito aspecto.

Tal redimensionamento, no âmbito crítico, só pode ser notado quando há uma prática crítica que releva, sob o estatuto da diferença¹⁰³, a relação existente entre a tradução e o original, entre a tradução e outras obras escritas no contexto em que se traduz, entre a tarefa do tradutor e o papel do escritor (como é o nosso caso), e assim por diante. Dessa forma, ao falarmos em uma crítica de tradução literária, não há como extinguir o exercício da relação a ela circunscrito, pois

se a tradução se constrói como um trabalho de relação¹⁰⁴, passa a construir em si mesma, uma atividade de ordem crítica; e, sendo assim, a crítica de tradução, por sua vez, seria, necessariamente, a crítica de uma atividade crítica (...), tanto da potencialização na relação orgânica entre poesia [em amplo sentido, literatura], crítica e tradução quanto da *crítica de tradução como um medium de reflexão* (CARDOZO, 2015, p. 150, grifo nosso).

Se, como quer Maurício Cardozo (2015), a crítica de tradução literária é o local de relação, por excelência, não há possibilidade de uma prática crítica que faça “ouvidos moucos ao trabalho da relação” (CARDOZO, 2015, p. 152) empreendido tanto nos atos tradutórios, quanto nos exercícios críticos, na leitura do texto literário, na fundação de um prisma epistemológico. O que permeia a proposta crítica de Cardozo está sedimentado no que poderíamos nomear por espaços da diferença, cuja eficácia se sustenta a partir de uma noção relacional em que o eu e o outro são sempre vistos em um duplo vínculo, sem o fantasma de uma igualdade totalitária, acabada e completa em si mesma. Por essa razão, a leitura crítica de uma tradução, em suas possíveis relações com a cultura em que se traduz, instaura em certo sentido caminhos bifurcados que direcionam o crítico ao centro do labirinto que, por sua vez,

¹⁰³ Esse estatuto da diferença está pautado no que Cristina C. Rodrigues (2000) propõe em *Tradução e diferença*. Ao afirmar que não há possibilidade, depois de Jacques Derrida, de se falar da transcendência de significantes, muito menos da existência de significados fora do jogo da linguagem, a estudiosa opta por demarcar que o neografismo derridiano *différance*, que ela traduz por “diferencia” (Cf. RODRIGUES, 2000, p. 197), abrange uma noção econômica designatória da produção do “diferir”, na dupla acepção da palavra (tanto adiar, retardar; quanto divergir, discordar, distinguir-se). Segundo Rodrigues, nessa perspectiva, o intuito é supor que “não haja síntese possível e que nenhum elemento possa estar presente em si e referindo-se apenas a si próprio” (RODRIGUES, 2000, p. 197 – 198). Assim, a “diferencia”, como quer Rodrigues, não é dotada de presença, uma vez que na relação entre os signos não há um encontro com uma exterioridade total ou universal, restando apenas ao jogo da linguagem um processo infinito de adiamentos e remissões.

¹⁰⁴ Cardozo (2009) entende a tradução como uma *poiesis da relação* que não se vê antecedida por semelhanças e diferenças prescritas em um *a priori* (Cf. CARDOZO, 2009, p. 106).

possui saídas múltiplas, para lembramos do conto de Borges (Cf. BORGES, 2007, p. 80), passando a ser a ação crítica um ato cuja *performance* se interessa não somente pelo que o outro é ou possa vir a ser, mas sobretudo pelo limite também entretecido por meio da relação. Assim, essa leitura crítica solicita, bem ao seu modo, uma dupla atenção indissociável entre si:

tanto ao que na tradução diz o outro – porque, em geral, é centralmente disso que se trata uma tradução –, quanto ao que a tradução diz ao dizer esse outro – porque, não se tratando de uma atividade neutra, transparente e imediata, ao dizer o outro, o próprio trabalho de construção desse dizer, também diz algo de si (CARDOZO, 2015, p. 152).

Torna-se tarefa, assim, de uma crítica de tradução literária não apenas inventariar as semelhanças e diferenças entre original e tradução, mas também problematizar, ao máximo, significados outros dessas diferenças em suas variadas relações. Nesse sentido, na perspectiva da relação, “a *crítica de tradução literária* (...) aproxima-se da própria *crítica literária*, tanto do ponto de vista das suas possibilidades e objetivos, quanto do ponto de vista de suas limitações – sem, no entanto, confundir-se com ela” (CARDOZO, 2009, p. 113, grifos do autor), pois aquela considera, além das especificidades do literário, as idiosincrasias de seu objeto: a tradução. Os postulados de Cardozo sobre “crítica de tradução literária”, “tradução literária” e “tradutor” estão permeados pela marca relacional circunscrita a uma possível ideia de tradução enquanto prática da diferença. Por isso, tais postulados, ressalvadas as possíveis particularidades, vão de encontro ao que Cristina Carneiro Rodrigues apresenta em *Tradução e diferença* (2000).

Nesse estudo, Rodrigues, entre outras questões, trata operacionalidade da rejeição da “noção de equivalência enquanto construto definido com base no texto de partida” (RODRIGUES, 2000, p. 103), ou seja, enquanto construto *a priori*, visto que à tradução literária, *grosso modo*, é intrínseco um exercício que também envolve questões ideológicas e poéticas (Cf. RODRIGUES, 2000, p. 104) presentes no contexto em que o tradutor executa sua tarefa. Nesse sentido, para Rodrigues, “(...) não há equivalência: os valores expressos na tradução não são neutros, sempre há algum tipo de interferência por parte do tradutor, já que suas escolhas não são isentas, revelam sempre uma avaliação de sua própria língua e cultura” (RODRIGUES, 2000, p. 225)¹⁰⁵. Talvez, por isso, Lefevere e Bassnett optem por tratar a

¹⁰⁵ Vale ressaltar que Cristina C. Rodrigues (2000) não propõe um acrítico abandono da noção de equivalência. Segundo ela, o caminho a ser percorrido deve ser aquele que foge da “paralisia” conceitual e sedimentada das lições que um dia foram frutíferas, mas hoje não o são mais, como é o caso da acepção arraigada do termo. Por

fidelidade não como sinônimo de equivalência, visto que, assim como afirmou Lispector, a fidelidade é, algumas vezes, alcançada quando mais o tradutor se aproxima do movimento ambivalente entre a cultura de partida e a cultura de chegada, e vice-versa; instaurando um limite difuso transfigurado em uma terceira margem que se sustenta na tensionada relação entre o eu e o outro, o próprio e o alheio, o nacional e o estrangeiro, e assim sucessivamente. Sob essa ótica,

a “fidelidade” não se concebe em tradução como uma “equivalência” entre palavras e textos; mas, se sua ideia for admitida, será como uma tentativa de fazer que o texto alvo funcione na cultura-alvo como funciona na cultura-fonte. As traduções não são, portanto “fiéis”, nos níveis em que tradicionalmente se exigia que fossem – para atingir a “equivalência funcional”, um tradutor pode ter que adaptar substancialmente o texto fonte. Por outro lado, os tradutores podem ser fiéis, e diz-se que o são quando recuperam aquilo que querem os que subsidiam suas traduções (LEFEVERE; BASNETT, *apud* RODRIGUES, 2000, p. 128 – 129).

Ainda que não utilizem o termo “diferença”, tal como defendido por Rodrigues, a proposta de Lefevere e Bassnett concede-nos margem para pensarmos em uma noção de fidelidade para além da equivalência erigida a partir da falácia da ilusão ocidental de igualdade entre valores literários, linguísticos e culturais. Foi nessa direção que Rodrigues, via Jacques Derrida, propôs uma releitura da noção, levando em conta um entendimento sobre a tradução enquanto prática da diferença (Cf. RODRIGUES, 2000, p. 194 – 215). Longe de levarmos à exaustão um debate sobre a ideia fidelidade – até mesmo porque, ora mais, ora menos, ele esteve problematizado, principalmente, nos capítulos anteriores, sob o prisma da impossibilidade da recuperação de valores puros, universais e homogêneos –, é importante reiterar que esse pressuposto apresentado por Rodrigues pode ser relacionado, ao modo bem clariceano, às atividades tradutórias de Lispector, como bem explicitara a escritora em sua crônica de 1968. Ainda referente a esse texto, outra questão se interpõe.

Clarice, assim como na entrevista de 1976, já tinha explicado em 1968, ao se referir à tradução de *Três ratinhos cegos*, de Agatha Christie, o seu método de trabalho como tradutora: “em vez de lê-lo antes no original, (...) *fui lendo à medida que ia traduzindo*. Era um romance policial, e eu não sabia quem era o criminoso, e traduzi com a maior pressa, pois não suportava a tensão da curiosidade. O livro esgotou-se rapidamente” (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifo nosso). Nesse sentido, sobretudo quando observamos o espaço de tempo que

essas razões, Rodrigues aponta em uma direção que revise as noções de fidelidade, servidão, literalidade, liberdade e equivalência, em nome de uma amplitude que considere “as relações indissolúveis entre teoria e prática, entre a tradução, a sociedade e o poder, e [reconheça] o compromisso social e político da tradução” (RODRIGUES, 2000, p. 228).

separam as duas afirmações (quase uma década), parece-nos que foi uma constante, ao longo dos anos, na prática tradutória de Clarice, o interesse de traduzir as obras enquanto leitora que se deixava envolver pela trama narrativa. É como se os atos de tradução da intelectual estivessem permeados por atos de leitura experienciados a partir do contato primeiro com o texto estrangeiro. Aqui os lugares da leitora e da tradutora se intertoam por meio de uma *felicidade clandestina* de leitura/tradução do outro.

A partir disso, o presente capítulo tem um objetivo duplo, mas não, necessariamente, binário: observar até que ponto Clarice Lispector leva a cabo a sua máxima do *traduzir procurando não trair* por meio de três textos traduzidos pela escritora em momentos distintos de sua carreira: 1941, 1969 e 1975. São eles, respectivamente: “Le missionnaire”, de Claude Farrère (1921); “Historia de los dos que soñaron”, de Jorge Luis Borges; e, por fim, *La dentellière*, de Pascal Lainé (1974). Em um segundo momento, de forma breve, buscaremos (distantes do paradigma das fontes e das influências que marcaram os estudos literários comparados no século passado) ilustrar, longe do cotejo exaustivo entre as referidas traduções e a literatura da escritora, a importância dessas traduções nos três distintos momentos de seu projeto a partir dos quais a intelectual traduz.

Em outras palavras, procuraremos observar, depois de verificados os exercícios de tradução de Clarice Lispector, a relevância da tradutora quando se põe em pauta o seu papel de escritora na literatura brasileira. Nessa perspectiva, a partir dos postulados já desenvolvidos nos capítulos anteriores, observaremos até onde a escritora continua traduzindo o outro dentro de sua própria ficção e fazendo do contato com o estrangeiro, uma relação profícua de autorreconhecimento e inventividade ficcional que ultrapassam o simplório processo de cópia ou influência. Continuação essa entretecida muito *perto do coração* da escritora-tradutora, mesmo quando já estava “(...) perto do selvagem coração da vida” ou da literatura – para nos lembrarmos da epígrafe de James Joyce com a qual Lispector abre o seu primeiro romance em 1943 – definindo a paixão misticamente por meio de G.H.

Por essas razões, o presente capítulo possui um título duplo e alternado (“*Perto do coração selvagem* da tradução ou A tradução segundo C.L.”), no intuito de que se diga, quando possível, da proximidade íntima da intelectual com os textos em tradução ou de seus modos de tradução secretamente operacionalizados ao longo da vida e de sua literatura. O título assim se justifica a partir do desejo de se falar de uma Clarice com “olhos brilhantes” (LISPECTOR, 1998h, p. 20) que sentira “o coração fechando e abrindo selvagemmente” (LISPECTOR, 1998h, p. 44) perto da tradução, de uma escritora que, mesmo “quase morta

pelo êxtase do cansaço [e] iluminada de paixão, (...) enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido (...). Dentro do escrínio o segredo: Um pedaço de coisa” (LISPECTOR, 1996, p. 88), um pedaço de papel em que possivelmente se deixava ler: *Clarice Lispector tradutora*.

4.1 Clarice tradutora de Farrère: a missão da hospitalidade

Rio de Janeiro, 3 de junho de 1942.

Senhor Presidente Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Imprensa e Propaganda), atualmente n'A *Noite*, acadêmica da Faculdade Nacional de Direito e, casualmente, russa também (LISPECTOR, 2002, p. 33).

Esse fragmento epigráfico constitui o início da carta que Clarice Lispector escreveu a Getúlio Vargas, em 1942, na intenção de lhe pedir a dispensa do prazo de um ano necessário para o processo de sua naturalização que tramitava pelo Ministério da Justiça. Ao se apresentar ao Presidente, a estudante de Direito afirma ser jornalista n'A *Noite*, ex-funcionária do DIP, “uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos e alguns meses. Que não conhece uma só palavra em russo mas que pensa, fala, escreve e age em português (...). Que se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira” (LISPECTOR, 2002, p. 33). No mesmo prédio da Agência Nacional em que Clarice trabalhou, também funcionava *A noite*, grupo responsável por editar a revista *Vamos Lêr* (1936 – 1948) em que a jovem jornalista publica, em 1940, o conto “Eu e Jimmy” e, em 1941, o conto “Trecho” (Cf. LISPECTOR, 2005, p. 10, 23) e seu primeiro trabalho como tradutora: a versão em português do conto “Le missionnaire”, de Claude Farrère¹⁰⁶.

O conto de Farrère foi publicado no livro *Contes d'outre e d'autre mondes*, editado pela Librairie Dorbon-Ainé, em 1921, da cidade de Paris, com a tiragem de 1000 exemplares¹⁰⁷. O escritor – que, na verdade, chamava-se Frédéric Charles Bargone¹⁰⁸ e assinava suas obras com o pseudônimo Claude Farrère –, além de ensaísta e historiador, tornou-se capitão da Marinha Nacional da França, em 1918; mas no ano seguinte pediu demissão do cargo para se dedicar exclusivamente à literatura. Foi membro da Academia Francesa de Letras a partir de 1935, ocupando a cadeira de número 28. Devido às expedições que fizera à época do serviço naval, conheceu várias partes do mundo (entre elas, o continente asiático), onde ouviu inúmeras histórias em casas de ópio que permeiam toda a sua ficção, a

¹⁰⁶ Segundo Teresa Montero e Lícia Manzo (2005), a jovem estudante procurou Lourival Fernandes, diretor do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1940, para solicitar uma vaga de emprego como tradutora (Cf. MONTERO; MANZO, 2005, p. 31), informação essa presente em poucos estudos sobre Clarice. Entretanto, como o quadro de tradutores estava completo, Lispector foi admitida na função de repórter e redatora da Agência Nacional que era vinculada ao DIP.

¹⁰⁷ O nosso exemplar é o de número 815 e consta uma dedicatória assinada pelo autor na folha de rosto do livro, em que se lê: “hommage de l'auteur, Farrère” (“homenagem do autor, Farrère”).

¹⁰⁸ Ver o discurso de Marshal Alphonse, que foi diretor da Academia Francesa, proferido na Capela de Val-de-Grâce na ocasião da morte de Farrère, em 1957. Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/funeraillles-de-claude-farrere-en-la-chapelle-du-val-de-grace>. Acesso em 10.10.2016.

exemplo do romance *Fumée d'opium* (1904). De modo geral, as obras de Farrère, publicadas entre 1902 a 1955, enquadram-se no que conhecemos por literatura de viagens e versam a respeito de suas impressões do Extremo Oriente e suas experiências de guerra, sempre atravessadas pela relação do escritor com o mar¹⁰⁹. Entre suas mais conhecidas obras está o romance *Les civilisés* (1905), vencedor do Prêmio Goncourt¹¹⁰ do ano de 1905, além do livro que escreveu sobre a marinha francesa: *Histoire de la Marine française* (1934).

O conto “Le missionnaire” narra, basicamente, a história de um narrador-personagem parisiense e do vietnamita Paul de C., que caminham pela fronteira entre a China e o Vietnã. A narração, ambientada no período neocolonial em que os franceses dominaram a península Indochina, problematiza a chegada do oficial francês e do guia vietnamita a um posto de batalha abandonado na região fronteira, por sua vez, habitado por um missionário espanhol – padre católico que vivia nessa fronteira há mais de 30 anos, em uma modesta cabana de madeira (a missão) – e seu criado chinês. A narrativa até aqui parece nada problematizar. Entretanto, o conflito narrativo vê-se pontuado quando o narrador, junto a Paul de C., chega à cabana do missionário e, pelo estereótipo das vestimentas cantonesas, julga-lhe chinês. Esse julgamento logo é reiterado por meio do discurso do narrador que, mesmo depois de identificar a ascendência europeia do missionário, dizia ver não um “espanhol ardente”, mas sim “um homem da Ásia, fatalista e louco” (FARRÈRE, 1941, p. 32), e quando o próprio missionário afirma: “– Há... tanto tempo... trinta anos... que eu sou... chinês” (FARRÈRE, 1941, p. 32).

O missionário, que “quase esquecera as línguas inúteis do Ocidente” (FARRÈRE, 1941, p. 33), comenta, em resposta à indagação de Paul de C., sobre o fracasso de sua longa expedição missionária, devido à idolatria dos chineses, fato que o impossibilitou de batizar muitos novos cristãos. A maior surpresa do narrador e do vietnamita se deu quando constatam que o padre era um fumador de ópio: “– Antes de dormir... fumo sempre doze cachimbos...” (FARRÈRE, 1941, p. 33). Surpresa essa que parece superada pelas ações de hospitalidade do missionário e por outra constatação mais impactante ainda verificada no dia seguinte: há 30

¹⁰⁹ Na página virtual da Academia Francesa de Letras, encontra-se reproduzido um artigo de Claude Farrère intitulado “Marins et littérateurs” em que o autor trata da importância da figura do marinheiro (viajante) na literatura ocidental. Para tanto, vale-se de célebres personagens – Ulisses (da *Odisseia*, de Homero) e Vasco da Gama (de *Os Lusíadas*) de Camões, entre outros navegantes franceses – para mostrar o quanto o mar se põe como esplêndido cenário que motivou vários viajantes nos relatos de suas aventuras. Cf. <http://www.academie-francaise.fr/marins-et-litterateurs>. Acesso em 10.10.2016.

¹¹⁰ Prêmio criado na França pela *Société Littéraire des Goncourt*, que passou a premiar a partir de 1903 o melhor livro de ficção do ano em expressão francesa. Entre os inúmeros escritores contemplados, encontram-se os nomes de Marcel Proust, Simone de Beauvoir e Marguerite Duras, que foram premiados em 1919, 1954 e 1984, respectivamente. Sobre a Academia Goncourt, ver: <http://www.academie-goncourt.fr/>. Acesso em 10.10.2016.

anos o padre obedientemente rezava missas de manhã, mesmo não tendo um fiel a sua frente: “Nem conversões, nem fiéis... nem consolações...” (FARRÈRE, 1941, p. 64). Contexto esse que leva o narrador a pontuar apenas dois aspectos que realmente marcavam a vida do missionário: a obediência e os cachimbos.

A tradução feita por Clarice Lispector mantém, em âmbitos gerais, o que é proposto por Claude Farrère, no âmbito da linguagem e do conflito narrativo. Tanto a tradução quanto o texto em francês são apresentados ao leitor de forma clara, direta e sem entraves de leitura. Talvez aí estivesse uma das justificativas em se publicar um conto dessa natureza em uma revista com os propósitos da *Vamos Lêr*. Como periódico de fácil acesso, a revista abordava temas gerais, mesclados, em um ato pioneiro, à publicação de artigos científicos, todos escritos com uma linguagem simples e acessível. Junto a esse propósito maior, também publicava textos de renomados escritores (Jorge Amado, por exemplo) e de jovens jornalistas que viriam a se consagrar como escritores nos décadas seguintes (entre estes Clarice Lispector e Fernando Sabino), além de alguns textos com assuntos mais políticos, como aqueles relativos à Segunda Guerra Mundial¹¹¹. Segundo Ana Luiza Martins (2008), o periódico reproduzia um modelo de revistas francesas do início do século XX, a exemplo da *Je sais tout, encyclopédie mondiale illustrée*, e contava com a direção de Raimundo Magalhães, sendo impressa em papel-jornal de baixo custo, o que garantia ampla circulação nacional. Nas palavras de Martins, *Vamos Lêr* e outras revistas brasileiras do período confirmavam “a importação da fatura periódica francesa, agora voltadas para o seguimento de consumo médio, definido sobretudo pela faixa etária escolar, estimulada pela recente alfabetização de algumas capitais do país” (MARTINS, 2008, p. 96).

A tradução da narrativa francesa vem ilustrada pelo desenhista Renato Silva¹¹² (Cf. imagem 01 do anexo) e omite a dedicatória que consta no original de 1921, em que Farrère dedica o pequeno conto a Edmond Jaloux, escritor, crítico literário e membro da Academia Francesa de Letras a partir de 1937¹¹³. As diferenças são notadas não apenas nas comparações que podem ser feitas a partir dos suportes em que o texto em francês e a sua tradução tornam-

¹¹¹ No artigo intitulado “História da Propaganda Brasileira em Revista no Período da Segunda Guerra Mundial. um estudo exploratório”, Fláilda Garboggini e Adalgisa Caruso afirmam que “*Vamos ler!* era uma publicação mais politizada. Jorge Amado foi um de seus colaboradores. Essa revista publicava artigos de divulgação científica. Propriedade da S.A. A Noite, no Rio de Janeiro, foi lançada no Brasil por volta de 1935 com circulação nacional. Apresentava ilustração de capa com o assunto mais importante da semana ou algo a ele ligado, através de desenhos ou fotos trabalhadas com alguns traços” (GARBOGGINI; CARUSO, 2007, p. 4).

¹¹² Formado pela Escola Nacional de Belas Artes, Renato Silva passou trabalhar como ilustrador de histórias em quadrinhos a partir de 1925. Seu livro mais conhecido é *Manual Prático de Desenho*, que foi reeditado em 2012 pela editora Criativo.

¹¹³ Cf. <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dedmond-jaloux>. Acesso em 11.10.2016.

se públicos (um livro de contos em língua francesa e uma revista carioca de ampla circulação, respectivamente), fato esse que faz com que o texto em língua portuguesa seja logo identificado, depois do título, como uma tradução, antecedendo o nome do autor das imagens ilustrativas do conto. Aqui estamos bem próximos do que Torres (2011) entende por visualização da tradução. A estudiosa afirma, com base na teoria do paratexto¹¹⁴, ser importante o estabelecimento de três questionamentos prévios que podem auxiliar, em diferentes níveis, na leitura crítica de um texto em tradução: “como se apresenta a tradução? O que nos mostra o paratexto? O texto traduzido apresenta-se como uma *tradução assumida*?” (TORRES, 2011, p. 18, grifo da autora). Ao observarmos a forma como a tradução se apresenta, estaríamos mais no campo do que se entende por leitura dos índices morfológicos das traduções, constituídos por capas, contracapas, página de rosto (Cf. TORRES, 2011, p. 19). A nosso ver, em amplo sentido, já estariam aí os vestígios de que toda tradução, de uma forma ou de outra, no próprio texto ou em seu contexto, já se apresenta enquanto um texto outro, um texto em sua diferença, desde quando nos voltamos para o suporte em que ele se materializa na cultura de chegada. No caso do conto traduzido por Lispector, parece não ter ocorrido de outro modo.

Entretanto, as diferenças não param por aí. Logo nos primeiros parágrafos do texto em português há duas interferências da tradutora dignas de menção, mas que não afetam o propósito básico de Clarice tal como explicitado em “Traduzir procurando não trair” (1968). Além disso, vale ressaltar que, na década de 1940, Lispector talvez não tivesse ainda, em mente, esse projeto, que vai se firmando ao longo dos anos. A primeira delas refere-se ao fato de que Lispector verte a expressão “si le cœur nous dit” por “segundo me diz o coração”, afastando toda a peculiaridade do idiomatismo francês como afirma Miroir (2013, p. 187). Segundo o estudioso, a expressão, na verdade, significa “se é o que lhe agrada; se lhe a praz”. Para ficarmos mais próximos da proposta de Clarice ou do estilo mais simples utilizado pelo próprio autor em toda a narrativa, podemos dizer que a expressão também não deixa de significar “se nos der vontade”, “se nós quisermos”. Ao tentar se aproximar ao máximo do texto francês (preservando o termo “cœur/coração”), a tradutora deixa, em língua portuguesa, o texto mais poético ainda do que já é, fazendo com que o enigmático personagem Paul de C..., assim como a própria escritora e muitas outras personagens dos romances clariceanos,

¹¹⁴ A noção de paratexto que permeia a proposta de Torres (2011) é aquela definida por Gérard Genette. O estudioso francês afirma que um texto sempre apresenta-se com “o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de um autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos considerar, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo” (GENETTE *apud* TORRES, 2011, p. 19).

mostre-se muito *perto do coração*. Isso se dá porque a tradutora modaliza a pessoa do verbo deixando a frase mais íntima e pessoal. Diríamos mais: há uma tradutora preocupada com uma fidelidade à *legião estrangeira* do texto de partida, mas que, talvez inconscientemente, não deixa de ser fiel ao seu inicial projeto literário. Comparando os primeiros parágrafos do texto em francês à tradução de 1941, temos:

Ce soir, affirme Paul de C..., nous coucherons, *si le cœur nous dit, dans un lit.*

La prophétie était audacieuse : nos bidets trottaient depuis quatre jours, le long de la frontière sino-tonkinoise. Et, quatre nuits durant, nous avions dormi à la belle étoile, sur une simple natte matelassée d'une couverture.

J'étais donc sceptique. Paul de C..., que connaît son Tonkin, comme moi mon Bois de Boulogne, répéta, précis :

– *Dans un lit.* Um lit avec draps et mousquetaire. Car voici les rochers de Such-Zen, e le poste de Bac-Liet n'est pas à deux lieues d'ici (FARRÈRE, 1921, p. 19, grifo nosso).

– Esta noite – afirmou Paul de C... – nós nos deitaremos, *segundo me diz o coração, numa cama.*

A profecia era audaciosa: nossos bípedes trotavam há quatro dias, ao longo da fronteira sino-tonquinesa.

E, durante quatro noites, dormimos sob as estrelas, numa simples esteira acolchoada com um cobertor.

Eu estava portanto cético. Paul de C... que conhece seu Tonkin como eu meu Bois de Boulogne, repetiu, preciso:

– *Uma cama.* Uma cama com lençóis e mosqueteiro. Porque eis os rochedos de Sush-Zen, e o posto de Bac-Liet não dista senão duas léguas daqui (FARRÈRE, 1941, p. 32, grifo nosso).

A segunda observação deve-se ao fato de que ora Clarice traduz “dans un lit” (FARRÈRE, 1921, p. 19) por “uma cama”, ora por “numa cama”. A falta de padrão, neste caso, pode não ter sido pontualmente uma “distração” da tradutora (Cf. MIROIR, 2013, p. 188), pois em várias passagens do conto em português encontramos palavras grafadas equivocadamente, o que evidencia certa falta de revisão do texto por parte da revista antes de sua publicação. Uma terceira diferença é a divisão dos parágrafos do texto em português, que não obedece à estruturação proposta pelo texto de partida. Essa diferenciação pode ser notada não só quando relacionamos os fragmentos acima, mas também se observarmos o texto em francês e a tradução como um todo. Essa mudança na divisão dos parágrafos pode ter ocorrido em virtude da editoração do conto ao lado das ilustrações de Renato da Silva, tanto é que, por falta de espaço nas páginas 32 e 33, os últimos parágrafos do texto em português são reproduzidos na página 64 da revista, prática essa muito comum à época. Finalmente, a publicação desse conto por encomenda parece se enquadrar no que Lefevere (2007) entende por “patronagem”. Para o estudioso, toda tradução enquanto reescritura está também relacionada a “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 34).

Segundo Lefevere, a patronagem corresponderia a instituições, classes sociais, editores, mídia, entre outros, que regulamentam (promovem ou obstruem) a reescrita na

literatura no mercado e na cultura de modo geral. A patronagem se sustentaria a partir de três componentes: o ideológico, o econômico e o *status*. No primeiro, leva-se em consideração tanto a forma quanto o conteúdo do texto reescrito; no segundo, o patrono garante um rendimento aos escritores e reescretores (tradutores) pela tarefa executada; no terceiro, por fim, relaciona-se ao *status* de quem escreve ou reescreve determinados textos (Cf. LEFEVERE, p. 35 – 36). Longe de discutirmos os pormenores e os senões da proposta de Lefevere, como já o fizeram alguns estudiosos brasileiros (Cf. VIEIRA, 1996, p. 143 – 150; RODRIGUES, 2000, p. 103 – 132), interessa-nos, por ora, observar que existem fatores externos envolvidos no processo de tradução de um texto, que estão para além do domínio do tradutor, reescritor, como quer Lefevere. Logo, pressupomos que a mudança da divisão de parágrafos presente em toda a disposição do texto traduzido tenha ocorrido em virtude de uma possível interferência dos editores ocupados com a diagramação da revista em que o conto foi publicado.

Torna-se operante pontuar que, em Lefevere, a noção de patronagem está circunscrita ao campo ideológico, e o estudioso não estabelece uma possível interferência entre os fatores de patronagem e a visualidade (iconicidade) do texto/obra reescrito; mas quando o patrono trata-se de um editor (o que possivelmente tenha ocorrido com Clarice, que no período era redatora do grupo *A noite*, responsável pela edição da revista *Vamos Lêr*), a relação não deixa de ter seus pontos convergentes, sobretudo quando observamos que, no caso de uma revista assim como em qualquer outro texto/obra, encontramos sinais, sejam eles gráficos ou não, do contexto cultural a partir do qual eles foram veiculados. Afirmamos isso porque em outros parágrafos, como aquele em que o narrador francês descreve a paisagem do espaço da viagem feita em quatro dias, Lispector deixa claro a sua opção de traduzir o texto palavra por palavra, estratégia essa possibilitada, alguns vezes, até mesmo pela relação de parentesco (não simplesmente igualdade) entre as línguas em contato, como podemos observar a seguir:

Paul de C... n'en dit pas plus long, parce que es rocs de Such-Zen *surplombaient* 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 (FARRÈRE, 1921, p. 20, grifo nosso).

Paul de C... não disse mais nada, porque os rochedos de Such-Zen *pioravam* agora o nosso caminho, e era impossível pensar daqui em diante em alguma coisa além desse 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 (FARRÈRE, 1941, p. 32, grifo nosso).

Se, por um lado, Clarice produz um texto em português muito próximo do texto de partida, por outro, como no fragmento acima, também deixa suas marcas quando traduz

“surplomber” por “piorar”, descartando uma primeira noção do termo francês: “dominar”. Longe de prezarmos por qualquer perspectiva apoiada no *reacionário conceito de equivalência* (RODRIGUES, 2000, p. 103), a escolha da tradutora, na verdade, concede a seu texto uma maior intensidade literária na passagem fatigante vivida pelos personagens no caminho das rochas de território fronteiro. Fragmentos de descrição como esse são intercalados a alguns diálogos entre as personagens em deslocamento (o narrador francês e Paul de C...) e o missionário e a alguns pensamentos introspectivos, geralmente, do narrador. No geral, Clarice não traduz os nomes das personagens e de locais, como ocorre com “Paul de C...”, “Bois de Boulogne”, “Tonkin”, “Kuang-Tung” e “Kuang-Si”. Paul de C... torna-se, então, uma das personagens mais enigmáticas da narrativa. Além de não ter um nome oriental, o personagem vietnamita é identificado pela letra “C...”, assim como conhecidos personagens que povoam a literatura de Clarice: G.H. e (Rodrigo) S.M. A estratégia utilizada tanto por Farrère quanto por Lispector, em suas narrativas, traz ao texto mais ficcionalidade e um tom de mistério a ser desvendado pelo leitor.

Porém, a importância do pequeno conto traduzido no projeto intelectual de Clarice não se sustenta somente pelos aspectos mencionados até agora. A narrativa de Farrère remete-nos, diretamente, a duas questões importantes, e relacionáveis simultaneamente, quando se pensa na tarefa da tradução literária em um sentido mais reflexivo: a imagem da fronteira em que o conto é ambientado e a hospitalidade que marca o comportamento do missionário. Logo no início da narrativa, o narrador claramente sugere que a fronteira, onde vive o missionário é um entre-espço de hospitalidade:

L'hospitalité des officiers de la *frontière* est proverbial. De coup, je ne doutai plus (FARRÈRE, 1921, p. 19).

A hospitalidade dos oficiais de *fronteira* é proverbial. De repente, não duvidei mais (FARRÈRE, 1941, p. 32).

Evocar a imagem da fronteira é, nesse sentido, observar que a narrativa em tradução ilustra metaforicamente um espaço de insurgência de necessidades tradutórias. Em outras palavras, o conto chama atenção, de certa forma, ao deslocamento de um narrador francês a um lugar desconhecido e estrangeiro, colocando-o em um contexto de experiência limite em que há a confluência de diversas culturas: vietnamita, chinesa, espanhola e francesa. A fronteira aqui não é apenas a linha difusa que divide a China e o Vietnã, mas o lugar relacional em que interage o missionário espanhol que já se sente um chinês, o guia vietnamita com nome estrangeiro e o narrador francês. Estaria aí então urdida a metáfora da tradução em sua mais profícua vicissitude. Por essas razões, a figura do missionário espanhol

pode ser associada à própria imagem do tradutor, sujeito que vive entre fronteiras, sujeito em terceira margem, restando ao velho católico fora de seu lugar (a Espanha) uma única saída: receber sem restrições, proporcionando em sua própria cabana (a “própria casa”) um ambiente de hospitalidade incondicional, em que o guia vietnamita e o narrador francês tiveram o que comer, onde dormir, um albergue de refúgio por toda a noite. Em outras palavras, a “hospitalidade pura consiste em acolher aquele que chega antes de lhe impor condições, antes de saber e indagar o que quer que seja, ainda que seja um nome ou um ‘documento’ de identidade” (DERRIDA, 2004, p. 250), como bem reitera o narrador a respeito da hospitalidade de seu hospedeiro, depois que descreve o interior da cabana missionária:

Dans la cabane au sol de terre battue, une seule lampe brûlait, pendue au plafond par une chaîne de cuivre. Des images pieuses tapissaient les quatre murs. Le lit – une paille de rotin – occupait un coin. Et déjà, deux autres pailles semblables avaient pris place à côté de celle-là, attestant l’hospitalité de notre hôte. Un enfant chinois, l’unique serviteur, tirait d’un vieux coffre du linge empilé.

– *Vous êtes chez vous*, – dit le missionnaire (FARRÈRE, 1921, p. 21, grifo nosso).

Na cabana de chão de terra batida, ardia uma só lâmpada, suspensa no teto por uma corrente de cobre. Imagens piedosas cobriam as quatro paredes. O leito – um enxergão de junco – ocupava o canto. E já dois outros enxergões semelhantes tinham tomado lugar ao lado daquele, atestando a hospitalidade de nosso hospedeiro.

Um menino chinês, o único criado, tirou, de uma velha arca, roupa branca empilhada.

– *Estais em vossa casa*, disse o missionário (FARRÈRE, 1941, p. 32 – 33, grifo nosso).

Nesse fragmento, Lispector poderia ter se valido da terceira pessoa de tratamento para verter o pronome “vous”. A opção da tradutora provoca um enobrecimento no texto em português, pois se vale de um registro mais culto em sua língua para retratar o primeiro contato entre o missionário e os viajantes¹¹⁵. A escolha de Clarice, salvo engano, também pode estar relacionada ao fato de que o discurso de um missionário é, quase sempre, atravessado por um tom religioso, ainda que esse traço não se encontre presente no texto de Farrère. Em meio a esse enobrecimento da fala do missionário hospitaleiro, podemos dizer, em amplo sentido, que o problema da hospitalidade/tradução foi uma constante desde o primeiro texto assinado pela intelectual. Constante essa que, no caso da tradução publicada em 1941, reflete-se tanto no ato de traduzir em si, quanto no próprio conflito narrativo presente no texto de Farrère.

¹¹⁵ Para um aprofundamento dessa questão, ver o ensaio “As relações perigosas na tradução: o romance *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, e suas traduções brasileiras”, de Germana H. P. de Sousa (2013). Nele, a pesquisadora discute a questão de se traduzir o “vous” como “vós” em narrativas, na pessoa direta, em vez de “senhor”, “senhora” ou “você”. Para tanto, Sousa se vale da tradução feita por Carlos Drummond de Andrade do romance francês *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, para analisar os efeitos causados no texto em português (Cf. SOUSA, 2013, p. 111 – 112).

Se, por um lado, outros missionários não apareceriam no plano narrativo de futuros exercícios tradutórios da intelectual, por outro, Clarice traduziria pelo resto da vida como quem “antes tivesse estudado de cor a representação do papel” (LISPECTOR, 1998a, p. 29) do tradutor, do hospedeiro fronteiriço por excelência, ainda que essas questões tenham talvez passado despercebido aos olhos da então jovem jornalista e estudante de Direito do início da década de 1940. Coincidência ou não, Lispector traduz a narrativa do missionário e, sintomaticamente, assume, ainda que por diversas razões como observado nos capítulos anteriores, a tradução como uma dívida, um dever, uma tarefa, uma missão. Como espécie ato que anuncia, a tradução do pequeno conto francês do início do século vaticina à jovem jornalista e futura escritora uma atividade que marcaria o seu projeto intelectual ao longo dos anos: a tarefa da tradução; pois como bem afirmaria Clarice em crônica de 21 de dezembro de 1968: “Cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma *missão a cumprir*” (LISPECTOR, 1999, p. 158). Vida essa que, em si mesma (como afirmou G.H.), é “uma missão secreta” (LISPECTOR, 1996, p. 112).

4.2 Clarice tradutora de Borges: a tradução entre mil e um sonhos

Quanto aos exemplos de magia que finalizam o volume, não tenho outro direito sobre eles que os de tradutor e leitor. Às vezes creio que os bons leitores são poetas excelentes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores (...). Ler, pela primeira vez, é uma atividade posterior a de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual (BORGES, 1969, p. 7 – 8).¹¹⁶

As palavras acima foram escritas por Jorge Luis Borges no prólogo à primeira edição de seu livro *Historia universal de la infamia*, de 1935, republicado em 1954 pela Emecé Editores, S.A, de Buenos Aires. Esse “Prólogo a la primera edición” foi preservado nas oito edições posteriores lançadas por tal editora entre os anos de 1954 e 1969, deixando evidente ao leitor do volume dois aspectos relevantes tanto ao próprio livro em questão, quanto à obra de seu autor (de maneira geral): a criação, a tradução e a leitura são operações indissociáveis no universo literário borgeano; o bom leitor é, segundo afirma Borges, uma espécie de escritor que reescreve histórias alheias em seu ato intelectual de recepção. A partir desses dois aspectos, chegamos a uma premissa maior: todo escritor é antes de tudo um leitor. Não por acaso, sempre encontramos nas narrativas do escritor argentino problemas circunscritos à leitura, à investigação detetivesca, aos labirintos, à tradição, à reescritura, à tradução, entre outros, urdidos e levados ao máximo em suas cotidianas histórias dos “homens de letras”, sejam eles escritores, leitores ou tradutores (ARROJO, 1993, p. 152).

Por um lado, essas questões não nos apresentam nada de novo, principalmente quando nos lembramos das inúmeras páginas das críticas brasileira e internacional que se ocuparam em trilhar os labirínticos caminhos da ficção de Borges. Por outro, elas se fazem importantíssimas frente ao projeto intelectual de Clarice Lispector, principalmente no que se refere à tradução do conto “Historia de los dos que soñaron” executada pela escritora em 1969. Esse conto e outras narrativas curtas de temáticas variadas, mas relacionáveis entre si, compõem o livro *Historia universal de la infamia*, publicado primeiramente em 1935. À época de sua reedição em 1954, Borges escreve mais um prólogo (“Prólogo a la edición de 1954”), afirmando que a escrita do livro surgiu a partir de seu desejo de escrever contos “autorais”, porém o escritor argentino logo confessa que se distraiu na composição das

¹¹⁶ Tradução nossa, a partir de: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores (...). Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (BORGES, 1969, p. 7 – 8). Optamos pelo sentido figurado da palavra “cisne” que, segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, también significa, por extensão, “poeta ou músico excelente”, tendo em vista o contexto do excerto.

narrativas; efetuando, na verdade, um exercício de leitura e *falseamento de histórias alheias* (Cf. BORGES, 1969, p. 10), por meio da leitura e da tradução.

Coincidência ou não, Lispector traduz o referido conto de Borges, como tratamos no segundo capítulo, publicando-o em sua coluna semanária do *Jornal do Brasil*. Ao leitor das crônicas clariceanas publicadas aos sábados, a referida tradução talvez tenha passado despercebida, pois na página do jornal não consta logo no início do conto que o texto em língua portuguesa trata-se, na realidade, de uma tradução feita a partir do espanhol (Cf. imagem 07 do anexo). A única informação que nos leva a essa premissa é uma anotação feita por Clarice, aposta logo abaixo do conto, na coluna do jornal, onde se lê: “Do livro *História universal da infância*”. Essa informação, em um primeiro momento, causa certa estranheza, pois Borges não possui nenhuma obra com esse título. Aqui, talvez, por um simples equívoco de tipografia, a única referência a um possível original vê-se logo embaralhada, ao menos ao leitor do período, tornando a tarefa da pequena tradução mais babélica do que se pode imaginar. Esse equívoco será apenas consertado, em 2001, quando Jorge Schwartz republica, em seu livro *Borges no Brasil*, a versão feita por Lispector, informando que o texto em português é uma tradução de um conto presente em *Historia universal da infâmia* (Cf. SCHWARTZ, 2001, p. 13 – 14, 314).

O fato parece banal, mas dentro do universo borgeano faz toda diferença, pois a escritora brasileira recai em distração semelhante a que se deixou guiar Borges na escrita de seu livro, como o escritor afirmou em 1935. Por um lado, temos uma escritora que *falseia* a história borgeana, publicando-a como crônica; por outro, uma tradutora que remete seus leitores do jornal a uma origem textual impossível: um livro não existente (*História universal da infância*), em um duplo sentido. Além de Borges não possuir algum livro com esse título, o escritor registra na edição de 1954 de *Historia universal de la infâmia*, logo após o conto “História de los dos que soñaron”, a seguinte informação: “Del *Libro de las 1001 noches*, noche 351” (BORGES, 1969, p. 119). Aqui, mais uma vez, temos a origem adiada do texto traduzido. Isso ocorre porque Borges sinaliza que o seu texto em espanhol é uma possível tradução de uma das mil e uma noites narradas por Sherazade, esposa do rei Shariar, para adiar sua morte. Entretanto, bem ao modo borgeano, não há nenhuma pista, no volume de 1954, do original que Borges consultara para efetuar seu falseamento de “história alheia”, como ele mesmo afirma no prólogo já citado¹¹⁷.

¹¹⁷ Supomos que Jorge L. Borges tenha lido/traduzido a noite 351 do *Livro das mil e uma noites*, a partir de alguma versão em língua inglesa dos contos populares oriundos do Oriente Médio e do Sul da Ásia, cuja compilação deu-se inicialmente em árabe. Afirmamos isso, pois a edição do livro *História universal de la*

Somente a partir dos “Prólogos” de 1935 e 1954, respectivamente, é que podemos entender a proposta maior de Borges em “Historia de los dos que soñaron”: ler/traduzir/falsear histórias alheias de origens remotas e sem paternidade. Diferente do famoso Pierre Menard – que exclui “o prólogo autobiográfico da segunda parte do *Dom Quixote*” (BORGES, 2007, 39) em virtude da cópia/tradução a que se lança –, Jorge L. Borges “entrega-se” por meio dos referidos prólogos e, por extensão, também nos faz “entregar” Clarice Lispector quando o assunto é a tradução de 1969. Dessa forma, Clarice, assim como Borges, passa a integrar uma tradição de escritores-tradutores que se escamoteiam e, simultaneamente, entregam-se ao sabor infinito da reescrita, dos empréstimos furtivos e da origem adiada. Como bem afirma Eneida de Souza (2014), especialista na obra do escritor argentino, *A história universal da infâmia* revela um Borges tradutor e policialesco que “vai remontando as histórias (...) de forma parodística. Tudo isso é importante para mostrar um Borges que não lia apenas Shakespeare, que lia o *Quixote*, que lia *As mil e uma noites*, etc.” (SOUZA, 2014, p. 112).

Por extensão, podemos pensar em uma Clarice que lê/traduz, como fizera em várias crônicas do Caderno B do *Jornal do Brasil*, assumindo uma autoria falseada e, ao mesmo tempo, lançando o que se entende por origem a um universo infinito e impreciso em que se movimentam os atos de criação. A intelectual, em um primeiro momento (1969), não assume diretamente a tradução do conto a partir de Borges, mas, em um segundo (à época da republicação da versão no livro de Schwartz, em 2001), a tradução passa a ser atribuída à escritora. Assim, acreditamos que a tradução feita só se tornou “assumida” a partir do momento em que Jorge Schwartz insere a versão de Lispector, cuja exposição deu-se inicialmente como uma crônica de jornal, na seção “Brasil: primeiras vozes” do livro *Borges no Brasil* (2001). Conforme o pesquisador, na apresentação do volume, “aos textos ‘históricos’ (...), acrescentamos (...) uma tradução de Clarice Lispector, ‘História dos dois que sonharam’, publicada no *Jornal do Brasil*” (SCWARTZ, 2001, p. 14). A partir de então, o texto traduzido passa a ser notado como uma tradução de um texto anterior, uma tradução assumida (*assumed translations*), como sugere Torres (2011) a partir de Gideon Toury:

infamia de 1954 é dividida em três partes (“História universal de la infâmia”, “Hombre de la esquina rosada” e “Etcétera”), seguidas, por sua vez, de um “Índice de las fuentes / Índice das fontes”, em que o escritor enumera todos os livros consultados/traduzidos para a composição da primeira parte da obra. Nesse índice, encontram-se mencionados apenas títulos em inglês de traduções de livros cuja autoria é desconhecida (Cf. BORGES, 1969, p. 135). Sugestivo também é o fato de que o conto “Historia de los dos que soñaron”, traduzido por Clarice Lispector, integra a parte que se intitula “Etcétera”, como se o escritor argentino já estivesse sinalizando, de antemão, que o seu texto em espanhol ilustra uma infinitude autoral e literária, que não interessa ou se deixa expressar, em alguma língua: a resvalada origem do texto em questão. Nas palavras de Borges, “quanto aos exemplos de magia que finalizam o volume [seção “Etcétera”], não tenho outro direito sobre eles que os de tradutor e leitor” (BORGES, 1969, p. 7, tradução nossa).

tradução em que “todos os enunciados são apresentados ou vistos como estando dentro da cultura-alvo” (TOURY, *apud* TORRES, 2011, p. 18, tradução de Torres)¹¹⁸.

No ensaio “Os tradutores d’*as mil e uma noites*”, publicado em *História da eternidade* (1936), Borges apresenta, como lhe é de costume, uma espécie de dinastia dos tradutores d’*As mil e uma noites* nas línguas francesa, inglesa e alemã¹¹⁹, colocando-os em confronto e dizendo das singularidades de cada um deles em suas traduções. Entretanto, o que mais nos interessa é a noção que Borges esboça acerca da tradução. Noção essa que talvez o acompanhou quando leu/traduziu a noite 351, em *Historia universal de la infamia*. Segundo ele,

Traduzir o *espírito* é uma intenção tão imensa e tão utópica que bem pode parecer inofensiva; traduzir a *letra*, uma precisão tão extravagante que não há perigo de que a ensaiem. Mais graves do que esses infinitos propósitos é a manutenção ou a supressão de certos pormenores; mais grave do que essas preferências e esquecimentos é o *movimento sintático* (BORGES, 2010, p. 87, grifos nossos).

Três níveis são pontuados: o espírito, a letra e a sintaxe, sendo este último o de maior desafio a todo tradutor, segundo Borges, que opta por eleger o “movimento sintático” como o nível mais especial e problemático em tarefas de tradução. Em sentido mais amplo, o escritor argentino também já tinha tratado da tradução em 1932, quando publica os textos hoje reunidos em *Discussão*. No ensaio “As versões homéricas”, Borges afirma que o problema mais consubstancial à literatura é o que propõe uma tradução, cujo exercício deve ilustrar uma discussão estética. Segundo ele, não é essencial a existência da troca de idiomas para se pensar nesse problema, principalmente se uma ideia mais ampla de tradução for veiculada dentro de uma mesma literatura (Cf. BORGES, 2008, p. 103), já que um rascunho pode não ser inferior ao seu original, o poeta do presente inferior ao do passado ou, ainda, o texto posterior mais pobre que o anterior. Assim, Borges defende a ideia de texto fora de qualquer fixidez, pois “o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião e ao cansaço” (BORGES, 2008, p. 104).

As traduções não seriam, com isso, mais pobres que um (im)possível original, seriam sim todas sinceras, genuínas e divergentes entre si, postulado esse que descarta a fidelidade como via de mão única; tanto é que, depois de comparar inúmeras versões da *Odisseia*, de

¹¹⁸ “All utterances which are presented or regarded as such within the target culture” (TOURY, *apud* TORRES, 2011, p. 18).

¹¹⁹ Entre eles, o escritor argentino elenca alguns tradutores: Richard Francis Burton, Jean Antoine Galland, Edward Lane, Newman-Arnold, John Payne, J. C. Mardrus, Gustav Weil, Max Henning, Félix Paul Greve e Enno Littmann.

Homero, Borges chega à seguinte conclusão: “Qual dessas muitas traduções é fiel? talvez queira saber meu leitor. Repito que nenhuma ou que todas” (BORGES, 2008, p. 103). Nessa perspectiva da teoria borgeana da “derrota” (Cf. SCHWARTZ, 2001, p. 193) e das diferenças, a máxima clariceana do *traduzir procurando não trair* ao outro e a si mesma, como tratamos no início deste capítulo, torna-se totalmente compreensível e aceitável, visto que “a transformação da realidade e até mesmo do sujeito em textos implica que (...) eles são o resultado inevitável de um processo incessante e abrangente de reescritura [tradução] que para sempre os reconstitui em diferença e em mudança” (ARROJO, 2001, p. 154). É com base em tal máxima que passaremos a uma leitura mais cuidadosa da tradução de 1969, considerando o texto de Borges como texto de partida da tradutora brasileira. Partida essa que se volta a outras partidas babélicas por excelência e assim sucessivamente.

O conto traduzido por Clarice apresenta-nos a história de um homem do Cairo que perdeu toda a sua riqueza e, devido à exaustão do trabalho a que se submeteu para garantir seu sustento, sonhou com um homem que lhe dizia, em sonho, da existência (na cidade de Isfaján, na Pérsia) de uma fortuna pertencente ao sonhador. Na narrativa, lemos:

Cuentan los hombres dignos de fe (pero solo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme), que hubo en El Cairo un hombre poseedor de riquezas, pero tan magnánimo y liberal que todas las perdió menos la casa de su padre, y que se vió forzado a trabajar para ganarse el pan. Trabajó tanto que el sueño le rindió una noche debajo de una higuera de su jardín y vió en el sueño un hombre *empapado* que se sacó de la boca una moneda de oro y le dijo: ‘Tu fortuna está en Persia, en Isfaján; vete a buscarla’ (BORGES, 1969, p. 117, grifo nosso).

Contam os homens dignos de crédito (só Alá é onisciente e misericordioso e não dorme) que houve no Cairo um homem possuidor de riquezas, mas tão magnânimo e liberal que perdeu tudo, menos a casa de seu pai e que se viu forçado a trabalhar para ganhar o pão. Trabalhou tanto que o sono o surpreendeu uma noite debaixo de uma figueira de seu jardim e viu no sonho um homem que tirou da boca uma moeda de ouro e lhe disse: ‘Tua fortuna está na Pérsia, em Isfaján; vá buscá-la’ (BORGES, 2001, p. 313).

Quando comparamos a versão em espanhol à tradução de Clarice, observamos que a escritora-tradutora procura levar à prática o seu método de traduzir “frase por frase”, com o intuito de “traduzir procurando não trair” (LISPECTOR, 2005, p. 115). Entretanto, um único ponto é digno de menção: Lispector não traduz o termo “empapado”, subtraindo-o, talvez porque o sentido imediato da palavra tenha colocado a tradutora em questionamento, visto que o termo pode significar, segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, “umedecido, molhado em água de chuva” e, por outro lado, também é alusivo ao termo em “papa” que, com algumas variações, nos remete à “mentira”, em sentido coloquial, e também não deixa de se reportar à “gordo”, solução essa pela qual o tradutor Flávio José Cardozo optou ao traduzir o livro de Borges, em 1988, para a Editora Globo (Cf. BORGES, 1988, p.

60). Esse detalhe evidencia que se Clarice, por um lado, preocupava-se em respeitar o autor e o texto de partida, por outro, não deixava de eleger termos que eram seus, ou suprimi-los também quando necessário, como ocorreu neste caso. Nas palavras da tradutora: “respeito os autores que traduzo, é claro, mas procuro me ligar mais no sentido do que nas palavras. Estas são bem minhas, *são as que elejo*” (LISPECTOR, *apud* COUTINHO, 1980, p. 166, grifo nosso) e, por extensão, as que ela não elege, deixa-as de fora.

O protagonista do conto, seguindo a mensagem do sonho, viaja à Pérsia em busca de sua fortuna, enfrentando “os perigos dos desertos, dos navios, dos piratas, dos idólatras, dos rios, das feras e dos homens” (BORGES, 2001, p. 313), como um verdadeiro Odisseu em busca de um destino. Todavia, ao chegar a Isfaján, durante a noite, quando dormia no pátio de um templo, é abruptamente açoitado por guardas noturnos que confundiram o homem do Cairo com uma quadrilha de ladrões e assaltantes. Depois de quase chegar à morte devido ao açoite com varas de bambu e, sequencialmente, passar dois dias na prisão, o capitão da guarda o mandou chamar e fez um interrogatório sobre seu nome, sua pátria e seus objetivos com a estada na Pérsia. Mohamed El Magrebi (assim chamava-se o homem do Cairo) conta ao capitão seu sonho e, ironicamente, afirma que a fortuna prometida só poderiam ser os açoites sofridos. Diante dessas explicações, o capitão sorri e diz o seguinte a Mohamed:

‘Homen destinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en la ciudad de Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente bajo de la fuente un tesoro. No he dado el menor crédito a esa mentira. Tu, sin embargo, engendro de una mula con un demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no te vuelva a ver en Isfaján. Toma estas monedas y vete’ (BORGES, 1969, p. 118 – 119).

– Homem desatinado e crédulo, três vezes já sonhei com uma casa na cidade do Cairo, em cujos fundos há um jardim, e no jardim um relógio de sol e depois do relógio de sol uma figueira e logo abaixo da figueira uma fonte e debaixo da fonte um tesouro. Nunca dei o menor crédito a essa mentira. Enquanto tu, filho de uma mula com um demônio, vieste errando de cidade em cidade, guiado apenas pela fé em teu sonho. Que eu jamais te torne a ver em Isfaján. Toma estas moedas e vai (BORGES, 2001, p. 314).

No âmbito da tradução, como podemos observar, o propósito primeiro de Clarice vê-se também preservado aqui: deixar o texto em português o mais próximo possível da escrita de Borges. Propósito esse que a nosso ver é muito bem realizado pela tradutora. Além disso, no fragmento transcrito temos o desenlace de toda a narrativa: Mohamed, na verdade, é obrigado a se dirigir à Isfaján para ouvir de seu algoz, o capitão da guarda, que sua fortuna (tesouro) estava enterrada no jardim dos fundos de sua própria casa no Cairo. Com as moedas recebidas do capitão, retorna à sua pátria, afirmando o narrador que “debaixo da fonte de seu jardim (que era a do sonho do capitão) [Mohamed] desenterrou o tesouro” (BORGES, 2001, p. 314).

Fora a intriga bem estruturada, o conto traduzido por Borges e, sucessivamente, por Clarice apresenta uma questão também digna de nota: a narrativa é permeada por uma atmosfera oculta que marca a religiosidade da cultura oriental (Alá, o Deus Todo-Poderoso, o Generoso, o Oculto, entre outros termos mencionados), rompendo o limite entre o sonho e o real, o invisível e o visível, o oculto e o manifesto, a literatura e a vida. Limite esse que encontramos borrado também, em diferentes níveis e propostas, na ficção de Borges e Lispector. Por extensão, podemos pensar que a “História dos dois que sonharam” (o homem do Cairo e o capitão da Pérsia) pode ser estendida, sintomaticamente, à “História dos dois que traduziram” (Jorge L. Borges e Clarice Lispector), ainda que por diferentes razões, uma das mil e uma noites que podem existir, fazendo suas literaturas o propício lugar da tradução, ao contrário do que muitos pressupõem.

No caso do escritor argentino, a tradução, como bem afirma nos prólogos já citados, funciona como atividade intrínseca ao lugar do escritor (lembremo-nos de que *Historia universal de la infamia* (1935) trata-se de um dos livros mais inclassificáveis da poética borgeana); no caso de Clarice, a tradução, como mencionado nos capítulos anteriores, assume o lugar da ficção em sua literatura e suas crônicas semanárias. Em ambos, a noção de autoria se vê problematizada e a origem dos textos desestruturada. Entretanto, a importância da tradução do pequeno conto no projeto da escritora brasileira não está circunscrita apenas a esse aspecto, sobretudo, porque ainda estamos na metade da trama entre Clarice e Borges. Como se não bastasse, Lispector traduz, na mesma coluna do *Jornal do Brasil*, logo abaixo do conto “de” Borges já traduzido (“História dos dois que sonharam”), um fragmento intitulado “A sentença”. A tradutora insere a seguinte informação após o título, entre parênteses: “Narrativa de Wei Cheng-en, seleção de Jorge Luis Borges e Adolfo Casares” (Cf. imagem 07 do anexo e SCHWARTZ, 2001, p. 315). O exercício de tradução da escritora se torna mais babélico ainda quando levamos em consideração esse fato.

O excerto traduzido entre aspas por Clarice foi retirado de um livro, *Cuentos breves y extraordinarios*, organizado por Jorge Luis Borges e seu amigo Adolfo Bioy Casares¹²⁰, em 1953. De modo geral, a antologia apresenta microcontos fantásticos de escritores de diversas nacionalidades e culturas, selecionados e traduzidos para o espanhol pelos amigos¹²¹. Em

¹²⁰ Escritor argentino do século XX, conhecido principalmente por sua obra *La invención de Morel* (1940). Entre as inúmeras honrarias recebidas por Casares, destaca-se o Prêmio Miguel Cervantes do ano de 1990 (Cf. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/discurso-de-adolfo-bioy-casares-en-la-entrega-del-premio-cervantes-1990-fragmento/html/e6c86ffc-1e40-4bd7-832a-4f2bfae41902_2.html#I_0_. Acesso em 15.10.2016)

¹²¹ Entre os vários escritores presentes na antologia, destacam-se: Voltaire, Plutarco, Cicerón, Kafka, Denevi, Diderot, Max Jacob, Paul Valéry, Stevenson, Allan Poe, Pío Baroja, Samuel Butler, Chuang Tzu e Virgilio Piñera.

“Nota preliminar” ao volume, eles afirmam: “Este livro quer propor ao leitor alguns exemplos do gênero, ora referentes a ocorridos imaginários ora ocorridos históricos. Interrogamos, para tanto, textos de diversas nações e de diversas épocas, sem omitir as antigas e generosas fontes orientais” (BORGES; CASARES, s.d., p. 2, tradução nossa¹²²). Entre essas fontes orientais, encontra-se o conto “La sentencia” de Wei Cheng-en, poeta e romancista chinês que viveu entre 1505 e 1580, segundo informação presente na antologia. Clarice traduz esse conto a partir do espanhol intitulando-o “A sentença”. Nele, o narrador apresenta uma lendária história oriental em que o imperador sonha com um pedido de proteção feito por um dragão, pois os “astros” tinham revelado ao animal que Wei Cheng, ministro do imperador, cortar-lhe-ia a cabeça. O imperador jurou-lhe, em sonho, proteção. Nas palavras do narrador,

Aquella noche, *en la hora de la rata*, el emperador soñó que había salido de su palacio y que en la oscuridad caminaba *por el jardín*, bajo los árboles en flor. Algo se arrodilló a sus pies y le pidió amparo. El emperador accedió; el suplicante dijo que era un dragón y que los astros le habían revelado que al día siguiente, antes de la caída de la noche, Wei Cheng, ministro del emperador, le cortaría la cabeza. En el sueño, el emperador juró protegerlo (BORGES; CASARES, s.d., p. 3, grifos nossos).

Aquela noite, o imperador sonhou que havia saído de seu palácio e que na obscuridade caminhava debaixo das árvores em flor. Algo se arrojou a seus pés e lhe pediu proteção. O imperador atendeu: o suplicante lhe disse que era um dragão e que os astros lhe aviam revelado que no dia seguinte, antes de anoitecer, Wei Cheng, ministro do imperador, lhe cortaria a cabeça. Em sonho, o imperador jurou protegê-lo (BORGES; CASARES, 2001, p. 315).

Dessa passagem inicial sobressai-se uma questão. Quando comparamos minuciosamente a tradução feita por Clarice e o texto de partida escrito/traduzido em espanhol pelos escritores argentinos, salta-nos aos olhos que a proposição apresentada pela intelectual brasileira em sua crônica de 1968 encontra-se mantida, salvo em duas pequenas frases que são suprimidas pela tradutora em sua tradução, por isso os grifos. Isso reitera o fato de que nenhum programa de tradução, seja ele prévio ou não, se mantém inalterável. No que se refere à informação do local (“*por el jardín/ pelo jardín*”) não há nenhum empecilho tradutório, tornando-se a supressão, neste caso, um recurso do qual se valeu Clarice, seja pelo espaço que tinha na página do jornal cuja coluna de crônicas era publicada, seja por uma opção literária em que Lispector se mostre mais adepta a períodos curtos e diretos em língua portuguesa, assim como levou ao extremo em sua produção durante a década de 1970. A nosso ver, as duas premissas são aceitáveis e não se aniquilam. Já com relação à retirada da

¹²² “Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales” (BORGES; CASARES, s.d., p. 2).

sentença “en la hora de la rata”, o caso, além de literário, pode ter sido fruto de um entrave tradutório. Por não constar em dicionários oficiais de língua espanhola, possivelmente essa sentença refere-se a uma expressão da cultura oriental que relaciona os animais aos períodos temporais, no âmbito astrológico (não podemos nos esquecer de que na esfera do enredo os “astros” comunicam ao dragão de sua morte). No caso da sentença, o “horário do rato” tem uma possível relação com o horóscopo chinês, pois o intervalo de tempo compreendido entre 23h da noite e 1h da manhã é regido, astrologicamente, pelo referido animal¹²³.

Logo, a escolha pela retirada da expressão pode ter ocorrido em virtude de possíveis referências que poderiam não se compartilhar entre os seus leitores da coluna do *Jornal do Brasil*. Afirmamos isso, porque Clarice, conforme relata nas próprias crônicas, recebia cartas de seus leitores, apesar de não poder respondê-las sempre. Em 24 de fevereiro de 1968, nas crônicas “Sentir-se útil” e “Outra carta”, a escritora comenta de duas cartas recebidas de leitores da coluna: uma assinada por H. M. e a outra por L. de A.. Na primeira, uma leitora agradece à cronista, afirmando que sentia a sua capacidade de amar ainda mais fortalecida ao ler os textos de sábado (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 78); na segunda, um leitor, apesar de dizer da estranheza sentida com o nome da escritora (que, por sua vez, poderia se chamar “Larissa”, na opinião dele), pede à Lispector que não se afaste das colunas do sábado, pois ninguém a substituiria à altura (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 78). Em resposta a essas duas cartas, a intelectual evidencia sua preocupação com o público que a lia, afirmando que o leitor é, na verdade, um individual e estranho personagem intimamente relacionado ao escritor. Nas palavras de Clarice: “O personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999, p. 79). Aqui se evidencia uma escritora que sabia a necessidade do leitor para que seus textos fossem recebidos enquanto tais. Nesse sentido, temos uma intelectual que escreve crônicas por meio da tradução e, ao mesmo tempo, não se esquece de seus assíduos leitores do jornal.

Voltando ao conto chinês traduzido por Clarice, o imperador, na intenção de proteger o dragão, mantém o ministro ocupado o dia todo. Para garantir esse objetivo, aquele joga xadrez com este durante toda tarde, razão pela qual o ministro, muito cansado da longa partida, acaba dormindo e sendo despertado, posteriormente, por um estrondo que abalara a terra. Logo depois,

¹²³ É sabido que, na cultura chinesa, a astrologia organiza a passagem do tempo por meio de características animais (Cf. <http://www.elhoroscopochino.es/la-hora-de-nacimiento-en-el-horoscopo-chino.php>. Acesso em 14.10.2016).

(...) irrumpieron dos capitanes que traían una inmensa cabeza de dragón empapada en sangre. La arrojaron a los pies del emperador y gritaron:

– ¡Cayó del cielo!

Wei Cheng, que había despertado, lo miró con perplejidad y observó:

– Que raro, yo soñé que mataba a un dragón así (BORGES; CASARES, s.d., p. 3).

(...) dois capitães entraram trazendo uma imensa cabeça de dragão empapada de sangue. Atiraram-na aos pés do imperador e gritaram:

– Caiu do céu!

Wei Cheng, que havia despertado, olhou-a perplexo e observou:

– Que estranho! Eu sonhei que matava um dragão assim (BORGES; CASARES, 2001, p. 315).

É interessante observar que o intento do imperador (proteger o dragão) estava, de antemão, destinado ao fracasso. Isso ocorre porque a promessa feita estava na esfera do sonho (“Em *sonho*, o imperador jurou protegê-lo”), não da realidade. Dessa forma, o sonho avisara ao imperador que a morte efetuada ocorreria na esfera do sonho, como bem atesta o ministro ao fim do conto (“Eu *sonhei* que matava um dragão assim”). Situação justificadora do próprio título do conto chinês: “A sentença”. Em outras palavras, o destino se concretizaria de qualquer forma, ainda que em sonho, bem ao modo do que ocorre nas narrativas de cunho fantástico e popular de Wei Cheng-en, que teve a maior parte de sua obra perdida ao longo dos tempos. Aqui se interpõe uma possível justificativa para Clarice ter traduzido, a partir dos livros de Borges, uma noite do *Livro das mil e uma noites* e o conto “A sentença”: ambos compõem o que podemos rubricar por narrativas fantásticas do extremo oriente. Além disso, temos aqui uma escritora que traduz, lê e seleciona textos curtos a partir dos livros borgeanos, como espécie de escritora-leitora que alimenta suas páginas no jornal, fazendo ainda mais sentido a afirmação de Clarice já mencionada: “na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999, p. 79). Clandestinamente, depois das traduções dos referidos contos, a escritora-tradutora propõe, ao leitor da “crônica”, duas possíveis interpretações das micronarrativas por ela traduzidas: “Para os que gostam de interpretações, tento duas: na primeira prosa de Borges, a moral é que nossa fortuna está conosco mesmo. Na narrativa de Wei Cheng-en, vê-se talvez o signo da fatalidade, da qual não se pode fugir”.

Na página do jornal (imagem 07 do anexo), não há nenhuma indicação sugerindo ser o fragmento uma interpretação de Lispector, até mesmo porque as duas interpretações são reproduzidas abaixo do texto de Wei Cheng-en como se elas fizessem parte da narrativa chinesa, pelo menos no contexto de 1969¹²⁴. Em outras palavras, poderíamos dizer que há uma escritora que traduz um fragmento do *Livro das mil e uma noites* (via Borges),

¹²⁴ Essa falta de limite entre o conto de Wei Cheng-en e as interpretações escritas por Clarice Lispector só aparece visualmente pontuado na republicação feita por Jorge Schwartz, em livro organizado em 2001.

prolongando-o com a tradução do microconto de Wei Cheng-en, e, por conseguinte, suplementa a noite 351 e o conto chinês com uma espécie de glosa, comentário ou interpretação de sua própria autoria. Labirinticamente, bem ao modo borgeano, podemos vislumbrar a afirmação de Lispector – “na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999, p. 79) – em duas direções paralelas e convergentes ao mesmo tempo. Na primeira direção, os seguintes fatos: 1) Clarice traduz, em 1969, o conto “de” Borges “Historia de los dos que soñaron” a partir do livro *Historia universal de la infamia* (1935); 2) Borges lê/traduz a noite 315 do *Libro de las 1001 noches*; 3) as noções de autoria e original são babelicamente esfumaçadas. Na segunda direção, os seguintes fatos: 1) Lispector traduz, em 1969, o conto de Wei Cheng-en a partir da antologia *Cuentos breves y extraordinarios*, organizado por Borges e Casares em 1953; 2) Borges e Casares leem e traduzem a narrativa chinesa, inserindo-a na antologia mencionada; 3) a autoria do conto chinês é imprecisa e não demarcada, uma vez que muitas obras de Wei Cheng-en perderam-se ao longo dos anos. Ambas as direções se intertocam no momento em que a escritora-tradutora propõe sua interpretação, unindo-as sob uma rubrica maior: “História dos dois que sonharam”, como se as narrativas orientais em tradução se suplementassem, relacionando-se via leitura/tradução, na página do jornal.

Essa prática de tradução e reescrita infinda marcou, como já citamos anteriormente, todo o projeto da escritora. Basta somente nos lembrarmos, entre outros, do conto “A quinta história”, publicado inicialmente por Lispector em *A legião estrangeira* (1964) e republicado em *Felicidade clandestina* (1971). Nele, à primeira vista, uma narradora apresenta cinco histórias distintas, mas relacionáveis entre si, acerca do processo de matança das baratas de seu apartamento. São elas: a primeira “Como matar baratas”, a segunda “O Assassinato”, a terceira “As Estátuas”, a quarta sem título nominado e a quinta “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Aparentemente, pelos títulos, as histórias não teriam relação alguma; postulado esse logo descartado quando a narradora apresenta o que podemos chamar de mecanismo de encaixe.

Ao iniciar cada nova história, o conto retoma o conflito inicial que assola a narradora na versão anterior ampliando-a¹²⁵, como espécie de uma torre que precisa dos andares anteriores para se sustentar, simultaneamente, sugerindo uma infinidade babélica de histórias.

¹²⁵ Os elementos textuais que guiam os vários encaixes são os seguintes: 1) “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1998e, 147); 2) “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1998e, p. 147); 3) “Começa dizendo que eu me queixara de baratas” (LISPECTOR, 1998e, p. 148); 4) “Começa como se sabe: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1998e, p. 149); 5) “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1998e, 140).

Esse recurso, além de nos remeter às histórias de tradição oral dos tempos longínquos, faz-nos lembrar da *legião* [de tradição] *estrangeira* a que Lispector se reporta ao traduzir os contos a partir de Borges. Como a rainha Sherazade que prolongava vida com suas histórias, tanto a tradutora quanto a escritora souberam se valer da *felicidade clandestina* da tradução e da reescritura, entretecendo mil e uma histórias ainda que existisse apenas uma. Prolongamento esse de vida, de literatura e de tradução, sustentado pelo entretecimento de histórias próprias e alheias, ou como bem afirmou Clarice Lispector em seu conto: “(...) histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem” (LISPECTOR, 1998e, p. 147).

4.3 Clarice tradutora de Lainé: a cerzideira e o silêncio em tradução

Um ser que não pode falar nem ser dito, que desaparece sem voz na massa humana, pequeno rabisco nos quadros da História, um ser como um floco de neve perdido em pleno verão, será ele realidade ou sonho, bom ou mau, necessário ou sem valor? (MUSIL, *apud* LAINÉ, 1975, p. 7).¹²⁶

O fragmento acima constitui a epígrafe de abertura do livro *La dentellière*, de Pascal Lainé (1974), traduzido por Clarice Lispector com o título *A rendeira* (1975). Publicado na Série Ficção Imago, da Imago Editora, a tradução do romance francês é exemplar quando se pensa no período de intensa produção da tradutora durante a década de 1970. Dizemos isso, pois a tradução do premiado livro de Lainé¹²⁷, junto a outros 27 volumes em tradução assinados entre 1973 e 1976 por Lispector, compõe o que antes denominamos de “a via crucis” da tradutora Clarice Lispector. Fora isso, outra lembrança se faz importante quando o assunto é a discussão de seu projeto intelectual: além do expressivo número de traduções atribuídas a escritora no período, é significativo observar que Clarice, a partir de 1976, escreveria o que a crítica futuramente conceberia como uma das últimas obras-primas da literatura brasileira do século XX: *A hora da estrela* (1977). Assim, a presente seção, além de se voltar ao exame mais detido, ainda que não exaustivo, do romance em tradução refletirá, seguindo o propósito de nossa hipótese maior, a respeito do projeto levado a cabo por Lispector sob o qual se deixa ler sua assinatura, autenticando possíveis relações entre a escritora e a tradutora, sua literatura e suas traduções; na esfera de uma leitura crítica que procura evidenciar o fato de não se poder sequestrar a tradutora, quando o assunto é seu projeto intelectual.

Em outras palavras, é impossível não notar, como tratamos anteriormente, da importância da tradutora para a escritora e da escritora para a tradutora, no âmbito dos trabalhos desenvolvidos por Clarice no jornalismo, na literatura ou na tradução. A nosso ver, os ofícios da intelectual são intrínsecos uns aos outros, pois propõem uma relação contínua, simultânea e cíclica em que uma atividade perpassa/engole a(s) outra(s) infinitamente, interligando o começo ao fim e vice-versa. Para lembrarmos a afirmação da própria Clarice

¹²⁶ Traduzido por Clarice Lispector, a partir de : « Un être qui ne peut ni parler ni être exprimé, qui disparaît sans voix dans la masse humaine, petit griffonnage sur les tables de l’Histoire, un être pareil à un flocon de neige égaré en plein été, est-il réalité ou rêve, est-il bon ou mauvais, précieux ou sans valeur? » (MUSIL, *apud* LAINÉ, 1974, p. 11).

¹²⁷ Pascal Lainé foi o vencedor do Prêmio Goncourt, no ano da publicação de seu romance. A título de ilustração, vale lembrar que Claude Farrère, autor de “Le missionnaire” (conto traduzido por Lispector em 1941), também já tinha recebido o mesmo prêmio no ano de 1905. Sobre a Academia Goncourt, ver: <http://www.academie-goncourt.fr/>. Acesso em 10.10.2016.

em livro póstumo, podemos dizer, por extensão, que a tradutora se volta à escritora assim como “se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1999a, p. 20). Não pressupomos, como explicitado teoricamente, uma relação de influência ingênua e acrítica entre as traduções assumidas pela intelectual e sua própria literatura; mas entendemos, por outro lado, que há uma escritora/leitora/tradutora de textos de ordens diversas, fazendo-nos não desconsiderar um universo de leitura por meio da tradução relegado há muito tempo a um segundo plano no projeto maior de Clarice Lispector.

Voltemos, então, à epígrafe inicial. Ela anuncia as marcas de Pomme, protagonista do romance francês. O fragmento de *Tonka* (1922), romance do escritor austríaco Robert Musil, foi reproduzido por Lainé na primeira edição do livro de 1974, preservado por Lispector na tradução feita em 1975, anunciando sintomaticamente os traços da pobre e miserável jovem do norte da França que marcariam sua personalidade tal como relatado pelo narrador ao longo da trama. Desde a tradução do fragmento epigráfico, Clarice sinaliza, como se pode observar quando o comparamos com o texto em francês, seu propósito maior de “traduzir procurando não trair” (LISPECTOR, 2005, p. 115), assim como fizera em 1941 e 1969, nas traduções de “Le missionnaire” e “Historia de los dos que soñaron”, respectivamente. Isso não quer dizer que a tradutora não omita, altere ou modalize partes do texto de partida em suas traduções, mesmo quando “procura” não trair. Como “uma das entradas do corpo do texto” (COMPAGNON, 1996, p. 104), a epígrafe, na tradução em português, assume, sobretudo, dois papéis anunciativos: sugerir ao leitor em português um possível lugar de entrada para a apreensão da insignificância da jovem protagonista; reiterar que a tradutora se propôs, como já tinha feito em versões anteriores, a um exercício de reescrita bem próximo ao texto de partida, que respeitasse o autor do “original” por meio de palavras que fossem suas.

Logo nas primeiras páginas do romance, vemos justificado o apelido de Pomme: suas bochechas grandes e redondas que lembravam uma maçã. A moça gorda, com as mãos ágeis no tricotar, depois de se mudar com sua mãe, uma prostituta, do norte do país para o subúrbio parisiense passaria a trabalhar como lavadora de cabelos em um salão de beleza. Por essas razões, também era vista como uma carregadora de água ou rendeira. Na esfera narrativa, podemos dizer que a história da menina francesa, remete-nos (ressalvadas as inúmeras diferenças) a “história (...) de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (LERNER, 2007, p. 26), que muito nos faz lembrar as fracas aventuras de Macabéa. Nas palavras do narrador do romance francês, lemos:

C'est parce qu'elle avait les joues rondes qu'on l'appelait Pomme (...).

Ses mains brèves devenaient fébriles quand elle s'exerçait à tricoter: ça se détachait presque d'elle, mais sans rompre en elle l'unité de la finesse et d'une certaine massivité. Sa tâche, n'importe laquelle, devenait immédiatement cet accord, cette unité. Elle était cette fois-là comme les autres le sujet d'un de ces tableaux de genre où la composition, l'anecdote suscitent leur modèle comme enchâssé dans son geste. Cette manière qu'elle avait, par exemple, de pincer entre ses lèvres les épingles à cheveux quand elle refaisait son chignon! Elle était Lingère, Porteuse d'eau, ou Dentellière (LAINÉ, 1974, p. 17, 18 – 19).

É porque tinha as bochechas redondas que a chamavam de Pomme (...).

Suas mãos leves tornavam-se febris quando ela se punha a tricotar: era algo que quase se separava dela mas sem romper nela a unidade da leveza e de certa massividade. Seu trabalho, não importa qual, tornava-se imediatamente esse acordo, essa unidade. Ela era sempre o tema de um desses quadros onde a composição, o assunto, suscitam seu modelo como preso em seu gesto. Seu modo, por exemplo, de prender entre os lábios os grampos do cabelo quando refazia seu coque. Ela era Lavadeira, Carregadora de Água, ou Rendeira (LAINÉ, 1975, p. 12, 13).

Quando comparamos a tradução de Lispector e o texto de partida, podemos dizer que, sem dúvidas, a tradutora preza por uma proximidade instituída enquanto ato de relação por excelência em que o outro (o texto estrangeiro) diz por meio de uma língua outra (a língua da tradutora), ainda que uma primeira vez. Aqui a proposta de leitura, como bem salientaram os estudos comparatistas e os estudos literários da tradução, é oriunda de um saber/experiência relacional, pois o texto em português escrito por Clarice Lispector torna-se próximo e diferido, ao mesmo tempo. Nesse sentido, temos uma tradutora voltada a um texto alheio, mas que o (re)escreve em sua própria língua e pensa a partir de um contexto cultural específico. Em outras palavras, a tradutora passa a ser concebida enquanto uma agente de produção literária que, na medida do (im)possível, mantém a fluidez e singeleza do texto em língua francesa (personificados, por sua vez, na imagem da própria Pomme) e o recria na língua de chegada. Ademais, o texto da tradutora trava um diálogo íntimo com seu duplo, efetuando uma função reveladora ocupada em construir um sentido próprio para o romance francês fora de seu contexto de partida. Assim, a tradução se desliga do paradigma do transporte e se assume enquanto exercício de escrita ocupado em produzir um texto na literatura de chegada.

Essa estratégia da tradutora se vê também exposta nas passagens metalinguísticas do romance. Nelas, o narrador assume uma posição mais opinativa dos fatos sobre os quais se debruça: o problema da jovem morar com uma mãe prostituta na pequena cidade; a relação de Pomme e Marilene; o encontro entre Pomme e Aimery (seu futuro namorado). Conforme o narrador, o primeiro seria o fato em torno dos quais os problemas de Pomme tomariam corpo depois de sua chegada a Paris, visto que sinaliza logo no início do romance a história de amargo destino e degradação da adolescente abandonada pelo pai. É interessante observar que as passagens reflexivas (metalinguísticas) do romance apresentam-se todas entre parênteses,

chamando a atenção do leitor para o momento de encaixe entre o enredo e as digressões do narrador, marca essa preservada por Lispector em tradução, como se pode notar:

(Ici l'auteur pourrait s'appesantir un tantinet sur le problème de la cohabitation de la fillette avec cette mère qui si livre à la prostitution. Il pourrait évoquer les veilles, les heures d'attente épaissies de sourde honte de l'enfant jusqu'au milieu de la nuit de la femme, à la démarche lasse et presque martelée, aux yeux stupéfaits de fatigue et de dégoût, croisés dans l'entre-bâillement de la porte à la lueur pâle et douloureusement inquisitive du regard de la petite fille. Il faudrait parler aussi des quolibets e des allusions, ou pareillement des silences en forme de stylets dont Pomme échouerait à déjouer les mauvaises embuscades, dans la rue du village, et qui blesseraient son âme de coups à chaque fois plus précis et plus profonds. On se figurerait l'âcre destin de cette enfant, et le roman pourrait être l'histoire de ses dégradations, à la mesure de sa candeur initiale.) (LAINÉ, 1974, p. 21 – 22).

(Aqui o autor poderia insistir um pouco sobre o problema da coabitação da menina com esta mãe que se entrega à prostituição. Poderia evocar as vigílias, as horas de espera cheia de uma surda vergonha de criança, até o retorno da mulher no meio da noite, com o andar cansado e quase martelado, os olhos estupefactos de cansaço e desgosto que se cruzavam com a luz pálida e dolorosamente inquisitiva do olhar da menina, na abertura da porta. Seria preciso falar também das piadinhas e das alusões, assim como dos silêncios em forma de estilete cujas emboscadas cheias de malícia Pomme não conseguiria desmanchar na rua da cidadezinha, e que magoariam sua alma com golpes cada vez mais precisos e profundos. Então vocês poderiam imaginar o amargo destino desta criança e o romance poderia ser a história de suas degradações comparadas à sua candura inicial.) (LAINÉ, 1975, p. 14 – 15).

Quanto à tradução, podemos observar que Clarice se mantém atenta ao propósito inicial do “frase por frase”, deixando o texto em português muito próximo do romance francês, salvo quando faz inversões sintáticas que soam melhor em sua própria língua, tornando o romance no contexto brasileiro o mais familiar e fluido possível ao leitor. No plano narrativo, o romance não só sugere, mas também trata dos infortúnios do destino que marcarão a vida de Pomme. Situação essa logo delineada nas páginas iniciais em que o narrador problematiza a chegada da jovem interiorana na metrópole parisiense. Uma vez que a mãe se afasta do mundo da prostituição, a menina “leve” (sem uma profundidade psicológica) começa a trabalhar em um salão de beleza como ajudante, pois não sabia cortar e frisar, muito menos tingir cabelos. Nas palavras do narrador, “usavam-na sobretudo para recolher as toalhas. Limpava os instrumentos. Limpava os cabelos do chão (...). Fazia também as lavagens de cabelo, massageando o couro cabeludo com a terna aplicação que lhe era própria” (LAINÉ, 1975, p. 27)¹²⁸. Aqui temos confirmadas, assim como na epígrafe de Robert Musil, a “leveza” e, por extensão, a insignificância inerentes à personalidade de Pomme. Em contraponto a essa “leveza”, constrói-se no romance a imagem de Marilene, amiga de trabalho da jovem protagonista. Ao contrário desta, aquela mostra-se com uma personagem que o

¹²⁸ « On l'employait surtout à ramasser les serviettes. Elle nettoyait les instruments. Elle balayait les cheveux par terre (...). Elle faisait aussi les shampooings, massant le cuir chevelu *de la clientèle* avec la tendre application qui lui était due » (LAINÉ, 1974, p. 39 – 40, grifo nosso). O grifo indica parte do texto francês (“de la clientèle”/da clientela) omitido por Lispector em sua tradução.

narrador apresenta como “marcante”, devido a seus risos cascadeados, cabelos ruivos e vestidos de lamê.

Apesar de oposta a Pomme, Marilene se separa de seu namorado, um agente de negócios, publicitário de queixo quadrado, e assume uma “espécie de amizade” com a jovem interiorana, tornando-se sua gentil protetora até o fim do segundo capítulo do livro. Essa aproximação de ambas dá-se por que Marilene vê Pomme, no início, como uma jovem paradoxalmente rude e delicada. Concepção essa alterada quando o dia a dia acentua sua simplicidade e falta de elegância, pois a ajudante de salão era “desses humildes entre os humildes que chegam a gozar da felicidade tão rara de se consentirem plenamente (...)” (LAINÉ, 1975, p. 35)¹²⁹, razão essa que culminará no afastamento das amigas, durante uma viagem de férias pelo norte da França. Em virtude da singeleza da protagonista, o narrador-escritor explica que o simples estilo de sua escritura, por mais fina e leve que seja não consegue captar a “transparência” da jovem, fato esse que cria uma projeção paradoxal de Pomme: por um lado, uma criatura notável fisicamente pelas bochechas e pelo corpo redondo; mas, por outro, imperceptível com sua alma simples depositada na ponta dos dedos.

Essas ponderações são notáveis no fragmento abaixo transcrito. Nele, Clarice, apesar de seguir o texto de partida “frase por frase”, faz modulações estruturais, alterando a sintaxe, quando necessário, e deixando, em algumas partes, os períodos mais ritmados e poéticos:

Pomme avait le charme soudain d'une chose parfaitement belle, égarée dans le fatras d'événements plats auxquels seuls lui donnait droit son sort, qui est le sort commun. Mais en se saisissant de ce personnage, qu'il comparait à un pollen au hasard du vent, minusculement tragique, l'écrivain n'a su faire que l'abîmer. Il n'y a peut-être pas d'écriture assez fine et déliée pour un être si fragile. C'est dans la transparence même de son ouvrage qu'il fallait faire apparaître la « Dentellière » ; dans le jours entre le fils : elle aurait déposé de son âme, quelque chose d'infiniment simple, au bout de ses doigts ; moins qu'une rosée, une pure transparence (LAINÉ, 1974, p. 86 – 87).

Pomme tinha o súbito encanto de uma coisa perfeitamente bela, perdida no emaranhado dos acontecimentos sem importância a que seu destino, que era o destino comum, lhe dava direito. Mas o escritor, apoderando-se dessa personagem, que ele compara a um pólen ao acaso do vento, minusculemente trágico, só soube estragá-lo. Talvez não haja uma escritura bastante fina e leve para um ser tão frágil. É na própria transparência de sua obra que seria preciso fazer aparecer a “Rendeira”, nos dias entre os fios: ela teria depositado de sua alma alguma coisa de infinitamente simples, na ponta de seus dedos; menos que o orvalho, uma pura transparência (LAINÉ, 1975, p. 60).

Essa alma transparente e imperceptível, talvez fruto de seus antecedentes, encontra-se com Aimery, estudante da Escola de Estudos Medievais de Paris, por quem se apaixona. A aproximação de ambos dá-se quando Pomme se vê abandonada por Marilene durante a

¹²⁹ « de ces humbles parmi les humbles jusqu'à jouir de bonheur si rare de consentir pleinement à soi (...) » (LAINÉ, 1974, p. 51).

viagem em Cabourg, na Mancha. O jovem da linhagem nobre dos Bourbons, apesar de inteligente e culto, assemelhava-se à Rendeira. Ele vivia em um além que o tornava um pouco estranho como ela, razão essa que o direcionou aos estudos de costumes medievais. O “além”, segundo o narrador, seria o elo de sustentação entre a jovem e o estudante: “Aimery de Béliigné tinha isto em comum com Pomme: vivia num além que o tornava um pouco estranho como ela. Foi uma das razões que o fizeram tornar-se estudante de costumes medievais” (LAINE, 1975, p. 61 – 62)¹³⁰. Mesmo em condições sociais opostas (de um lado, uma jovem auxiliar de salão de beleza; de outro, um estudante de família nobre), havia uma simplicidade compartilhada entre eles. O “além” de Aimery fizera com que Pomme se sentisse muito a vontade, ainda que o narrador esclareça ser incomparável a ingenuidade da jovem a qualquer outra alma humana: “O além de Pomme era o infinito correndo gota a gota em cada nova ingenuidade dessa alma que não pode ser medida por nenhuma outra” (LAINÉ, 1975, p. 62)¹³¹.

Esses vivenciadores do “além” relacionam-se até o fim do romance. Aimery encarregava-se da “educação” da jovem, fazendo dos passeios “(...) seu curso elementar da poesia, a toailete moral da noiva” (LAINÉ, 1974, p. 72)¹³², enquanto Pomme encantava-o com seu rosto que guardava uma mensagem indecifrável provisoriamente, revelando-se através de “(...) uma opacidade sem defeitos, como uma jóia cuja perfeição fosse não ter brilho” (LAINÉ, 1975, p. 73)¹³³. Depois do regresso à Paris, a Rendeira e o estudante passam a dividir um simples quarto, antes de propriedade exclusiva de Aimery. Entretanto, Pomme não faria parte dos projetos do rapaz, ela sempre estaria entre os moveis e as coisas do apartamento, na intenção de não atrapalhar os estudos do jovem; ambos viveram, “(...) na intimidade artificial de seu quartinho, duas existências absolutamente paralelas” (LAINÉ, 1975, p. 85)¹³⁴, cujo distanciamento fazia aos poucos com que Pomme desaparecesse ainda mais em meio aos seus trabalhos operários e domésticos, agravado pelo silêncio que se impusera entre eles com o passar dos tempos e pelo sentimento de exasperação, cólera e raiva

¹³⁰ « Aimery de Béliigné avait au moins ceci de commun avec Pomme, de vivre dans un ailleurs qui le rendait un peu étrange, lui aussi. C’est une raisons qui l’avaient fait devenir chartiste » (LAINÉ, 1974, p. 89). Vale ressaltar que Clarice traduz “chartiste” por “estudante de costumes medievais”, enquanto, na verdade, segundo a *Encyclopédie Larousse*, o termo se refere à “École Nationale de Chartes” – Escola Nacional de História da Sorbonne (Cf. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/chartes/112958>. Acesso em 01.11.16). Conforme essa informação, Aimery poderia não ser forçosamente “medievalista”, mas, sim, basicamente, estudante de História.

¹³¹ « L’ailleurs de Pomme, c’était l’infini coulant goutte à goutte, en chaque nouvelle candeur de cette âme vraiment incommensurable à toute autre » (LAINÉ, 1974, p. 89).

¹³² « (...) son cours élémentaire de poésie, la toilette morale de la fiancée » (LAINÉ, 1974, p. 103).

¹³³ « (...) une opacité sans défaut, comme un bijou dont la perfection eût été d’avoir point d’éclat » (LAINÉ, 1974, p. 106).

¹³⁴ « (...) dans l’intimité factice de leur chambrette, deux existences absolument parallèles » (LAINÉ, 1974, p. 124).

provocado no rapaz pelos comportamentos da moça. O que antes o seduzira (o silêncio de Pomme), logo mais os separaria, afastando a Rendeira como uma “dessas almas que não fazem nenhum sinal” (LAINÉ, 1975, p. 100 – 101)¹³⁵ e retornam para seu lugar de origem (a casa de sua mãe no subúrbio): “Agora Pomme sabia que era feia. Era feia e gorda. E desprezível, porque tudo isso era apenas o exterior de sua dignidade profunda, que Pomme compreendeu bem quando Aimery a mandou embora de sua casa” (LAINÉ, 1975, p. 101)¹³⁶. Em estado de profunda tristeza e desejo de morte, a jovem emagrece e perde as maçãs do rosto, ironizando seu apelido e, por conseguinte, submetendo-se a um longo jejum que a levaria ao hospital.

Uma constatação faz-se importante para o jogo narrativo proposto por Pascal Lainé em seu romance: logo após a partida da jovem, o narrador informa que o autor ficcional das páginas escritas sobre a Rendeira é Aimery (Cf. LAINÉ, 1975, p. 101; LAINÉ, 1974, p. 148), razão pela qual o último capítulo passa a ser narrado em primeira pessoa, convertendo a voz narrativa antes observadora e afastada do conflito em um dos elementos principais para que se entenda o trágico fim da garota. A escrita teria sido o ponto de escape para Aimery, angustiado pelo mal causado à Pomme, que terminara internada em um hospital psiquiátrico devido à solidão. Segundo ele, o que sentia era uma sensibilidade culposa, “como se a sua loucura [a de Pomme], sua magreza, sua prisão, fosse eu [Aimery] quem as tivesse feito” (LAINÉ, 1975, p. 121). O isolamento, antes íntimo, da protagonista agora se tornara de outra espécie entre os pavilhões da clínica e a obscuridade de suas falas. Por meio de seu livro, Aimery fez dela o que sempre sonhara: uma obra de arte. Agora, já na condição de professor de latim e literatura, o antigo estudante transformara seu remorso em livro e fizera de Pomme

(...) une œuvre d'art. Et puis il laisserait entendre, à la fin de son récit, qu'il avait vraiment rencontré Pomme. Il se complairait à reconnaître qu'il n'avait pas su l'aimer. Il transfigurerait sa honte présente, et son petit remords : sa faiblesse deviendrait œuvre. Ce serait un moment d'intense émotion pour le lecteur (LAINÉ, 1974, p. 164).

(...) uma obra de arte. E depois deixaria claro, no fim da narrativa, que tinha verdadeiramente encontrado Pomme. Teria prazer em reconhecer que não soube amá-la. Transformaria sua vergonha presente e seu pequeno remorso: sua fraqueza tornar-se-ia obra. Seria o momento de intensa emoção para o leitor (LAINÉ, 1975, p. 111 – 112).

Depois de compararmos por meio da leitura o texto de partida e a tradução de 1975, aqui ilustrados pelos fragmentos citados, podemos dizer que o projeto de tradução de

¹³⁵ « de ces âmes qui ne font aucun signe » (LAINÉ, 1974, p. 147 – 148).

¹³⁶ « Maintenant elle savait bien, Pomme, qu'elle était laide. Elle était laide e grosse. Et méprisable car tout cela n'était que l'extérieur de son indignité profonde, qu'elle avait bien comprise quand Aimery l'avait renvoyée de chez lui » (LAINÉ, 1974, p. 149).

Lispector cujo resumo máximo a escritora já tinha dado na crônica de 1968, “Traduzir procurando não traír”, concretizou-se como proposto: o cuidado com os textos traduzidos e a prática de tradução efetivada enquanto leitura do “frase por frase”, pois, ainda que haja modulações, inversões e omissões, o texto em português de autoria de Clarice Lispector apresenta um tom próximo, semelhante, e diferido ao mesmo tempo. De outro modo, a tradutora se aproxima ao máximo do romance francês ainda que por meio de palavras verdadeiramente suas. Quando consideramos uma “crítica positiva” de tradução literária, assim como proposto por Antoine Berman, não nos interessa apenas saber em que medida houve perdas e ganhos no confronto entre “original” e tradução, mas sim pontuar que o texto na língua de chegada deve constituir uma obra em pleno direito, garantia essa que nos possibilita ler a tradução enquanto obra do contexto de chegada e relacionável a outros elementos da casa que lhe alberga. Conforme Berman,

(...) uma tradução não visa apenas “verter” um original, ser seu “duplo” (confirmando assim a secundaridade), mas a devir, a ser também uma obra? Uma obra de pleno direito? Paradoxalmente, essa última intenção, alcançar a autonomia, a durabilidade de uma obra, não contradiz a primeira, antes a reforça (BERMAN, *apud* OUSTINOFF, 2011, p. 69).

O fragmento de Berman sugere uma tradução autônoma, mas relacionável; da mesma forma que os textos literários também o são quando se tem em mente o infindo universo literário a partir do qual a recepção crítica tende colocar os textos, os autores, as obras em relação. Logo, pressupor uma crítica positiva, sob essa perspectiva, é observar em que medida a tradução se realiza enquanto obra, a partir da qual se deixa ler um possível projeto de tradução levado a cabo, pois traduzir pressupõe, em todos os sentidos, um ato de (re)escrita; fazendo-nos lembrar da seguinte afirmação de Henri Meschonnic: “traduzir só é traduzir quando é um laboratório de escrita” (MESCHONNIC, 2010, p. 269), sendo tradução e escrita exercícios paralelos, não atividades em eterna oposição, instaurando-se, com isso, um paradoxo: “o paradoxo da tradução é que ela deve, em si própria, ser uma invenção de discurso, se o que ela traduz o foi” (MESCHONNIC, 2010, p. 270), como observamos na versão do romance francês escrita por Clarice em 1975. Considerando as afirmações da intelectual discutidas no início deste capítulo, um assunto torna-se digno de reflexão, no caso da tradução de *La dentellière*: a tradutora exclui pequenas sentenças do texto francês em sua versão, fato este que não prejudica a atuação do texto em português como uma obra traduzida.

Dizemos isso, pois os pequenos cortes feitos pela tradutora só são notáveis em uma leitura de cotejo entre o texto de Lainé e o texto de Lispector, como se pode observar nos

fragmentos reproduzidos a seguir. Postulamos que esse corte operado por Clarice pode ser fruto de uma abreviação da tradutora que se concentra mais na leitura/tradução do conflito central do romance: a relação amorosa de Pomme e Aimery. Essa prática sugere uma tradutora que, por um lado, procura verter “frase por frase” da história da Rendeira; mas, por outro, atua como uma autêntica tecelã em sua própria língua. Vejamos isso, em três casos: dois em que parte do texto francês é subtraída e um em que a tradutora reduz por imagem mais direta o proposto por Lainé. No âmbito dos dois primeiros casos, temos os seguintes excertos:

Et Pomme se disait que sa laideur à elle ne serait jamais de cet ordre-là. Jamais si soudaine. Si elle avait été capable de pensées subversives, si elle n'avait pas seulement senti, et confusément, en une très vague haine peut-être au moment du pourboire, la formidable brutalité des vieilles carnassières (par exemple cette façon qu'elles avaient d'ouvrir, de fermer leur sac, d'un claquement du fermoir), Pomme aurait eu davantage de plaisir encore à les regarder, si parfaitement subjuguées, si parfaitement annulées sous le casque du séchoir, la tête immobile, pour ainsi dire inanimée, toujours brandie, toujours altière, mais cette fois comme au bout d'une pique. *Au reste Pomme, qui les considérait parfois très longuement, ne s'avisait pas que'elle y prenait plaisir.*

Marylène, celle-là s'appelait. (Enfin, mettons.) (LAINÉ, 1974, p. 42, grifo nosso).

En tout cas elle n'avait pas voulu se déshabiller. Marylène avait insisté: « Je t'assure, personne ne peut nous voir. » (Elle et son amie s'étaient mise toutes nues, *sauf un triangle de papier sur l'épiderme délicat du nez.*) Mais Pomme trouvait que le garçon qui besognait avec sa masse le mur de la grange, ce n'était pas « personne ». Elle avait tout juste consenti à relever les manches de son chemisier et à défaire les deux premiers boutons, sur sa gorge (LAINÉ, 1974, p. 54, grifo nosso).

E Pomme dizia que sua feiura nunca seria dessa espécie. Não tão repentina. Se ela fosse capaz de pensamentos subversivos, se não houvesse sentido apenas, e confusamente, num ódio muito vago talvez no momento da gorjeta, a formidável brutalidade dessas velhas carniceiras (por exemplo, aquele jeito que elas tinham de abrir e fechar a bolsa, com barulho metálico), Pomme teria tido o prazer ainda em olhá-las, tão perfeitamente subjulgadas, tão perfeitamente anuladas debaixo do secador, a cabeça imóvel e, por assim dizer, inanimada, sempre agitada, sempre altiva, mas dessa vez como na ponta de uma espada.

Chamava-se Marilene. (Enfim, façamos de conta.) (LAINÉ, 1975, p. 28).

Em todo caso ela não quisera tirar a roupa. “Te garanto, ninguém pode nos ver”. (Ela e sua amiga estavam completamente nuas.) Mas Pomme achava que o garoto que trabalhava com seu martelo no muro era alguém. Consentira apenas em arregaçar as mangas de sua blusa e desabotoar os dois botões de cima (LAINÉ, 1975, p. 36).

Ambos os excertos pertencem ao segundo capítulo do romance, mais especificamente à passagem em que a protagonista observa as clientes do salão de beleza e à cena do dia de passeio de Pomme com Marilene. O primeiro excerto reproduz a comparação feita pela protagonista entre as senhoras frequentadoras do salão e ela mesma, observando-as com certo ódio pelos momentos de gorjeta. Contudo, o narrador não deixa de salientar a subjugação também inerente às senhoras, fato esse imperceptível à jovem incapaz de pensamentos

subversivos. Clarice retira, como podemos observar no grifo, as considerações finais do narrador sobre o possível prazer sentido por Pomme ao observar as senhoras¹³⁷. Essa omissão, sem justificativa aparente, ocorre porque a tradutora talvez se “esqueça” de verter a passagem grifada, assim como também se “esquecera”, várias vezes, como pontuamos anteriormente, de anotar os nomes de alguns escritores estrangeiros ou de títulos de fragmentos alheios traduzidos/reescritos em suas crônicas do *Jornal do Brasil*.

O segundo excerto, de acordo com o narrador, retrata o dia de descanso das amigas (o feriado de 14 de julho, nomeado na França por *La Fête Nationale* ou Dia da Bastilha), na casa de campo de uma amiga de Marilene. Esse excerto se volta ao comportamento modesto e tímido de Pomme que não se dava às liberdades – “Marilene tinha sua liberdade” (LAINÉ, 1975, p. 35) – de ficar nua para tomar banho de sol, pois se sentia receosa devido à presença do garoto (filho da amiga de Marilene) de olhares fixos que trabalhava no jardim. Nesse fragmento, a tradutora subtrai a informação grifada, omitindo do texto em português a observação de que Marilene e sua amiga, apesar de nuas, tinham uma espécie de protetor solar de papel sobre o nariz¹³⁸. As passagens omitidas por Clarice são, em sua maioria, detalhes descritivos que sugerem ou sinalizam o percurso de construção do traço psicológico de Pomme que se deixará conhecer ao fim do romance.

Nesse sentido, por um lado, há marcas de uma escritora preocupada em “traduzir procurando não trair” ao longo da versão do romance (sobretudo quando nos lembramos de textos mais curtos traduzidos por Lispector, a exemplo do conto de Farrère e da narrativa de Borges, antes analisadas). Por outro, também se deixa ler um Clarice *tradutora por subtração* (para lembrarmos o conhecido título de Roberto Schwarz, ainda que em sentido muito diferente), que atua subtraindo passagens do texto de partida, quando não opta por captar imagens do romance via redução, como se pode observar a seguir:

La mère de Pomme était bien contente pour sa fille de cette fréquentation. Elle faisait à Pomme des compliments sentencieux sur son amitié avec Marylène¹³⁹. Pomme, ça l’ennuyait un peu, ces encouragements, ces présages flatteurs. Sans doute elle était bien, Marylène, en tout cas bien mieux qu’elle, mais Pomme n’avait pas envie d’être comme Marylène, même si elle s’en était crue capable jour (LAINÉ, 1974, p. 51, grifo nosso).

A mãe de Pomme estava muito feliz com sua filha por essa amizade. Encorajava Pomme. Mas esses encorajamentos, esse elogios, chateavam-na um pouco. Lógico que Marilene era uma pessoa de bem, em todo caso muito melhor do que ela, mas Pomme não tinha vontade de ser como Marilene, mesmo que tivesse acreditado ser capaz disso um dia (LAINÉ, 1975, p. 31 – 32, grifo nosso).

¹³⁷ “Por fim Pomme, que as observava às vezes por um bom tempo, não se dava conta de que tinha prazer em olhá-las” (tradução nossa).

¹³⁸ “(...) salvo um triângulo de papel que cobria a pele delicada do nariz” (tradução nossa).

¹³⁹ “Ela fazia cumprimentos sentenciosos à Pomme sobre sua amizade com Marilene” (tradução nossa).

A opção da escritora-tradutora por “encorajara Pomme” talvez seja reflexo do estilo mais direto, de períodos curtos e simples, que marcam a própria literatura de Clarice Lispector, sobretudo na década de 1970, em seus últimos livros, assim como a intelectual afirma em entrevista, no ano de sua morte: “Mas eu escrevo simples... Eu não enfeito...” (LISPECTOR, *apud* LERNER, 2007, p. 29). Em um primeiro momento, não se vê desconsiderada a proposta inicial da tradutora em traduzir “frase por frase”, como bem afirma a escritora na epígrafe de abertura deste capítulo. Em um segundo momento, também se deixa evidenciar que o projeto literário da escritora se vê refletido em pequenas passagens do romance, como no fragmento citado a título de exemplo. Se, por um lado, a atividade tradutória propicia à intelectual contato com diversas literaturas; por outro, a escritora também não deixa de se mostrar, talvez inconscientemente, através de um texto em português, que é de sua autoria: mais enxuto, lacunar e direto, que se deixa navegar, ao seu raro modo, entre o “seco” e o “úmido”, como afirma Olga de Sá em seu livro (Cf. SÁ, 1979, p. 102 – 122). Uma tradutora que se mostra por meio de ocultações e reduções. Assim, podemos dizer que, em Lispector, ao menos no que refere à tradução de *La dentellière*, há uma proposta de tradução ao mesmo tempo afinada e dissonante com o texto de partida, como em uma canção da qual se ouve notas suaves surpreendidas por “agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998a, p. 29). Em sentido diverso, mas complementar, a tradutora tende a cerzir seu texto não se esquecendo do romance em francês, mas simultaneamente silenciando-o quando achou necessário; pois, ao projeto de Clarice, como bem atestou a crítica, o silêncio é uma tônica que se vê presente e expressa, notável e falante.

O termo “silêncio” presente no título desta seção alude, sintomaticamente, aos silenciamentos do texto francês em tradução, questão essa reverberada na própria linguagem lispectoriana. Porém, não se trata, exclusivamente, disso. A protagonista do romance de Lainé, da mesma forma, é marcada por um silêncio que aflige a todos a sua volta (mãe, Marilene e Aimery), marca essa que a faz viver em um mundo de solidão interior, levando-a a uma clínica psiquiátrica. Logo, o “silêncio em tradução” se justifica por duas questões: a protagonista do romance é a personificação própria do silêncio e a tradutora, quando lhe convém, silencia partes, ainda que pequenas, da narrativa francesa em sua tradução. Além disso, a tradução de 1975 ocupa um lugar importante no projeto intelectual de Lispector. Ressalvadas as mil e uma diferenças, os traços da Rendeira aludem a algumas peculiaridades marcantes da infância pisada de Macabéa, protagonista do último romance publicado em vida

por Clarice: *A hora da estrela* (1977)¹⁴⁰. Nessa relação, não pressupomos, de forma alguma, que a novela de 1977 seja um texto ingenuamente influenciado por uma obra estrangeira, pelo fato de Lispector o ter traduzido; mas não descartamos a possibilidade de uma leitura crítica de cunho comparatista que se interesse por ler Clarice como leitora/tradutora de Lainé.

Vale ressaltar, a título de exemplo, que essas aproximações não são apenas notáveis nas protagonistas em questão. Os narradores, Aimery e Rodrigo S.M., são acometidos, devido a razões diversas, por um sentimento de culpa frente às jovens protagonistas, fato que os aproxima e também os distancia. A repercussão da culpabilidade se vê refletida no discurso de ambos. Em Aimery, ela se dá por causa do abandono da jovem que, posteriormente é levada à loucura: “Fui tomado por um insuportável sentimento de culpa, como se sua loucura, sua magreza, sua prisão, fosse eu quem as tivesse feito” (LAINÉ, 1975, p. 121). Em S.M., a culpa se sustenta em sentido contrário e oscilante: ora porque Rodrigo tem consciência da insignificância de Macabéa e de que nunca fizera algo pela moça¹⁴¹; ora pelo fato do narrador-autor-personagem não ser capaz de salvar sua protagonista da *hora da morte*, da *hora da estrela*¹⁴². Nas palavras dele, Macabéa

(...) tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua fonte primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si. (Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.) (LISPECTOR, 1998a, p. 38).

Essa leitura de aproximação, que não deixa de ressaltar as diferenças, sustenta-se em virtude do reexame das noções de “originalidade”, “influência” e “dependência” proposta pelos comparatistas brasileiros durante o século XX. Sandra Nitrini (2010), em seu livro *Literatura comparada*, afirma que (depois das consideráveis contribuições advindas das metáforas da apropriação – tal como aquelas desenvolvidas por Paul Varély, Oswald de Andrade, Jorge L. Borges, entre outros – e das teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, para citarmos apenas três) as leituras comparatistas perderam qualquer tipo de receio em colocar as obras em confronto, prática essa que rearticulou o mito da origem, de um texto, de uma obra ou de uma língua central. Vale ressaltar que essas questões muito caras

¹⁴⁰ Para uma análise mais detalhada, Cf. FERREIRA, 2012, p. 132 – 168.

¹⁴¹ “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça” (LISPECTOR, 1998a, p. 23).

¹⁴² “Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente! Não me consumam! Não sou vendável! Ai de mim, todo na perdição e é como se a grande culpa fosse minha” (LISPECTOR, 1998a, p. 85 – 86).

ao pensamento crítico brasileiro, apesar de inúmeras leituras divergentes e convergentes, já estava presente, em meados da década de 1950, nas importantes páginas de Antonio Candido (2007), por exemplo. Como se sabe, seus postulados foram muito bem lidos e relidos pela crítica posterior e contemporânea. Ler e reler não pressupõe descaso ou uma discordância acrítica, pelo contrário: evidencia a intenção de se estruturar, ainda que inconscientemente, um pensamento crítico a partir do contexto em que se fala. Não por acaso a atividade tradutória nunca deixou de ser lembrada, no contexto latino-americano (quando a pauta de discussão voltou-se para o contato entre culturas, literaturas, línguas, textos e escritores), pois a intenção de “incorporar, pela tradução, o produto artístico alheio, remete à questão de ser a literatura latino-americana o resultado de um processo de ‘transculturação’ e de traição. Mastigado e bem digerido, o texto transfigura-se em alimento para o banquete das civilizações” (SOUZA, 2002, p. 96). É sob essa perspectiva, então, que o romance francês traduzido em 1975 ilustra, para aludirmos ao memorável conto roseano, a hora da rendeira e a vez da tradutora, no projeto intelectual de Clarice Lispector.

CONSIDERAÇÕES FINAIS
Clarice, uma tradutora em fios de seda

Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com *firos de seda* (LISPECTOR, 1999, p. 194, grifo nosso).

Essas foram as palavras finais de Clarice Lispector em sua crônica “Fios de seda”, publicada no *Jornal do Brasil*, em maio de 1969. Nela – além de traduzir um fragmento de Henry James, como tratamos no segundo capítulo –, a escritora reflete sobre seu próprio ato de escrita e afirma que poderia se tornar hermética aos leitores, assim como o autor norte-americano, por mais que o tivesse lido muito pouco. Entretanto, esse hermetismo, segundo ela, era inevitável, pois tinha “que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis” (LISPECTOR, 1999, p. 194). Diante disso, a cronista solicita aos leitores do jornal a leitura e a releitura da citação traduzida de James. O tema básico do fragmento centra-se no ato de experiência a que se submete um escritor (“um homem de gênio”) nos momentos de escrita. Como experiência sem fim, logo nunca completa, a escrita é tomada enquanto exercício sensível e delicado, ao qual se veem agregadas questões diversas.

Nas poéticas palavras de James traduzidas por Lispector, a experiência é, na verdade, uma “espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar” (LISPECTOR, 1999, p. 194). Se tomarmos a literatura como um dos possíveis espaços da experiência literária, podemos ver no excerto de James, o que seria a metáfora básica para o texto clariceano: o entrelaçamento de infimos e delicados fios constituídos por palavras, a matéria-prima da escrita, da literatura, e, por conseguinte, da própria tradução (talvez esteja aí uma possível justificativa para a expressão “fios de seda” presente, logo no título desta tese, e reforçado em seu fim: estas considerações). Ademais, essa imagem também se vê repetida em

outras passagens da prosa de Clarice, a exemplo da crônica “As três experiências”, de 1968, em que palavra é tomada como objeto primeiro do domínio da escritora sobre o mundo (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 101).

Ainda no texto de 1969, Lispector declara que, na câmara do consciente, estão os inúmeros e delicados fios suspensos, enquanto, no inconsciente, está a “enorme aranha” (LISPECTOR, 1999, p. 194): a própria escritora; ela mesma. Isso se comprova quando a intelectual se “delata”, no último parágrafo do texto. Como uma aranha cerzideira no limite dos fios, Clarice torna o subjetivo objeto máximo e solicita, novamente, um favor a seus leitores:

(...) avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras, as palavras não se podem evitar (LISPECTOR, 1999, p. 194).

Como não pôde evitar as palavras, por conseguinte, o próprio trabalho com a escrita, Clarice Lispector tornou-se a escritora, tradutora, cronista e jornalista que foi. Podemos dizer que, como uma verdadeira aranha tecedora de seus delicados fios, a intelectual se fez *persona* notável nas letras brasileiras por meio das obras e inúmeras traduções feitas ao longo dos anos. Se, por um lado, temos uma escritora que dá novos rumos à prosa intimista no Brasil do século XX; por outro, como notamos no decorrer desta tese, há uma escritora-tradutora que atua, no mínimo, em quatro direções: 1) na tradução de quarenta e seis títulos estrangeiros de autores de nacionalidades distintas; 2) na reescrita/tradução de seus textos dentro de sua própria ficção; 3) na tradução de curtos fragmentos de outras línguas/outros escritores em sua literatura (a exemplo das crônicas); 4) na autotradução de textos seus para outras línguas, como acontece com os contos “Amor”, traduzido do português para o inglês, e *Mistério do coelho pensante*, traduzido do inglês para o português.

Por isso, podemos dizer, seguramente, que a tarefa da tradutora ocupa um lugar de relevância quando se vislumbra o projeto intelectual de Clarice como um todo. Seus exercícios tradutórios tornam-se importantes, pois ampliam o leque de relações entre Lispector e outras literaturas, outros textos, outros autores, outras culturas, possibilitando à crítica o estabelecimento de relações até então inimagináveis no universo literário clariceano. Assim, a escritora e a tradutora se suplementam, fazendo com que um projeto maior de reescrita de si e do outro seja levado a cabo, ainda que involuntariamente. Essa premissa se sustenta quando observamos a quantidade considerável de traduções assinadas pela escritora,

os motivos que a levaram a traduzir, os momentos de maior intensidade desse ofício em sua trajetória e a ideia de tradução que se vê desenvolvida tanto nas traduções dos três textos examinados no quarto capítulo, quanto no decorrer da própria ficção lispectoriana. Por essas razões, entre outras evidentes no decorrer da pesquisa, esta tese viu-se dividida em quatro capítulos a fim de ilustrar a hipótese maior de que o ofício da tradutora não pode ser esquecido quando colocamos em pauta o singular projeto de Clarice.

Desse modo, no primeiro capítulo, por meio das noções de “arquivo” e “assinatura”, ocupamo-nos em apresentar uma reflexão acerca do quão babélico e amplo é o espaço de atuação da tradutora-escritora. Fato que nos levou a selecionar, três textos traduzidos por Lispector em distintos momentos de sua trajetória, em vistas de um exame mais detido no último capítulo. Todavia, mesmo assim, não desconsideramos no decorrer de nossas reflexões, na medida do possível, o conjunto das obras traduzidas, bem como os vários fragmentos e as numerosas citações traduzidos/reescritos pela escritora em sua ficção. A ideia de arquivo foi-nos profícua, porque possibilitou a projeção visual das obras que contém o nome de Clarice na condição de tradutora no Anexo desta tese. Tratamos, conseqüentemente, da importância da assinatura da intelectual no contexto brasileiro, tanto para a sua própria literatura, quanto para as traduções assumidas ao longo do tempo, em virtude das singularidades do aparecimento e da consagração do nome de Clarice Lispector na literatura brasileira.

No segundo capítulo, voltamo-nos a uma leitura crítica dos itens integrantes do arquivo da tradutora. Para tanto, lançamos mão de um agrupamento das obras em tradução por décadas e optamos por apresentá-las segundo seus anos de publicação, pois essa ordenação nos auxiliaria com mais propriedade a pensar sobre os exercícios de tradução, reescrita e leitura a que se dedicaria Lispector na medida em que seu projeto literário se estruturava com a publicação de seus romances, novelas e contos. Na primeira seção do capítulo, reconstruímos criticamente o contexto a partir do qual a jovem Clarice assinaria sua primeira tradução, corroborando nossa premissa maior de que seus trabalhos como escritora, jornalista e tradutora sempre foram desenvolvidos concomitantemente, sobretudo porque, em 1941, a estudante torna pública a sua carreira como tradutora, antes mesmo de lançar seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, que seria publicado somente em 1943. A segunda seção tratou do período de consagração da escritora na década de 1960 e do retorno mais pontual de Clarice ao ofício de tradução, à época de seu retorno com os filhos à cidade do Rio de Janeiro. Nessa década, Clarice não só publica um maior número de obras, como

também volta a trabalhar mais ativamente na imprensa e assina a tradução de treze títulos, sendo alguns publicados em importantes editoras do período, enquanto outros textos foram vertidos a pedido de companhias de teatro (com foi o caso das obras dramatúrgicas), além dos inúmeros fragmentos/textos escolhidos por seu próprio gosto para integrar a sua coluna semanária no *Jornal do Brasil*, assim como ocorrido com as pequenas narrativas “História dos dois que sonharam” e “A sentença” traduzidas a partir de Jorge Luis Borges.

Na última seção do segundo capítulo, examinamos com mais vagar o que entendemos como “a via crucis” da tradutora ao longo de seu projeto intelectual, sobretudo quando constatamos que, em uma única na década (1970), a escritora assina a tradução de trinta e dois títulos dos mais diversos entre si, oriundos de várias línguas, culturas e literaturas. Dentre essas obras, evidenciamos o lugar de importância da tradução do premiado romance *La dentellière*, de Pascal Lainé (1974), que se torna singular quando nos lembramos da inclinação da escritora brasileira por personagens marginais em sua literatura, principalmente naquela produzida durante os anos de 1970. Sob essa perspectiva, em sua última década de vida, Clarice Lispector deixaria ainda mais exposta a sua face de tradutora que flertou muito de perto com o mercado editorial brasileiro, dando um novo rumo ao seu projeto inaugural da década de 1940. É como se a intensificação de seu trabalho de tradutora preparasse um labirinto de aventura, em que ora vê desviado, ora reconhecido, por vezes, um aparente propósito inicial, que não deixou de estar sujeito a alterações ocorridas em virtude do contexto de atuação do “monstro sagrado” da literatura brasileira.

Depois de refletirmos, ainda que rapidamente, sobre as quarenta e seis traduções assinadas por Lispector e evidenciarmos as singularidades de sua empreitada como tradutora ao longo de 36 anos; o terceiro capítulo se ocupou em examinar o lugar fragmentário e lacunar dedicado à tradutora nas páginas da crítica. Para tanto, voltamo-nos a uma reflexão objetivada em entender o contexto a partir do qual os primeiros trabalhos sobre a tradutora tornaram-se públicos. Assim, a partir de especialistas brasileiros, voltamo-nos a uma conceituação do que se entende por crítica na contemporaneidade no campo dos estudos literários, com o intuito de mapear teoricamente o *locus* de enunciação dos críticos que, de uma forma ou de outra, (não) se ocuparam da face esquecida da tradutora. Como todos eles se situam após a última virada de século, procuramos esclarecer a configuração do pensamento contemporâneo brasileiro, no que refere ao âmbito dos estudos literários, para, posteriormente, dialogarmos mais de perto com as poucas propostas críticas existentes quando o assunto é a importância da tradutora no projeto intelectual de Clarice Lispector. Em outro

sentido, podemos dizer que a renomada crítica clariceana privilegiou, até o presente, de modo geral, os papéis da escritora, da jornalista e, até certo ponto, da pintora, empurrando para debaixo do tapete da história os 46 títulos em tradução assumidos por Clarice, escritora responsável por redimensionar a forma do romance intimista no contexto brasileiro, como já observou a crítica.

Por fim, no quarto capítulo, detivemo-nos mais pontualmente no exame de três tarefas de tradução executadas pela escritora, sempre nos lembrando do problema maior da importância da tradutora no cenário do projeto lispectoriano. Na primeira seção, parte dedicada à primeira tradução publicada pela intelectual em 1941, fica evidente uma espécie de predisposição de Clarice empenhada em traduzir, na medida em que, concomitantemente, ia lendo o texto de partida. Além disso, o conto, em sua esfera narrativa, problematiza um item de interesse quando o assunto é o exercício tradutório: o comportamento hospitaleiro característico do missionário de fronteira. Por essas razões, o conto de Farrère traduzido por Lispector torna-se emblemático frente ao projeto intelectual da escritora visto que anuncia uma de suas missões a qual não poderia renunciar, por quais motivos fossem: a tarefa da tradução.

Nesse sentido, a versão do conto “de” Borges assinada por Clarice, em 1969, seria mais esclarecedora ainda, como tratamos na segunda seção do capítulo anterior. Dizemos isso, pois, na verdade, o que Lispector efetua é uma espécie de tradução de segunda mão a partir do escritor argentino, publicando-a como crônica em sua coluna semanária do *Jornal do Brasil*. Em outras palavras, podemos dizer que a escritora traduz uma das noites do *Livro das mil e uma noites* a partir de uma versão/reescritura em espanhol feita, inicialmente, por Borges. Assim como o pequeno conto apresenta ao leitor a história de homens que sonharam (o homem do Cairo e o capitão da Pérsia), ele nos alude, por extensão, à história de dois escritores que traduziram (Borges e Lispector) e fizeram de suas literaturas o lugar da tradução, por excelência. Além disso, como tratado, a escritora verte, logo após “História dos dois que sonharam” um pequeno conto do escritor chinês Wei Cheng-en traduzido, por sua vez, para o espanhol, por Borges e Casares em uma coletânea de contos fantásticos. Após a sua versão em português, a escritora brasileira apresenta uma interpretação interconectando as versões às narrativas feitas a partir da língua espanhola. Talvez todo esse emaranhado labiríntico e tradutório não seja nada mais do que fruto de um processo escritural muito bem urdido por uma escritora que necessitava preencher o espaço de sua coluna do jornal por meio

de combinatórias de experiências, leituras e (re)escrituras, para nos lembramos das seguintes formulações de Ítalo Calvino (1990) a respeito da literatura como uma grande rede:

(...) quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1990, p. 138).

É dessa forma que a tradução funciona como atividade que supre o projeto intelectual de Clarice, fato esse também verificado quando nos voltamos à versão do romance francês de 1974, como fizemos na última seção do capítulo anterior. Podemos dizer que, na tradução de *La dentellière*, Lispector ainda se mostra atenta ao proposto na crônica de 1969, apesar de subtrair pequenas passagens do texto de partida. Se, em um primeiro momento, a tradutora procura não trair; em um segundo, podemos dizer que se mostra como uma cerzideira em subtração, que (des)tece a narrativa francesa em sua própria língua. Essa tradução, sob essa perspectiva, torna-se emblemática frente ao projeto literário da escritora brasileira, pois, além da tradutora se manter “fiel” ao texto de partida e, em algumas passagens, silenciar o texto francês, as relações que o discurso crítico pode estabelecer com a literatura de Clarice são inúmeras, principalmente quando nos lembramos de seu último livro publicado em vida.

Em outras palavras, de modo geral, Clarice Lispector opta por uma fidelidade voltada tanto ao texto de partida quanto ao texto escrito em sua própria língua, aproximando-se, ora mais – “frase por frase” (LISPECTOR, 2005, p. 163) – ora menos – a supressão de fragmentos do texto de partida na tradução – do texto estrangeiro; como que procurando não trair o outro e a si mesma, simultaneamente. Assim, vemos executado, consciente ou inconscientemente, um projeto de tradução que tem por objetivo básico trabalhar o que o texto de partida tem de sobra, visto que a leitura instaurada pela tradutora não deixa de ser um processo de potencialização do que Lispector lê/traduz a partir de um texto prévio concebido por ela mesma. É como se Clarice colocasse em cena aquilo que o texto de partida tem em reserva, cujo reconhecimento se deixa visível a partir do exercício efetuado. Sob essa égide, vê-se instaurada uma espécie de “inferno da tradução”, como pressupõe criticamente Marcos Siscar (2011), pois

(...) a reserva da tradução seria a própria capacidade do texto, deste texto, entendido como passagem de um sujeito à sua condição propriamente infernal. A tradução é aquilo que o poema [leia-se metonímia de literatura] tem de sobra, pois tem em reserva. A reserva é aquilo que mantém ativo uma potência. Ou seja, reservar a tradução é também potencializá-la, explicitar o lugar do texto como um lugar de

passagem, pelo menos quando o texto não faz dela algum tipo de ressentimento contra a despesa, o desgaste, o gasto sem utilidade aparente, ou seja, quando não coincide com a parcimônia avara do sentido ou transformação. E por isso tradução é despesa, se pudermos ouvir na palavra tanto o lugar da provisão quanto a despesa ela própria (SISCAR, 2011, p. 89).

Ao voltarmos-nos para o lugar da tradutora frente ao projeto mais amplo da escritora, torna-se evidente também a postura de Clarice em executar um projeto de tradução não somente embasado em princípios de causa e efeito, de um *a priori* e um *a posteriori*. Isso ocorre, pois, a crônica em que Lispector comenta mais detidamente sobre suas estratégias como tradutora é escrita apenas no fim da década de 1960, quando a intelectual já tinha vertido um considerável número de textos. Desse modo, a crônica “Traduzir procurando não trair” (1968) e o depoimento da entrevista de 1976 concedida à Marina Colassanti funcionam mais como afirmações esclarecedoras da intelectual quanto à sua prática de tradutora ao longo dos anos. Apesar das máximas da escritora no texto de 1968 e na entrevista de 1976 se verem confirmadas nos textos em tradução sobre os quais nos detivemos no capítulo anterior, elas não podem ser tomadas como um traço generalizante de todos os textos traduzidos e assinados por Lispector. Somente uma visão totalizadora poderia incorrer-se nesse equívoco. Vale ressaltar que, até mesmo, um projeto de tradução sólido está sujeito às intempéries contextuais que escapam da alçada do sujeito que se lança ao “inferno da tradução”, visto que “nenhum projeto de tradução (...) é capaz de controlar ou garantir uma tomada plenamente consciente e consistente de decisões ao longo de todo o processo de tradução” (CARDOZO, 2009, p. 108).

Mauricio Cardozo (2009), ao refletir sobre as implicações presentes em possíveis conjecturas do que se entende por “projeto de tradução”, alega que o acaso não deve ser desconsiderado da prática discursiva de um tradutor, principalmente por sua condição humana. Por outro lado, o pesquisador também afirma que até mesmo os projetos menos sólidos e estruturados sistemicamente apresentam uma diretriz tradutória, pois “toda tradução se funda num conjunto de decisões que instaura a própria ordem crítica dessa prática discursiva. É essa natureza crítica da prática tradutória que a noção de *projeto de tradução* procura aqui sintetizar e enfatizar” (CARDOZO, 2009, p. 109, grifo do autor). Em outras palavras, quando nos voltamos a uma possível ideia de um projeto da tradutora Clarice Lispector, principalmente quando consideramos as questões tratadas nos capítulos desta tese, não presumimos “intenções” rígidas de uma tradutora que são levadas a cabo sem interferências outras, visto que um projeto de tradução pode se fundamentar tanto em questões estéticas quanto em questões de ordem editorial, político-ideológica, ética, moral, cultural,

entre outras que podemos elencar. Além disso, “por vezes, o desvio do tradutor (...) pode se constituir num grande acerto. E este é um paradoxo inerente à prática tradutória, incontornável” (SOUSA, 2009, p. 71).

Assim como não há projeto de tradução inalterável ou consumado em sua totalidade abarcadora, não há projeto intelectual isento de alterações, mudanças, redirecionamentos, revisões. Por extensão, pensar uma Clarice tradutora frente ao projeto intelectual de Lispector só evidencia o quanto os projetos, de modo geral, estão suscetíveis a releituras infindas, cuja função básica é propor leituras críticas outras sobre intelectuais, escritores, tradutores, dos quais parece não se ter mais o que dizer. Nesse sentido, acreditamos que o papel da tradutora nos permite ler Clarice a partir de um prisma outro, que também não se quer como totalizante e completo em si mesmo, mas que nos possibilita transitar em outras facetas de um projeto maior constituído no emaranhado secreto e quase imperceptível de uma escritora-tradutora.

À maneira de uma aranha, a intelectual teceu um projeto delicado e misterioso, múltiplo e secreto, ao mesmo tempo; ou como bem afirma o Autor de *Um sopro de vida* (1978), Ângela Pralini – sua personagem (na verdade, por extensão, Clarice Lispector) – tem um “verdadeiro ar (...) tão secreto. A trama levíssima de uma teia de aranha. Tudo nela se organiza em torno de um enigma intangível em seu núcleo mais íntimo” (LISPECTOR, 1999a, p. 53). Enigma esse que nos guiou por todas as páginas aqui escritas e nos direcionou, por força maior, a este “suspiro de conclusão”, ainda que terminemos “pensando que aquilo que não se *conclui*, o que não se *finda*, fica em fio solto (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 246 – 247, grifos da autora), para que leituras outras, de outros ou de nós mesmos, possam ser possíveis a partir do vasto projeto clariceano entretecido em fios de seda.

REFERÊNCIAS

Obras de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco: 1998g.

_____. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos)

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.

_____. *Felicidade clandestina*. Rocco, 1998e.

_____. *Laços de família: contos*. Rocco, 1998f.

_____. *Minhas queridas*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007a.

_____. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.

_____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Traduções de Clarice Lispector

ABRAHAMAS, Jean-Jaques. *O homem do gravador [L'homme au magnétophone]*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Imago, 1978. (Série Romance e Psicanálise)

ARSAN, Emanuelle. *A hipótese de Eros [L'hypothèse d'Éros]*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. *Novelas de erosfera [Nouvelles de L'Érosphère]*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

BARJAVEL, René. *A fome do tigre [La faim du tigre]*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

BARR, George. *Epitáfio para um Inimigo* [*Epitath for an Enemy*]. Tradução e condensação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ypiranga, s.d. (Biblioteca de Seleções Reader's Digest). p. 7 – 126.

BERGERON, Dr. G. e Th. *Ensinando o amor às crianças* [*Dire l'amour aux enfants*]. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

BERNARD, Raymond (Org.). *Fragmentos da sabedoria rosacruz* [*Fragments de sagesse rosicrucienne*]. 2ª ed. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Renes, 1974. (Biblioteca Rosacruz, Volume VI)

BORGES, Jorge Luis. “História dos dois que sonharam” [“Historia de los dos que soñaron”]. Tradução de Clarice Lispector. In. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Ano LXXIX, n. 225. Rio de Janeiro: 27 de dezembro de 1969. p. 2. Republicado em: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 313 – 314.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. “A sentença” [“La sentencia”]. Tradução de Clarice Lispector. In. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Ano LXXIX, n. 225. Rio de Janeiro: 27 de dezembro de 1969. p. 2. Republicado em: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 315.

CHAGAL, Bella. *Luzes acesas e Primeiro encontro* [*Lumières allumées, Première rencontre*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

CHRISTIE, Agatha. *Três ratinhos cegos* [*Three blind mice*]. Tradução e condensação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ypiranga, 1967. (Biblioteca de Seleções Reader's Digest). p. 216 – 277.

_____. *Cai o Pano: o último caso Poirot* [*Curtain*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. (Pequena Coleção Agatha Christie)

CRAVEN, Margaret. *Ouvi a coruja chamar o meu nome* [*I heard the owl call my name*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

CRENSHAW, Mary Ann. *A receita natural para ser super bonita* [*The natural way to super beauty*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

ELGOZY, Georges. *O blefe do futuro* [*Le bluff du futur*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

FARRÈRE, Claude. “O missionário” [*Le missionnaire*]. Tradução de Clarisse (sic) Lispector. In. *Revista Vamos Lêr!* Ano VI, n. 236. Rio de Janeiro: 6 de fevereiro de 1941. p. 32 – 33, 64.

FARRIS, John. *A Fúria* [*The fury*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 1976.

FIELDING, Henry. *Tom Jones* [*Tom Jones*]. Adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HELLMAN, Lillian. *As pequenas raposas* [*The little foxes*]. Tradução de Clarice Lispector e Tati de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. (Sabor literário)

HERBERT, Jean. *A Yoga do Amor: o cântico de Krishna* [*Le yoga de l'amour*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

IBSEN, Henrik. *Hedda Gabler* [*Hedda Gabler*]. s.d. 256 fls. Fundação Casa de Rui Barbosa.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para El Greco* [ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

- LAINÉ, Pascal. *A rendeira* [*La dentellière*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Série Ficção Imago)
- LESSING, Doris. *Memórias de um sobrevivente* [*Memoirs of a survivor*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- LONDON, Jack. *Chamado selvagem* [*The call of the wild*]. Texto em português de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. (Coleção Calouro)
- _____. *Chamado selvagem* [*The call of the wild*]. Adaptação e tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014.
- LORCA, Frederico. *A casa de Bernarda Alba* [*La casa de Bernarda Alba*]. Tradução de Clarice Lispector e Tati de Moraes. s.d. 58 fls. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MACLEAN, Alistair. *A segunda aurora* [*The golden rendezvous*]. Tradução e condensação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ypiranga, 1969. (Biblioteca de Seleções Reader's Digest). p. 182 – 299.
- MARCHETTI, Victor. *O dançarino na corda bamba* [*The rope dancer*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- MC CULLERS, Carson. *A sócia do casamento* [*The member of the wedding*]. Tradução de Clarice Lispector. s.d., 95 fls. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENNINGER, Karl. *O pecado de nossa época* [*Whatever became of sin?*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MISHIMA, Yukio. *Sotoba Komashi* [*Sotoba Komashi*]. Tradução de Clarice Lispector. s.d. 16 fls. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- _____. *Tambor de damasco* [*The damask drum*]. Tradução de Clarice Lispector. s.d. Banco de Textos da Biblioteca da Escola de Teatro da Bahia (UFBA).
- MURDOCH, Iris. *A cabeça decepada* [*A severed head*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- NAOYA, Shiga. *O crime de Han* [Título do original não informado]. Tradução de Clarice Lispector. s.d. Banco de Textos da Biblioteca da Escola de Teatro da Bahia (UFBA).
- POE, Edgar Allan. *7 de Allan Poe* [Título do original não informado]. Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974. (Coleção Calouro)
- _____. *11 de Allan Poe* [Título do original não informado]. Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1975. (Coleção Calouro)
- _____. *O gato preto e outras histórias de Allan Poe* [Título do original não informado]. Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. (Coleção Elefante)
- _____. *Histórias extraordinárias de Allan Poe* [Título do original não informado]. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. 2ª ed. reformulada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. (Clássicos para o jovem leitor)
- RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro* [*Interview with the vampire*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- SCOTT, Walter. *O talismã* [*The talisman*]. Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974. (Coleção Calouro)

_____. *O talismã* [*The talisman*]. Adaptação [e tradução] de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013.

SETON, Anya. *Matriz de bravos* [*The winthrop woman*]. Tradução e condensação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ypiranga, 1963. (Biblioteca de Seleções Reader's Digest). p. 7 – 291.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver* [*Gulliver's travels*]. Adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Clássicos da Literatura Juvenil)

_____. *Viagens de Gulliver* [*Gulliver's travels*]. Adaptação e tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013.

TCHÉKOV, Antón. *A gaivota* [Título do original não informado]. Tradução de Clarice Lispector e Tati de Moraes. (tradução não terminada)

VERNE, Júlio. *A ilha misteriosa* [*L'île mystérieuse*]. Adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Clássicos da Literatura Juvenil)

_____. *A ilha misteriosa* [*L'île mystérieuse*]. Adaptação e tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014.

WESTMACOTT, Mary [pseudônimo de CHRISTIE, Agatha]. *A Carga* [*Burden*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974. (Pequena Coleção Agatha Christie)

_____. *O Retrato* [*Unfinished Portrait*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. (Pequena Coleção Agatha Christie)

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray* [*The picture of Dorian Gray*]. Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974. (Coleção Calouro)

WILLIAMS, Gordon M. *Sob o domínio do medo* [*The siege of trencher's farm*]. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, s.d.

Sobre Clarice Lispector

ANTÔNIO, João. “Ela era uma discordância total”: depoimento. 22 de janeiro de 1978. In. *Folha de São Paulo*. Bancos de Dados Folha (acervo online). Entrevista concedida a Octávio Ribeiro. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/entjantonio.htm>. Acesso em 18.01.2016.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: novos aportes críticos* (Orgs.). Pittsburgh (EUA): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburgh, 2007. (Antonio Cornejo Polar)

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. “Clarice Lispector e a crítica”. In. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh (EUA): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburgh, 2007. (Antonio Cornejo Polar). p. 7 – 23.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia*. São Paulo: Intermeios, 2013.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. “A difícil definição”. In. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos). p. XX – XXIII.

Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector. Edição especial, n. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In. _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125 – 131.

_____. “No começo era de fato o verbo”. In. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos). p. XVII – XIX.

CASTILLO, Debra A. “Lispector, cronista”. Tradução de Bruno Meireles Xavier. In. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh (EUA): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburgh, 2007. (Antonio Cornejo Polar). p. 95 – 108.

Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Literatura e presença: Clarice Lispector. v.16, n. 24. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007. p. 12 – 14.

CHEREM, Lúcia Peixoto. *As duas Clarices entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

Clarice Lispector: bibliografia. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/Books>. Acesso em 07.09.2016.

COUTINHO, Edilberto. “Uma mulher chamada Clarice Lispector”. In. _____. *Criaturas de Papel: temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & televisão & outros temas da vida*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980. p.165 – 170.

FENSKE, Elfi Kürten (Sel. e Org.). “Clarice Lispector – fortuna crítica”. Templo Cultural Delfos, maio/2015. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/clarice-lispector-fortuna-critica.html>. Acesso em 26.08.2016.

FERREIRA, Rony M. Cardoso. *Entre estrelas, rendeiras e datilógrafas: um exercício de tradução em Clarice Lispector*. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens: Teoria literária e Estudos comparados) – Centro de Ciências Humanas e Sociais da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS). Disponível em: <https://sistemas.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/listar>. Acesso em 11.09.2016.

_____. “Traduzir pode correr o risco de não parar nunca”: Clarice Lispector tradutora (um arquivo). In. *Belas Infieis*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília, v. 2, n. 2, 2013. p. 175 – 204. Disponível em: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/10630/7696>. Acesso em 29.03.2016.

_____. “Clarice, uma intelectual amadora”. In. NOLASCO, Edgar César (Org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na pós-graduação III*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012a. p. 133 – 142.

_____. “Nos fios de rendeiras e datilógrafas: Clarice Lispector e o exercício da tradução”. In: NOLASCO, Edgar Cézár (Org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na pós-graduação II*. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2010a. p. 137 – 146.

_____. “Clarice Lispector no limiar da tradução cultural”. In: NOLASCO, Edgar Cézár; GUERRA, Vânia Maria Lescano (Orgs.). *Culturas do contemporâneo: projetos locais / leituras globais*. Campo Grande (MS): Ed. UFMS, 2010. p. 237 – 246.

FERREIRA, Teresa C. Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FERREIRA, Teresa C. Montero; MANZO, Lícia. “Clarice tradutora”. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 113 – 114.

_____. “Clarice jornalista”. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 31 – 32.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Finatec, 2007.

_____. (Org.). *Anais do Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois*. Ano 01, n. 01. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas; Petry Gráfica & Editora, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. “Memória seletiva: A descoberta do mundo”. In: *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Edição especial, n. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 8 – 43.

_____. “Um fio de voz: histórias de Clarice”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos). p. 161 – 195.

_____. “André Luis Gomes entrevista Nádia Battella Gotlib”. In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Literatura e presença: Clarice Lispector. v.16, n. 24. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007. p. 297 – 300.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. *The language of translation in Brazil: written representations of oral discourse in Agatha Christie*. 2015. 308f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis (SC). Disponível em: http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Vanessa_Lopes_Lourenco_Hanes_-_Tese.pdf. Acesso em 14.09.2016.

HAZIN, Elizabeth. “Apresentação do Dossiê Literatura e Presença: Tantos anos se passaram, mas o coração continua”. In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Literatura e presença: Clarice Lispector. v.16, n. 24. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007. p. 12 – 14.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ª ed. ver. e amp. Niterói: EdUFF, 2006. (Ensaio; 6).

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas)

_____. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de cultura; 18).

LERNER, Julio. *Clarice Lispector, essa desconhecida*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

MENDES, Marlene Gomes. “Nota prévia”. In. LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco: 1998g.

_____. “Nota prévia”. In. LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rocco, 1998f.

_____. “Nota prévia”. In. LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rocco, 1998e.

MIROIR, Jean-Claude Lucien. *Fúria e melodia – Clarice Lispector: crítica (d)e tradução*. 2013. 475f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB – Universidade de Brasília, Brasília (DF). Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15297/1/2013_Jean-ClaudeLucienMiroir.pdf. Acesso em 13.09.2016.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001. (Selo Universidade)

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004. (Selo Universidade)

_____. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande (MS): Ed. UFMS, 2007b.

_____. “Quando a moeda literária vale 1,99 no mercado clandestino de Clarice Lispector”. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 01. n. 06. Belo Horizonte, 2002. p. 99 – 107.

_____. (Org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. São Carlos: Pedro de João Editores, 2007c.

_____. “Clarice Lispector tradutora”. In. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Literatura e presença: Clarice Lispector*. v.16, n. 24. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007a. p. 263 – 272.

_____. “Amizades gauches”. In. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Literatura e presença: Carlos Drummond de Andrade*. v.17, n. 26. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2008. p. 235 – 243.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora Senac SP, 2006.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “Introdução e Nota filológica”. In. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (coordenador). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires;

São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Coleção Arquivos). p. XXXIV – XXXVII.

OLIVEIRA, Eneida Nalini. *Contribuições das reflexões do Círculo de Bakhtin para o estudo e prática da tradução: uma análise do datiloscrito de Clarice Lispector da peça The member of the wedding*. 2015. 361f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho, Araraquara (SP). Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127868/000846613.pdf?sequence=1&isAllOwed=y>. Acesso em 09.09.2016.

_____. “Clarice, tradução em processo”. In. GOMES, André Luís (Org.). *Anais do Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois*. Ano 01, n. 01. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas; Petry Gráfica & Editora, 2008. p. 133 – 135.

QUEIROGA, Marcílio Garcia de. *A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura*. 2014. 224 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC).

RAFFERTY, Terrence. “‘The Complete Stories,’ by Clarice Lispector”. In. *The New York Times*. Sunday book review, 27 de julho, 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/08/02/books/review/the-complete-stories-by-clarice-lispector.html>. Acesso em 09.02.2016.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Avila, 1979.

SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança”. In. _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas). p. 231 – 240.

SILVA, Norma Andrade da; TORRES, Marie-Hélène Catherine. “Clarice Lispector” [Verbete publicado em 9 de fevereiro de 2011]. In. GUERINI, Andréia [et. al.] (Orgs.). *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. Florianópolis: NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2005 – 2007. s.p. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>. Acesso em 09.09.2016.

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. “A revelação do nome”. In. *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Edição especial, n. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 140 – 191.

VARIN, Claire. “Onde estivestes de noite (1974): uma noite no templo”. In. _____. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002. p. 160 – 164.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

WASSERMAN, Renata Ruth M. “Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.*”. In. ZILBERMAN, Regina [et. al.] (Orgs.). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 75 – 92.

WILLIAMS, Claire. “Cidadã do mundo: as viagens de Lispector”. Tradução de Daniela Oliveira Kato. In. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. *Clarice*

Lispector: novos aportes críticos. Pittsburgh (EUA): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburgh, 2007. (Antonio Cornejo Polar). p. 130 – 150.

ZILBERMAN, Regina. “A estrela e seus críticos”. In. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: novos aportes críticos* (Orgs.). Pittsburgh (EUA): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburgh, 2007. (Antonio Cornejo Polar). p. 7 – 16.

Gerais

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In. _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico). p. 15 – 45.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. “Tradução”. In. JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p. 411 – 442.

_____. “Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito”. In. SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 149 – 163.

AVELAR, Idelber. “Crítica literária e valor estético”. Tradução de Damaris Pereira Santana Lima. In. *Cadernos de Estudos Culturais: crítica contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 3, Abril de 2010. p. 51 – 61.

BALLARD, Michel. “Aux sources d’une opposition fondamentale”. In. _____. *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*. Lille: Septentrion Presses Universitaires de Lille, 1992. p. 21 – 59.

BARRETO, Teresa Cristófani. “A tradução e a transparência”. In. SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 175 – 184.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In. _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes). p. 57 – 64.

_____. “As saídas do texto”. In. _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes). p. 300 – 314.

_____. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASSNETT, Susan. *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishers, 1993.

_____. *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Viviana de Pádua Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BASTOS, Hermenegildo. “Introdução: A obra literária como leitura/interpretação do mundo”. In. BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. (Série Ensino de Graduação). p. 9 – 22.

_____. “Dialética – Por quê? Para quê?”. In. BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. (Série Ensino de Graduação). p. 123 – 148.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES Jr., Geraldo. *Tradução*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007. (Conceitos fundamentais)

BENNINGTON, Geoffrey. “Derridabase”. In. BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In. HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2ª ed. Florianópolis: UFSC /Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (v. 1. Alemão-Português). p. 203 – 231.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie- Hélène Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BETZ, Louis Paul. “Observações críticas a respeito da natureza, função e do significado da história da literatura comparada”. Tradução de Sonia Zyngier. In. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 53 – 69.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. (Humanitas)

BONFIM, Carlos. “Quem precisa de críticos?”. In. QUEIROZ, Milena Britto de. *Leituras possíveis nas frestas do cotidiano*. Salvador: FUNCEB, 2012. (Série Críticas das Artes). p. 45 – 57.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy (Orgs.). *Cuentos breves y extraordinarios*. 7ª ed. Buenos Aires: Losada, s.d.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “As versões homéricas”. In. _____. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 103 – 110.

_____. “Os tradutores d’as mil e uma noites”. In. _____. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 82 – 109.

_____. “Kafka e seus precursores”. In. _____. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127 – 130.

_____. *Historia universal de la infamia*. 8ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969. (Obras Completas).

_____. *Historia universal de la infamia*. 1ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011. (Contemporânea)

_____. *História universal da infâmia*. Tradução de Flávio José Cardozo. 4ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Contemporânea).

BUENO, Luís; CARDOZO, Maurício. “Apresentação – Poesia e tradução: relações em questão”. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, v. 02, n. 19, 2011. p. 07 – 10.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto. *Verso Reverso Controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. (Coleção Signos)

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. *Éden: um tríplice bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos)

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In. _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva: 2010 (Debates). p. 31 – 48.

_____. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Estudos)

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. “A nova narrativa”. In. _____. *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241 – 260.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In. _____. *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169 – 196.

_____. “Literatura comparada”. In. _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211 – 214.

_____. *O discurso e a cidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOZO, Maurício Mendonça. “A lição bermaniana: implicações para a crítica e para uma história da tradução literária”. In. SOUSA, Germana Henriques Pereira de (Org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas (SP): Pontes Editores, 2015. (Estudos da Tradução – Volume 1). p. 143 – 156.

_____. “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”. In. *Tradução e comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. v.01, n. 18. São Paulo: Centro Universitário Anhanguera, 2009. p. 101 – 117.

CARVALHAL, Tania Franco. “Tradução e recepção na prática comparatista”. In. _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo (RS): Editora Unissinos, 2003. p. 217 – 259.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios)

_____. “Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil”. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, v. 01, n. 03, 1996. p. 55 – 65.

_____. “De traduções, tradutores e processos de recepção literária”. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Salvador, v. 01, n. 05, 2000. p. 84 – 92.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. “A literatura infantil e juvenil e o mercado cultural: processo de antologização em coleções de adaptações literárias”. In: AGUIAR, Vera Teixeira; CECCANTINI, João Luis (Orgs.). *Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado*. 1ª ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 209 – 223.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CEIA, Carlos. "Assinatura". In. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)* (coordenação de Carlos Ceia), 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 16 de abril de 2015.

CEVASCO, Maria Elisa. “A crítica cultural marxista”. In. *Cadernos de Estudos Culturais: crítica contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 3, abril de 2010. p. 71 – 79.

_____. “Formas Trabalhando Formas: A crítica literária segundo Roberto Schwarz”. In. CORDEIRO, Rogério [et. al.] (Orgs.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia (SP); Ateliê Editorial, 2013. p. 265 – 297.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte. Editora: UFMG, 2010a. (Humanitas)

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão et al. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b. (Humanitas)

_____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Walter Carlos. “Estudos da tradução e literatura comparada”. In. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 35, n. especial 1, jan/jun. 2015. p. 31 – 43.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. “Nota à 2ª edição”. In. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 7 – 13.

_____. “Criação e crítica: reflexões sobre o papel do crítico literário”. In. *IV Seminário Internacional Museu Vale: Criação & Crítica*. Vila Velha (ES): Ministério da Cultura, Março de 2009. p. 134 – 146. Disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/2009/textos/09_eduardo.pdf. Acesso em 18.06.2016.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Eliane Fernanda. “Da citação como tradução e crítica na obra de Machado de Assis”. In. *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*. Porto Alegre, v. 18, n. 37, 2004. s.p. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/31173/19348>. Acesso em 06.02.2016.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores. “Literatura comparada e tradução cultural: processos de hermenêutica e crítica”. In. SANTOS, Paulo Sérgio N. dos (Org.). *Divergências e convergências em literatura comparada*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004. p. 43 – 55.

DERRIDA, Jacques. “Assinatura acontecimento contexto”. In. _____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991. p. 349 – 373.

_____. *A escritura e a diferença*. 4ª ed. revista e ampliada. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva [et. al.]. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos, 271)

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Duramá, 2001. (Conexões)

_____. *Torres de babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. “O princípio da hospitalidade”. In: _____. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 249 – 252.

_____. “Questão do estrangeiro: vinda do estrangeiro”. In: DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane; Revisão técnica de Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003. p. 5 – 66.

_____. “Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade”. In: DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane; Revisão técnica de Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003. p. 67 – 135.

_____. “Fidelidade a mais de *um* – merecer herdar onde a genealogia falta”. Tradução de Paulo Ottoni. In: OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2005. p. 167 – 198.

_____. “O que é uma tradução ‘relevante’”? Tradução de Olivia Niemeyer Santos. In: *Alfa: Revista de Linguística. Edição especial Tradução, desconstrução e pós-modernidade*. v. 01, n. 44. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. p. 13 – 44. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277>. Acesso em 16.10.2016.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos)

D’HULST, Lieven. “Why and How to W Why and How to Write Translation Histories?”. In: *Crop*. Revista da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Departamento de Letras Modernas da USP. São Paulo, v. 06, n. 01, jan./jun. 2001. p. 21 – 32. Disponível em: <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao6/v06a03.pdf>. Acesso em 06.10.2016.

EAGLETON, Terry. “Conclusão: Crítica política”. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal). p. 293 – 327.

FARIA, Gentil de. “As primeiras adaptações de *Robson Crusoe* no Brasil”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, v. 2, n. 13, 2008. p. 27 – 55.

FARRÈRE, Claude. « Le missionnaire ». In: _____. *Contes d’outre e d’autres mondes*. Librairie Dorbon-Aîné: Paris, 1921. (Les Bibliophiles Fantaisistes). p. 17 – 24.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Resenha da tese de doutorado *Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector*, de Lúcia Peixoto Cherem”. In: *Alea: Estudos Neolatinos* [online]. Rio de Janeiro, v. 6, n.1, jan./jun. de 2004. p. 177 – 179. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100012. Acesso em 11.09.2016.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org. e sel.) *Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran

Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos III). p. 264 – 298.

_____. “A escrita de si”. In. _____. *Ética, sexualidade e política*. Organização e seleção de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos e escritos; V). p. 144 – 162.

GARBOGGINI, Fláilda; CARUSO, Adalgisa. “História da propaganda brasileira em revista no período da Segunda Guerra Mundial: um estudo exploratório”. In. *Anais do V Congresso Nacional de História da Mídia*. Mídia, Indústria e Sociedade: desafios historiográficos e brasileiros. São Paulo, 31 maio a 02 de junho de 2007. p. 1 – 15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0214-1.pdf>. Acesso em 11.10.2016.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GILE, Daniel. « Eléments de traductologie ». In. _____. *La traduction, la comprendre, l'apprendre*. Paris: PUF, 2005. p. 234 – 263.

GINZBURG, Jaime. “O valor estético: entre universalidade e exclusão”. In. _____. *Crítica em tempo de violência*. 2010. 300f. Tese (Livre-docência em Literatura) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo, São Paulo (SP).

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène; COSTA, Walter. “Um mapa dos tradutores literários no Brasil”. In. GUERINI, Andréia [et. al.] (Orgs.). *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. Florianópolis: NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2005 – 2007. s.p. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>. Acesso em 09.09.2016.

GUIDÈRE, Mathieu. « Aperçu historique de la traduction ». In. _____. *Introduction à la traductologie*. 2^{ème} éd. Bruxelles: De Boeck Université, 2010. (Collection Traducto). p. 19 – 40.

GUYARD, Marius-François. “Objeto e método da literatura comparada”. Tradução de Maria Imerentina Rodrigues Ferreira. In. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 108 – 119.

HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In. JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Coleção Pierre Menard). p. 11 – 43.

HOSSNE, Andrea Saad; PEREIRA, Helena B. Couto. “Apresentação”. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, v. 2, n. 13, 2008. p. 7 – 10.

JOBIM, José Luís. “Crítica literária: questões e perspectivas”. In. *Itinerários: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP*. Araraquara, n.35, jul./dez. 2012. p. 145 – 157. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5907/4504>. Acesso em 18.06.2016.

JEUNE, Simon. “Literatura geral e literatura comparada”. Tradução de Beatriz Resende. In. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 234 – 256.

KLINGER, Florian. “Sobre o juízo – a fundação epistemológica da crítica”. Tradução de Márcia Maria Arruda Franco e Janaína Senna. In. PEDROSA, Celia; SÜSSEKIND, Flora;

DIAS, Tania (Orgs.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Aconteceu). p. 19 – 27.

LAINÉ, Pascal. *La dentellière*. Paris: Gallimard, 1974. (Folio, 726)

LAMBERT, José. “Entrevista com José Lambert”. Tradução de Gilles Abes e revisão de Claudia Borges Faveri. In. *Cadernos de tradução*, v. 02; n. 22, 2008. Entrevista concedida a Andreia Guerini e Walter Carlos Costa. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v2n22p303/9424>. Acesso em 07.02.2016.

LE MOS, Sandra Monteiro. *Seleções do Reader's Digest: leitores, leituras, textos e trama*. 2013. 256f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade em Educação da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS).

LEFEVÈRE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007. (Signum)

LIMA, Rachel Esteves. “Crítica literária: da disciplina ao descontrole”. In. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14612.pdf>. Acesso em 29.03.2016.

_____. “Reconfigurações da crítica literária na contemporaneidade”. In. QUEIROZ, Milena Britto de (Org.). *Leituras possíveis nas frestas do cotidiano*. Salvador: FUNCEB, 2012. (Série Crítica das Artes). p. 59 – 74.

_____. “Crítica literária: do rodapé à universidade”. In. SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998a. (Humanitas Pocket). p. 123 – 135.

_____. “Mais um lance de dados”. In. *Em tese* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE-UFMG. Belo Horizonte, v.2., dez. 1998. p. 11 – 20.

LINS, Vera. “O ensaísmo: pensando entre a sombra e o espelho”. In. PEDROSA, Celia; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Orgs.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Aconteceu). p. 271 – 276.

LISPECTOR, Elisa. *Retratos antigos: esboços para serem ampliados*. Nádya Batella Gotlib (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LOPES, Denilson. “Notas sobre crítica a paisagens transculturais”. In. *Cadernos de Estudos Culturais: crítica contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 3, Abril de 2010. p. 21 – 28.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890 – 1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.

MESCHONNIC, Henri. “Traduzir é escrever”. In. _____. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos, 257). p. 269 – 271.

MILTON, John. “A teoria da tradução literária no Brasil”. In. _____. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 229 – 256.

MOTTA, Leda Tenório. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª ed. Niterói: EdUFF, 2001. (Coleção Ensaios)

_____. “Heranças de Derrida: desconstrução, destruição e messianicidade”. In. PEREIRA, Maria Antonieta; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Orgs.). *Jacques Derrida: atos de leitura, literatura e democracia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. A Tela e o Texto, 2009. p. 17 – 60.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. (Acadêmica)

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como se chega a ser o que se é*. Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Ed. Universidade da Beira Interior, 2008. (Textos Clássicos de Filosofia)

NOLASCO, Edgar César. *Literatura comparada*. Campo Grande: Editora UFMS, 2011.

NUNES, Benedito. “Meu caminho na crítica”. In. _____. *A clave do poético*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 23 – 42.

_____. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. In. _____. *A clave do poético*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 43 – 72.

_____. “O acaso da literatura ou a falência da crítica”. In. _____. *A clave do poético*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 73 – 81.

OSÓRIO, Luiz Camilo. “Deslocamentos da crítica e a questão do juízo”. In. PEDROSA, Celia; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Orgs.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Aconteceu). p. 29 – 35.

OUSTINOFF, Michäel. *Tradução: história, teoria e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. (Na ponta da língua)

PAGANO, Adriana Silvina. “As pesquisas historiográficas em tradução”. In. _____. (Org.). *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2001. p. 117 – 146.

PAZ, Octávio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz)

PEREIRA, Antonio Marcos. “Eu era um crítico juvenil”. In. QUEIROZ, Milena Britto de. *Leituras possíveis nas frestas do cotidiano*. Salvador: FUNCEB, 2012. (Série Críticas das Artes). p. 29 – 43.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, crítica, escritura*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção leitura e crítica)

_____. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In. _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91 – 99.

_____. “Situação crítica”. In. _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 84 – 90.

_____. “Que fim levou a crítica literária?”. In. _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335 – 344.

_____. “Prefácio”. In. NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 15 – 18.

_____. “A poética do ensaio”: entrevista. In. *Revista Brasileira*, Fase VIII, n. 74, Ano II, Janeiro-Fevereiro-Março de 2013. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013. p. 9 – 14.
Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-74.pdf>. Acesso em 30.06.2016.

_____. “A crítica literária”. In. _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 60 – 69.

PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. In. *Anais do 2º Congresso da Abralic – “Literatura e memória cultural”*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60 – 66.

PINTO, Lúcio Flávio. “Capitalismo impresso em papel cor de rosa”. In. *Jornal Pessoal*, n. 527, 2ª quinzena/dezembro 2012; intertítulos do *OI*. Reproduzido em *Observatório da imprensa*. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/_ed726_capitalismo_impresso_em_papel_cor_de_rosa/. Acesso em 21.12.2015.

POUND, Erza. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo. Cultrix, 2006.

RAVETTI, Graciela. “A tradução na ficção da América Latina: vestígios pós-coloniais”. In. VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos entre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POSLIT, 2004. p. 79 – 95.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. Consultado em: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. Acesso em 14.10.2016.

REMAK, Herny H. H. “Literatura comparada: definição e função”. Tradução de Monique Balbuena. In. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 189 – 205.

Revista Brasileira de Literatura Comparada. v. 02, n. 13. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), 2008.

Revista Brasileira de Literatura Comparada. v. 02, n. 19. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), 2011.

Revista Brasileira de Literatura Comparada. v. 01, n. 24. Belém: Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), 2014.

RICÉUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. (Coleção Prismas).

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a.

_____. *A tradução vivida*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b.

ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. In. _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32 – 37.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAPIRO, Gisèle. “Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês”. Tradução de Sergio Miceli e Evania Guilhon. In. *Tempo social: revista de sociologia da USP*. v. 16, n. 01. São Paulo, 2004. p. 94 – 105. _____ Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12417/14194>. Acesso em 18.01.2016.

SAPIRO, Gisèle; HEILBRON, Johan. “Por uma sociologia da tradução: balanços e perspectivas”. In. *Revista Graphos*. v. 11, n. 2. João Pessoa, Dez./2009. p. 13 – 28. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4354/3284>. Acesso em 18.01.2016.

SANTA’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7ª edição. São Paulo: Ática, 2004. (Princípios)

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. 776f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da UFBA – Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA).

SANTIAGO, Silviano. “Suas cartas, nossas cartas”. In. _____. *Ora (direis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas). p. 59 – 95.

_____. “Literatura e cultura de massa”. In. _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas). p. 106 – 124.

_____. “A crítica literária no jornal”. In. _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas). p. 156 – 166.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação”. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 01. n. 24. Belém, 2014. p. 07 – 15.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Tradução de Celso R. Braida. In. HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol.1, 2ª edição – Florianópolis: UFSC /Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. (Antologia Bilíngue). p. 37 – 101.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico)

_____. “Leituras em competição”. In. _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 09 – 43.

_____. “Na periferia do capitalismo”. In. _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 280 – 304.

_____. “Adequação nacional e originalidade crítica”. In. _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 27 – 53.

_____. *Ao vencedor as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social*. Junho de 2008. In. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 23, n. 67, 2008. p. 147 – 194. Entrevista concedida a Lília Schwarcz e André Botelho. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v23n67/11.pdf>. Acesso em 21.05.2016.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. “Traducir / Traduzir Borges”. In. SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 185 – 201.

SISCAR, Marcos. “O inferno da tradução”. In. WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício Mendonça (Orgs.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: UFPR, 2011. (Série Pesquisa, 179). p. 81 – 94.

SKINNER, Anamaria. “Espectros de Marx: por que esse plural?”. In. NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 65 – 76.

SOUSA, Germana H. P. “Prefácio”. In. TORRES, Marie-Hélène C. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011. v. 01: Paratexto e discurso de acompanhamento. p. 11 – 14.

_____. “O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance *La peste*, de Albert Camus”. In. CORREIA, Ana Laura dos Reis [et. al.] (Orgs.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: Centro de Estudos em Educação Linguagem e Literatura/ Grupo de Pesquisa Literatura Modernidade periférica, 2009. p. 57 – 71.

_____. “Tradução e sistema literário: contribuições de Antonio Candido para os Estudos da Tradução”. In. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 35, n. especial 1, jan./jun. 2015. p. 56 – 74.

_____. “As relações perigosas na tradução: o romance *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, e suas traduções brasileiras”. In. FERREIRA, Alice M. de A; SOUSA, Germana H. P. de; GOROVITZ, Sabine (Orgs.). *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2013. (Série Ensino de Graduação). p. 91 – 116.

SOUSA, Germana H. P.; RABELO, Lorena; TIMO, Lorena. “Escritores brasileiros tradutores: o caso Rachel de Queiroz”. In. SOUSA, Germana Henriques Pereira de (Org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas (SP): Pontes Editores, 2015. (Estudos da Tradução – Volume 1). p. 247 – 261.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas)

_____. “A crítica literária e o neolatino-americanismo”. In. PEDROSA, Célia; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Orgs.). *Crítica e valor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Aconteceu, 13). p. 645 – 655.

_____. “Entrevista”. Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza e Martha Lourenço Vieira. In. _____. *Tempos de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. (Coleção Obras em Dobras).

_____. “Entrevista”. Entrevista concedida a Rachel Esteves Lima em setembro de 2011. In. *Cadernos de Estudos Culturais*. Eneida Maria de Souza: uma homenagem. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 6, n. 12, jul./dez. de 2014. p. 109 – 120.

_____. “A crítica literária e o neolatino-americanismo”. In. PEDROSA, Celia; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Orgs.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Aconteceu). p. 645 – 655.

SÜSSEKIND, Flora. “A crítica como papel de bala”. In. CORDEIRO, Rogério [et. al.] (Orgs.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2013. p. 299 – 305.

_____. “Que eficácia pode ter: adaptabilidade e resistência?”. In. PEDROSA, Célia; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Orgs.). *Crítica e valor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Aconteceu, 13). p. 49 – 67.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011. v. 01: Paratexto e discurso de acompanhamento.

_____. “A virada institucional dos estudos da tradução no Brasil”. In. SOUSA, Germana Henriques Pereira de (Org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas (SP): Pontes Editores, 2015. (Estudos da Tradução – Volume 1). p. 111 – 122.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Sel. e Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-graduação em Estudos Linguís 1996.

ANEXO

Clarice Lispector tradutora: um arquivo

Nota explicativa

O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (DERRIDA, 2001, p. 29).

Segundo Derrida, o ato de arquivar é performativo por excelência, visto que está implicado nele, simultaneamente, sua própria produção e a eventualidade executada. Por isso, a imagem do arquivo não deixa de ser espectral e aberta ao porvir. Ele nunca é jamais conclusivo e fechado em si mesmo, visto que sua constituição se dá a partir das informações presentes nos signos que se predispõe a arquivar e interpretar, não deixando de ser a construção de um monumento a partir de uma lei maior. Essa lei, em nosso caso, foi a assinatura de Clarice Lispector exposta na tradução de textos/livros publicados no Brasil entre 1941 e 1978.

Este arquivo tem o papel primeiro de exumar a materialidade das obras traduzidas pela escritora no decorrer da história e comprovar algumas das informações das quais nos valem para apresentar a reflexão a qual nos propomos em cada capítulo, anteriormente. Para tanto, o presente arquivo está estruturado, assim como cada capítulo de nossa tese, em uma tripla segmentação, a qual ao mesmo tempo o divide e unifica por meio de uma rubrica maior: o nome de Clarice. Por essa razão, as imagens estão divididas em três seções (“Décadas de 1940 e 1950”, “Década de 1960” e “Década de 1970”), que reproduzem a iconicidade de cada volume traduzido pela escritora e publicado no mercado editorial brasileiro. Além disso, as imagens são indicadas numericamente, seguidas do título da tradução em língua portuguesa, do título na versão original (quando detectado), o ano da edição brasileira e o autor do original.

Que este arquivo sirva, além de fonte passível de consulta para reflexões vindouras, como registro do percurso da pesquisa que ora aqui conclui mais um estágio, pois muito ainda se tem para dizer a respeito das 46 traduções feitas por Clarice, não só pelo seu trabalho executado com a linguagem, como também pela “imagem” da intelectual que tais signos sugerem no contexto brasileiro do século XX, no espaço de tempo em cujo projeto da escritora foi edificado, posto que isso “confiaria o futuro ao futuro” (LISPECTOR, 1999, p. 156) de Clarice Lispector ao longo dos tempos.

1. Décadas de 1940 e 1950

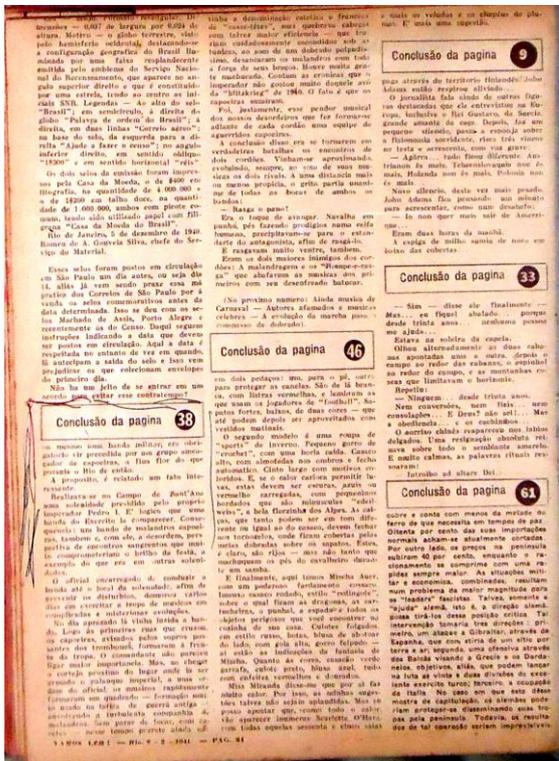
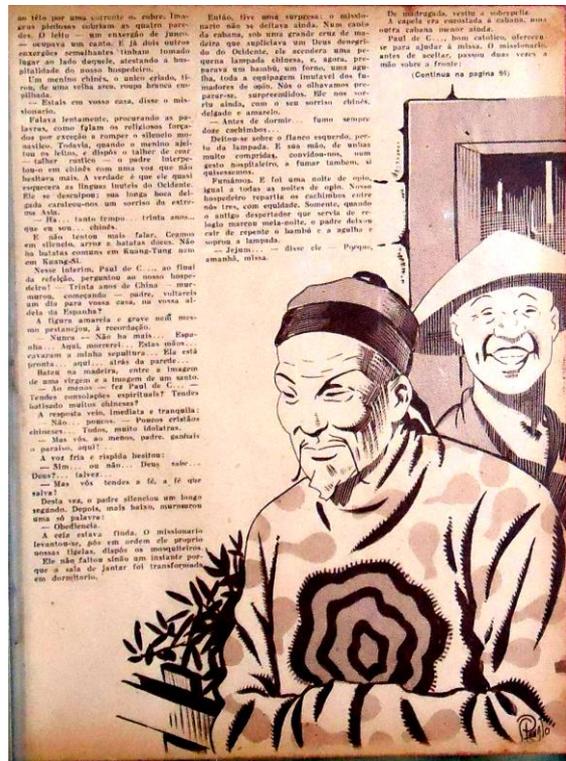
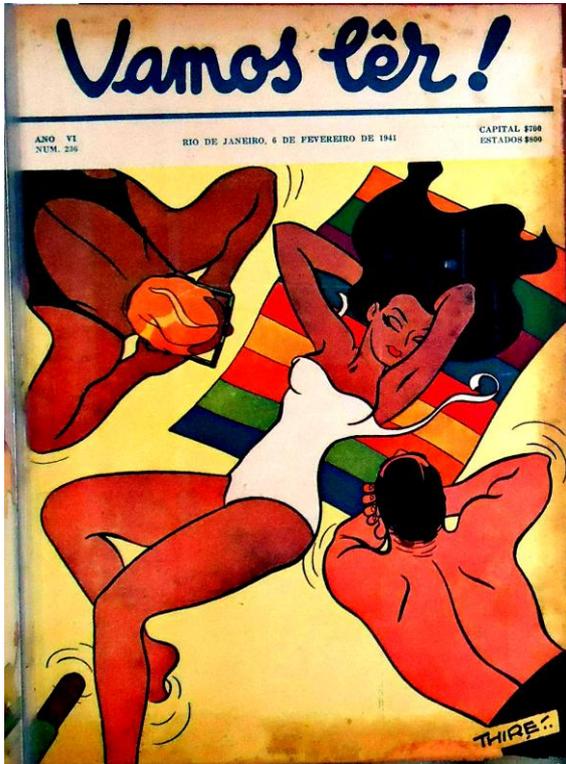


Imagem 01 – “O missionário” [Le missionnaire] (1941), de Claude Farrère.

2. Década de 1960

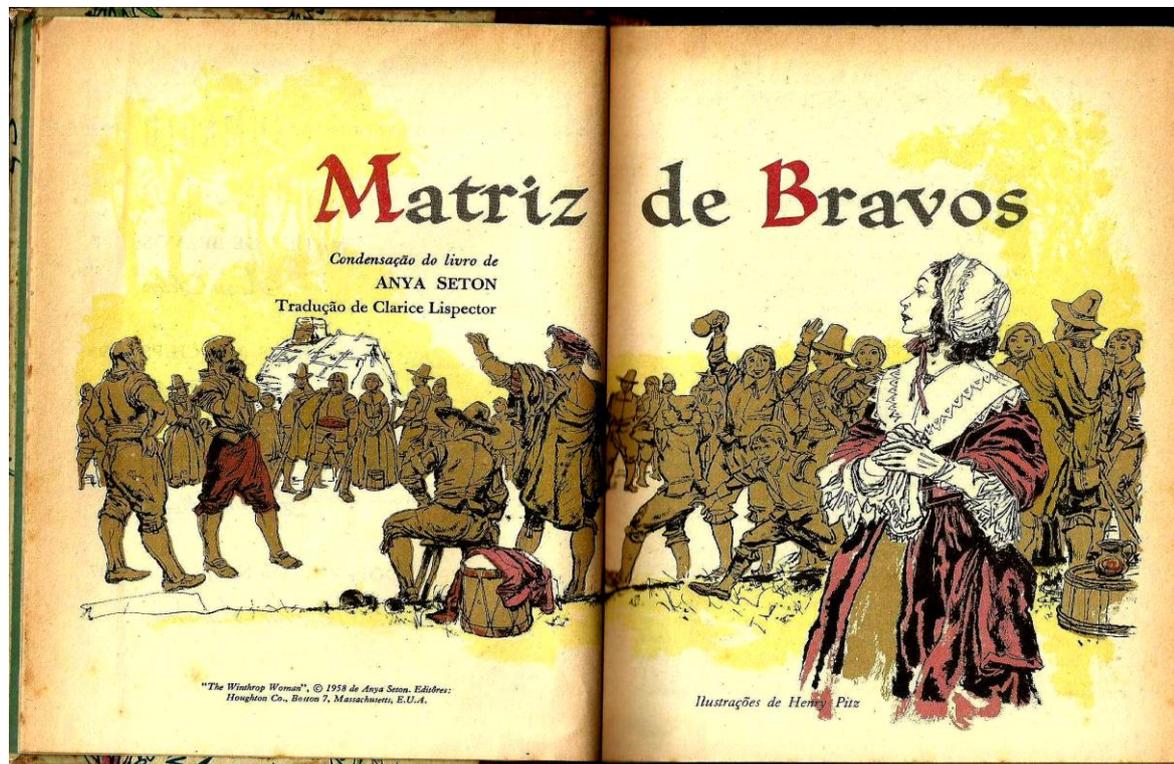
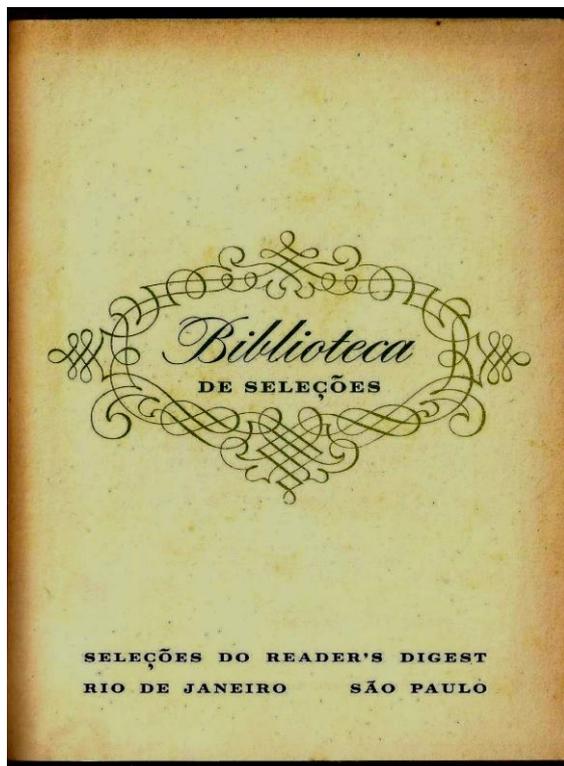
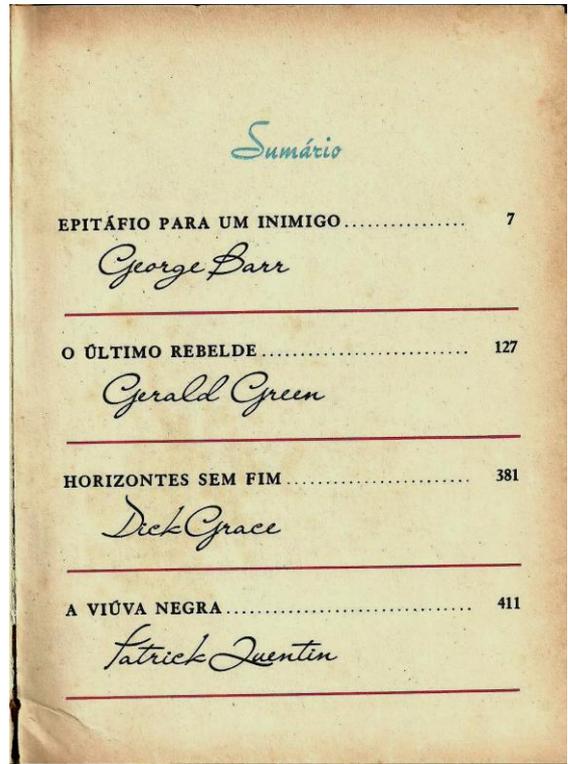
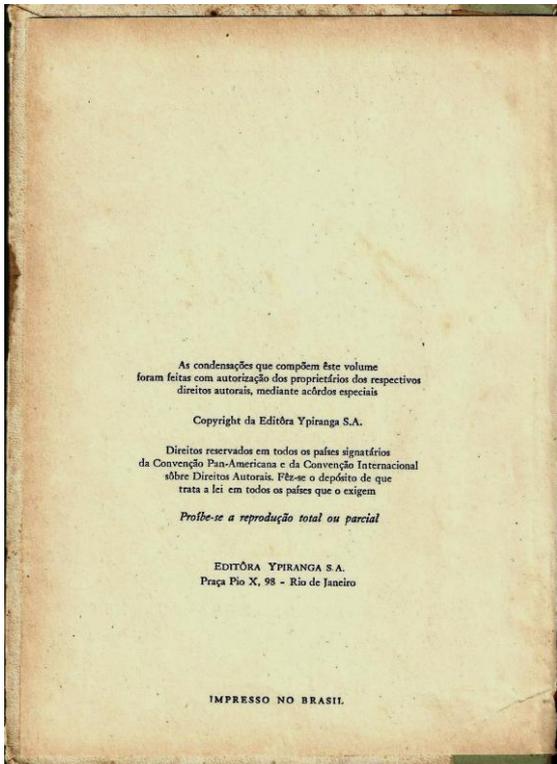
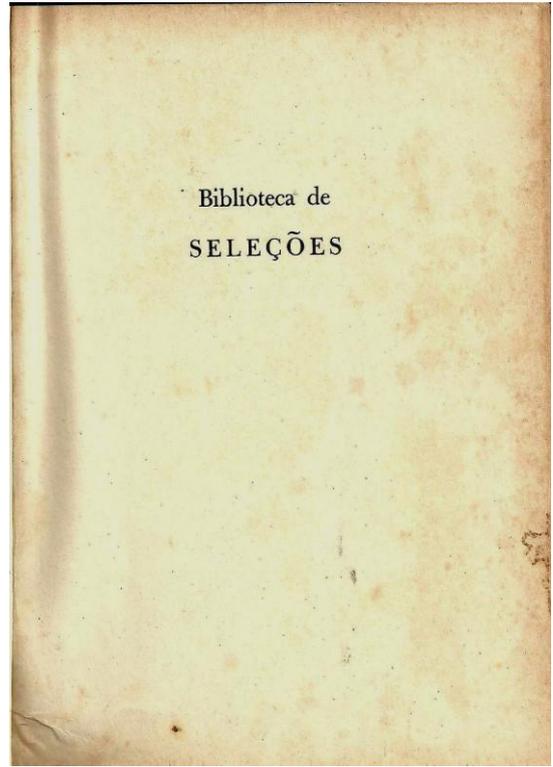
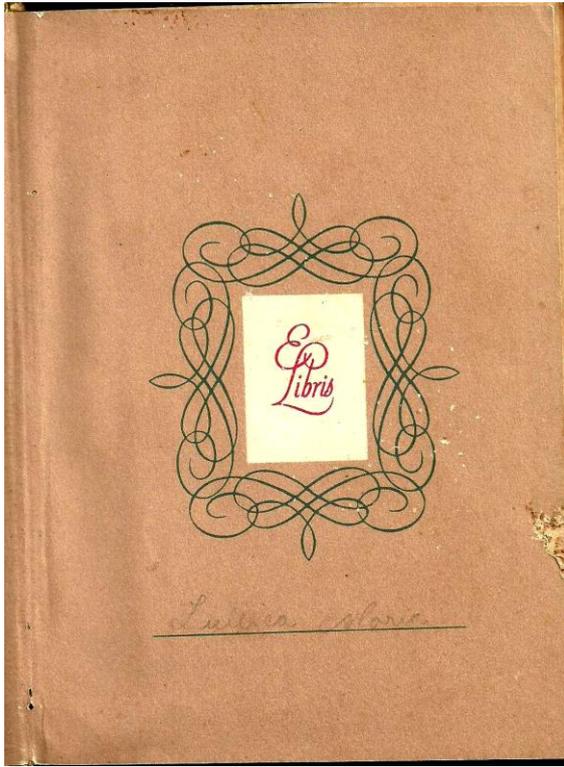


Imagem 02 – *Matriz de bravos* [*The winthrop woman*] (1963), de Anya Seton.



(continua na próxima página)

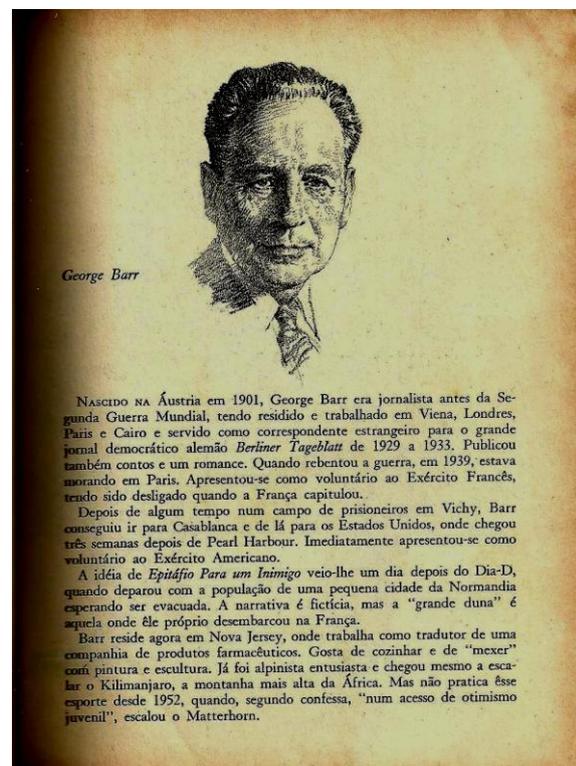
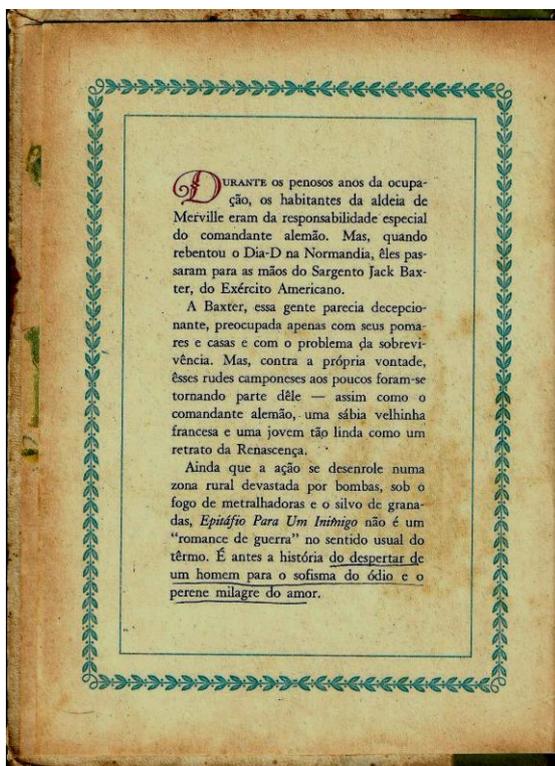
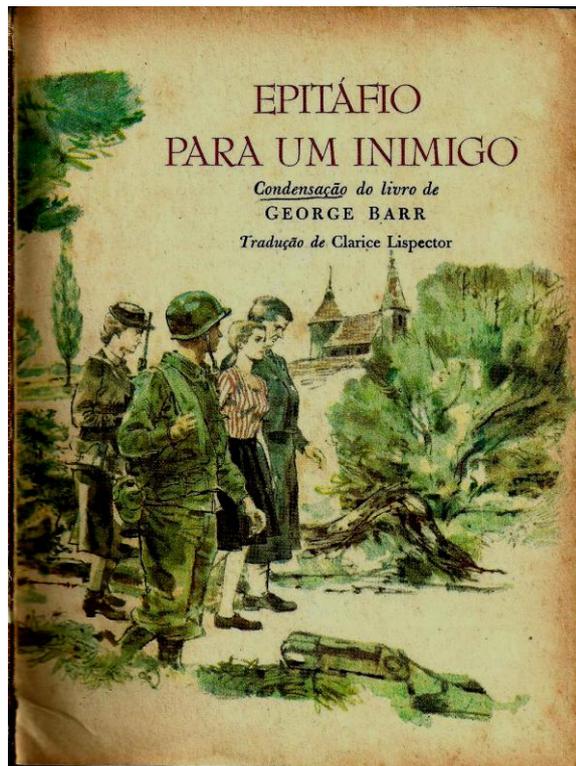
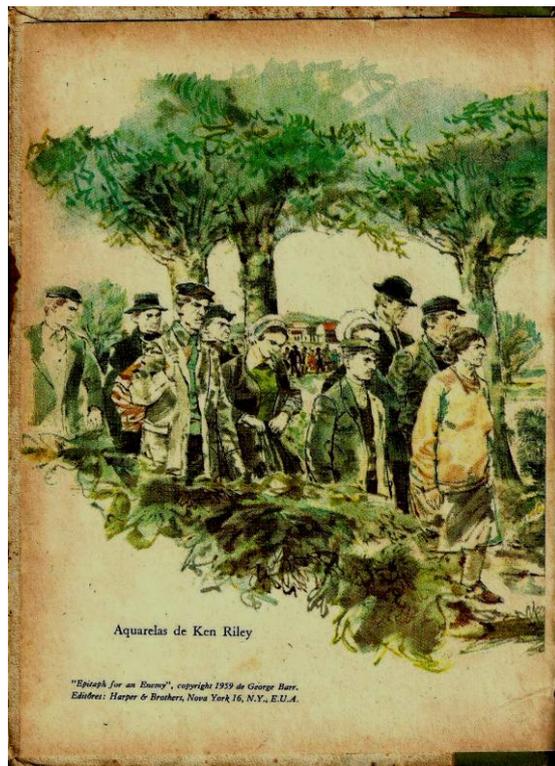
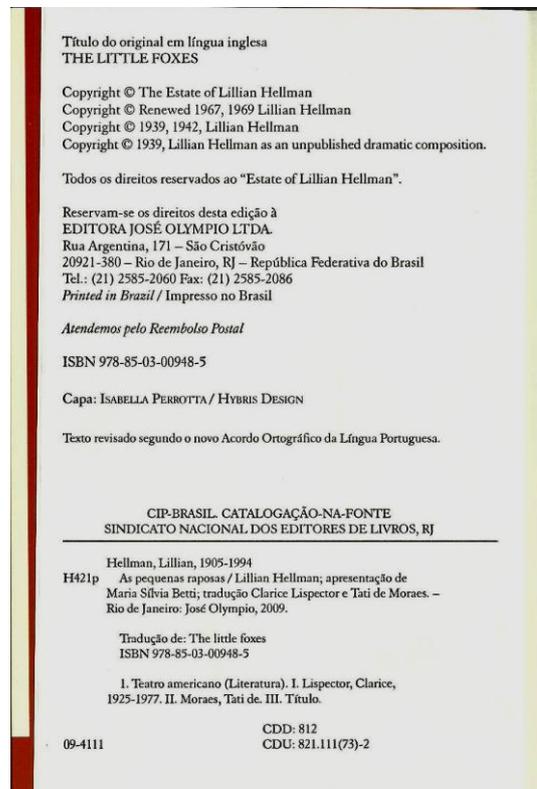
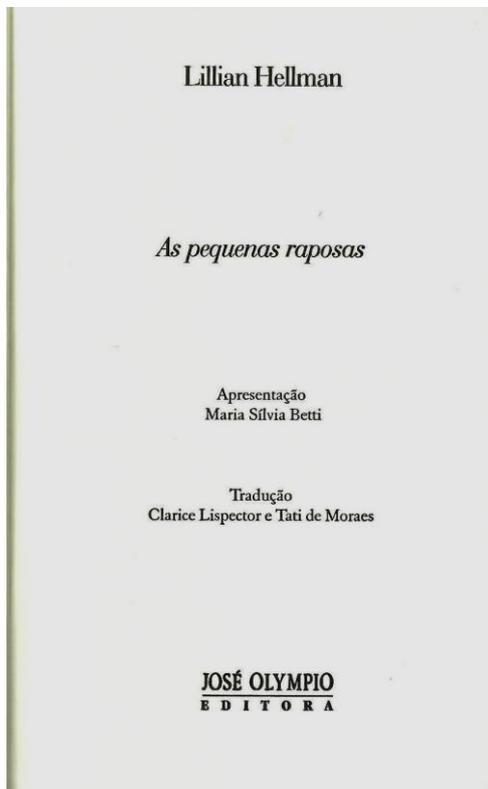
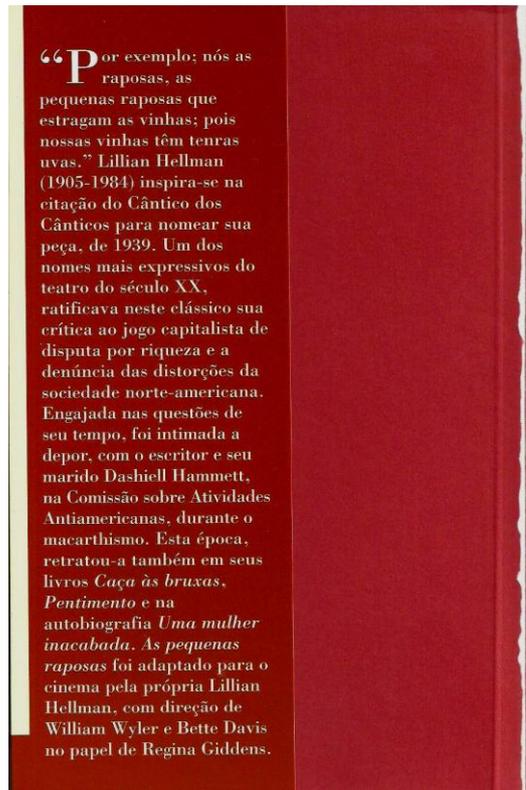
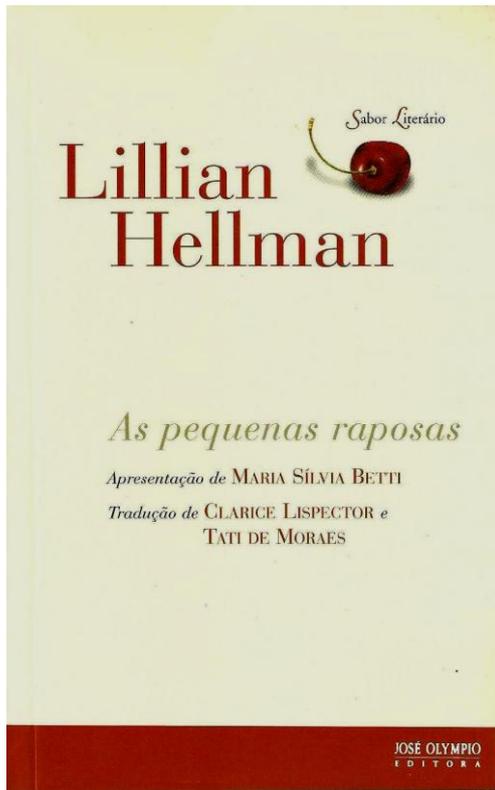


Imagem 03 – *Epitáfio para um inimigo* [*Epitath for an enemy*] (tradução realizada entre 1960 e 1963).
de George Barr.



(continua na próxima página)

SUMÁRIO

Apresentação 7

1º ato 27

2º ato 71

3º ato 117

Títulos da coleção *Sabor Literário* 165

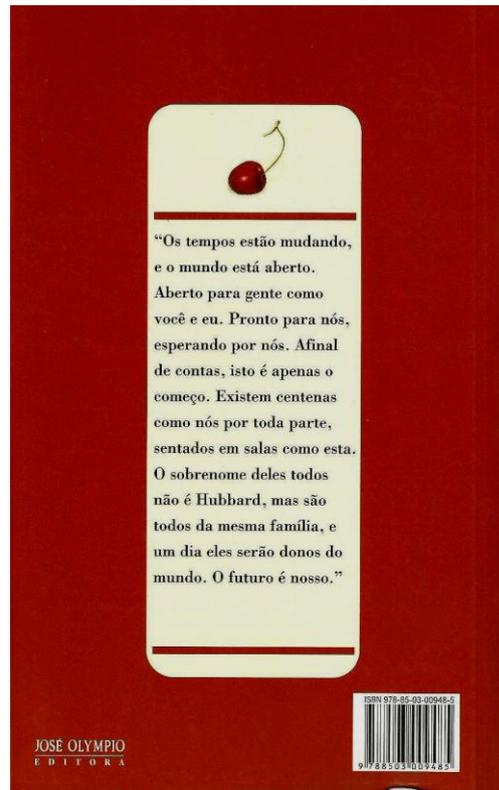
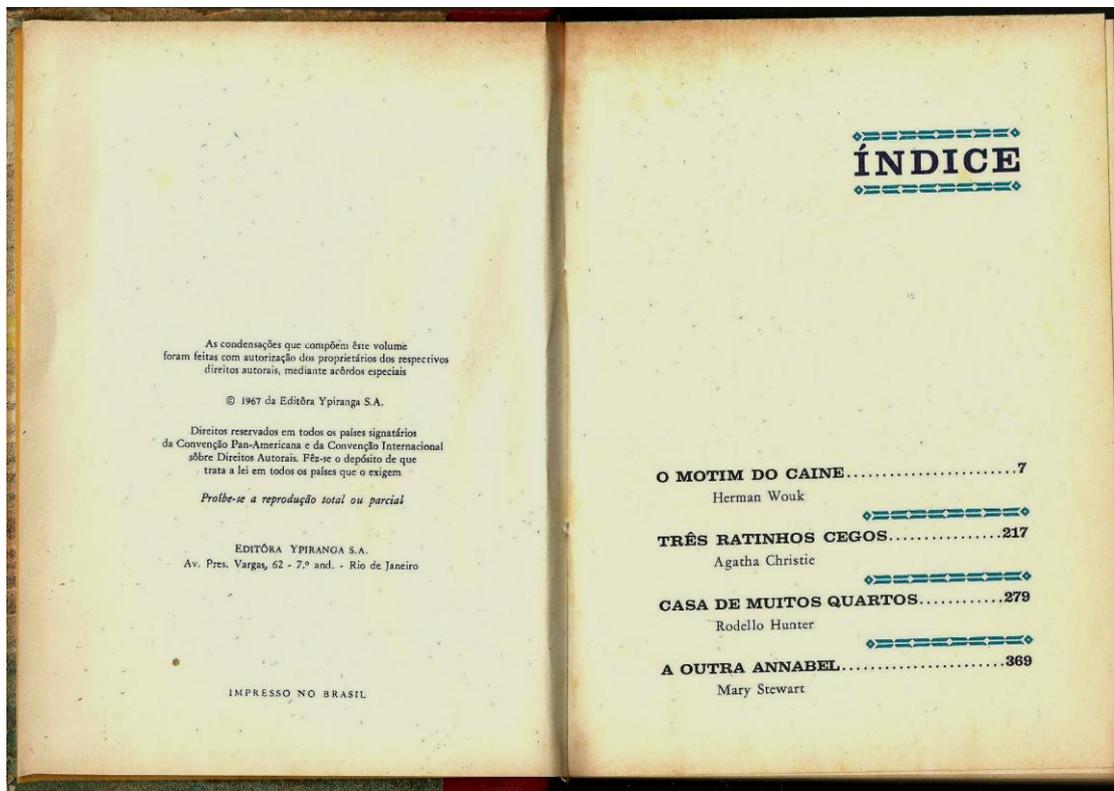
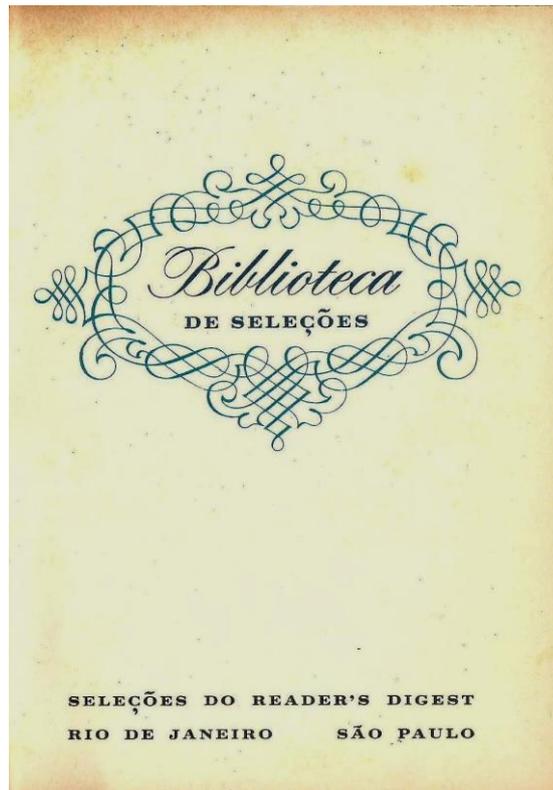


Imagem 04 – *As pequenas raposas* [*The little foxes*] (tradução realizada entre 1963 e 1967), de Lillian Hellman.
 Ano da edição aqui reproduzida: 2009.



(continua na próxima página)

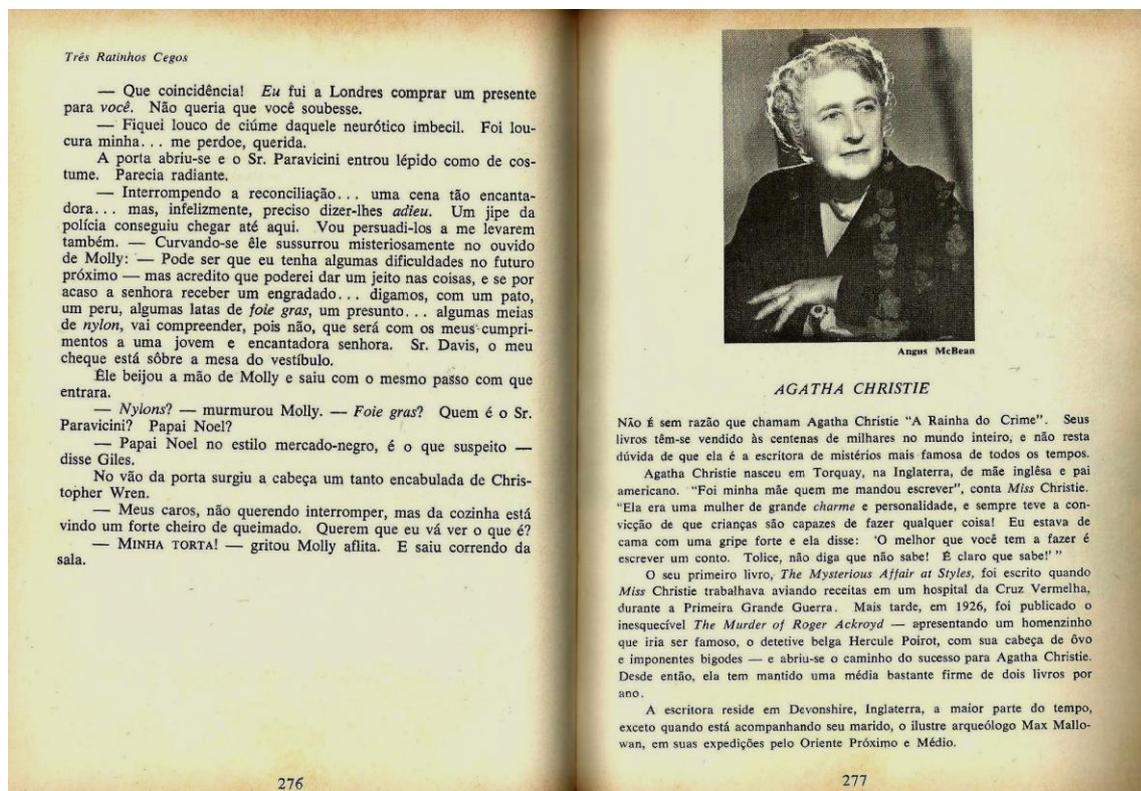
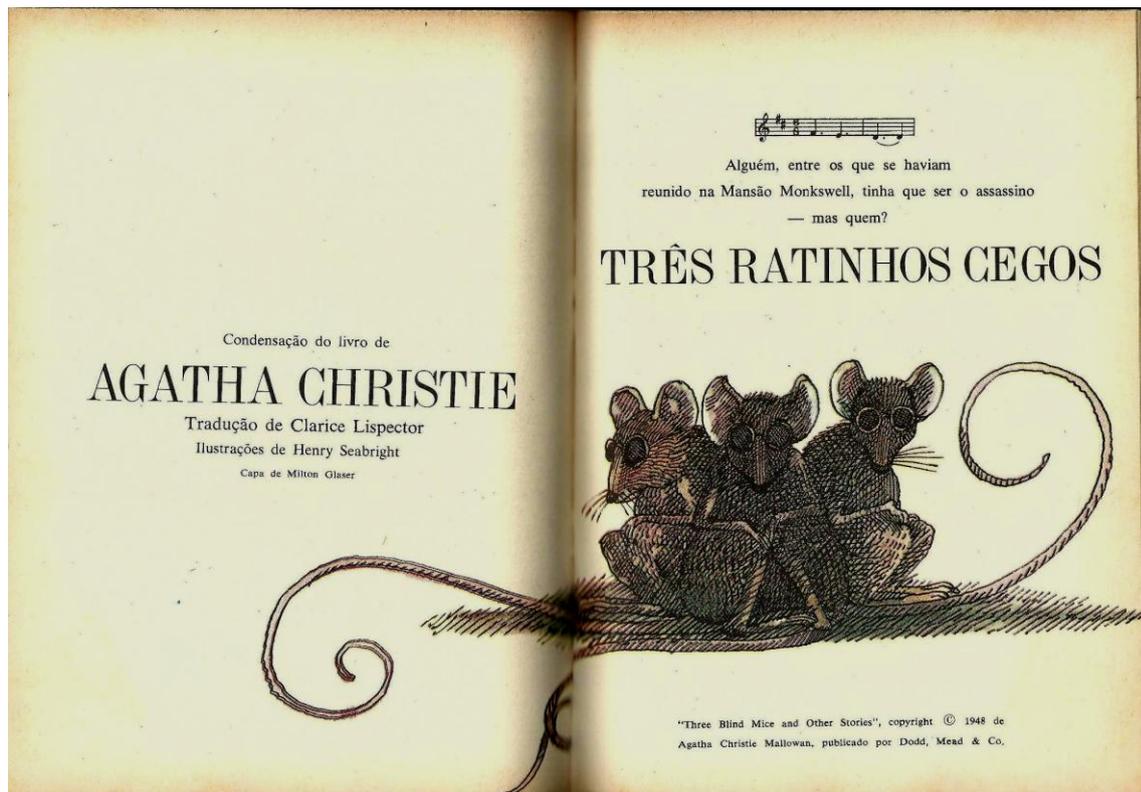
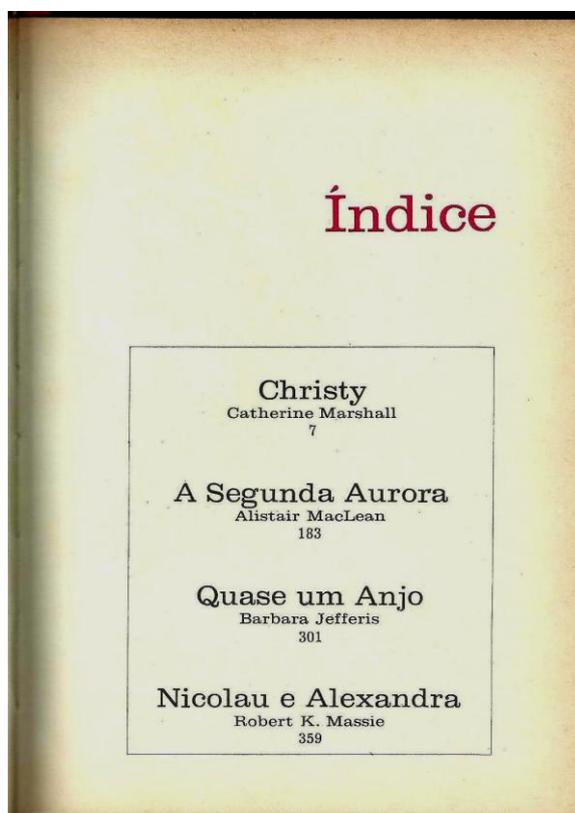
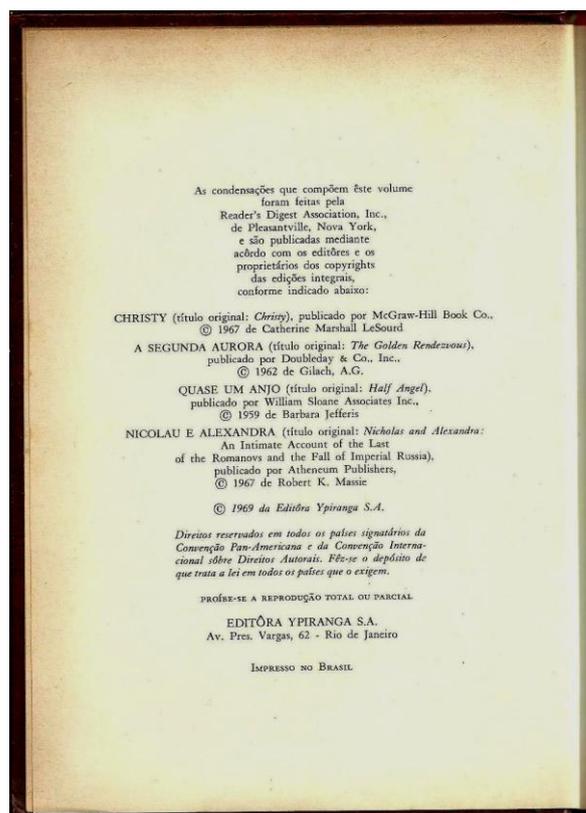
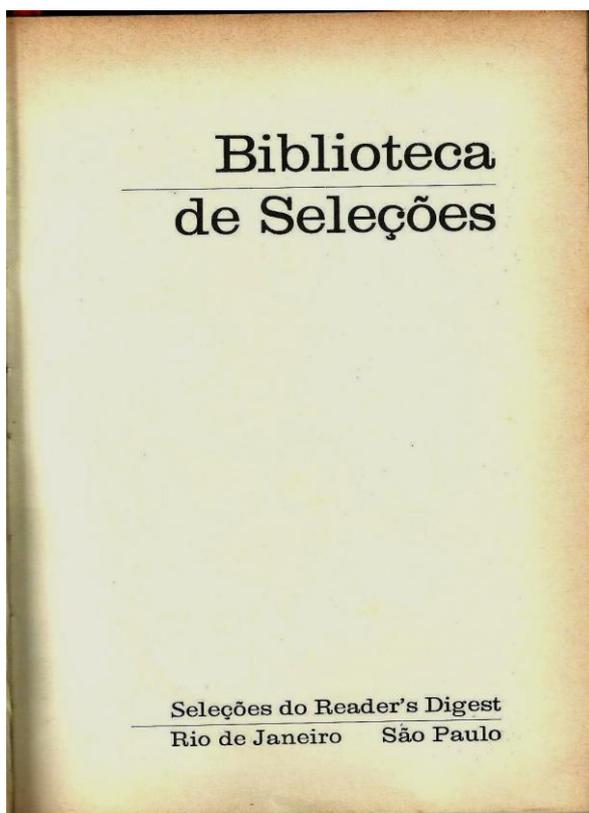


Imagem 05 – Três ratinhos cegos [Three blind mice] (1967), de Agatha Christie.



(continua na próxima página)

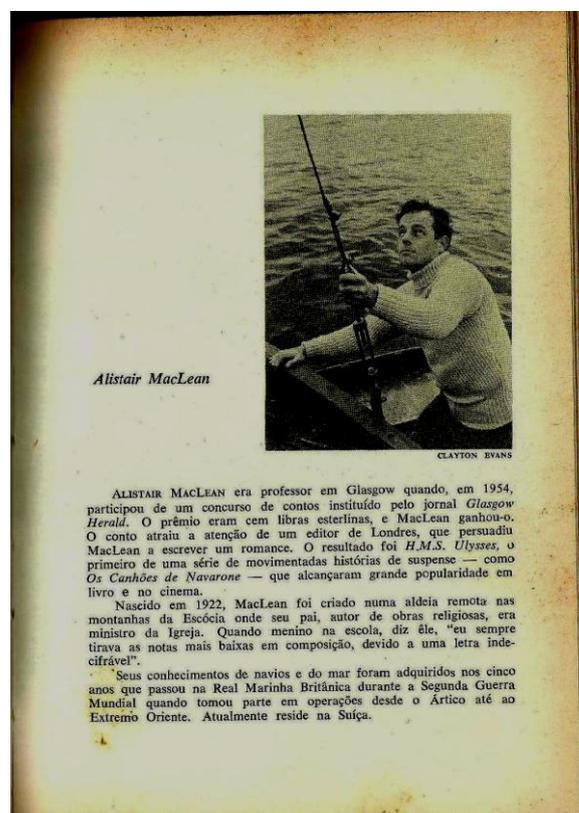
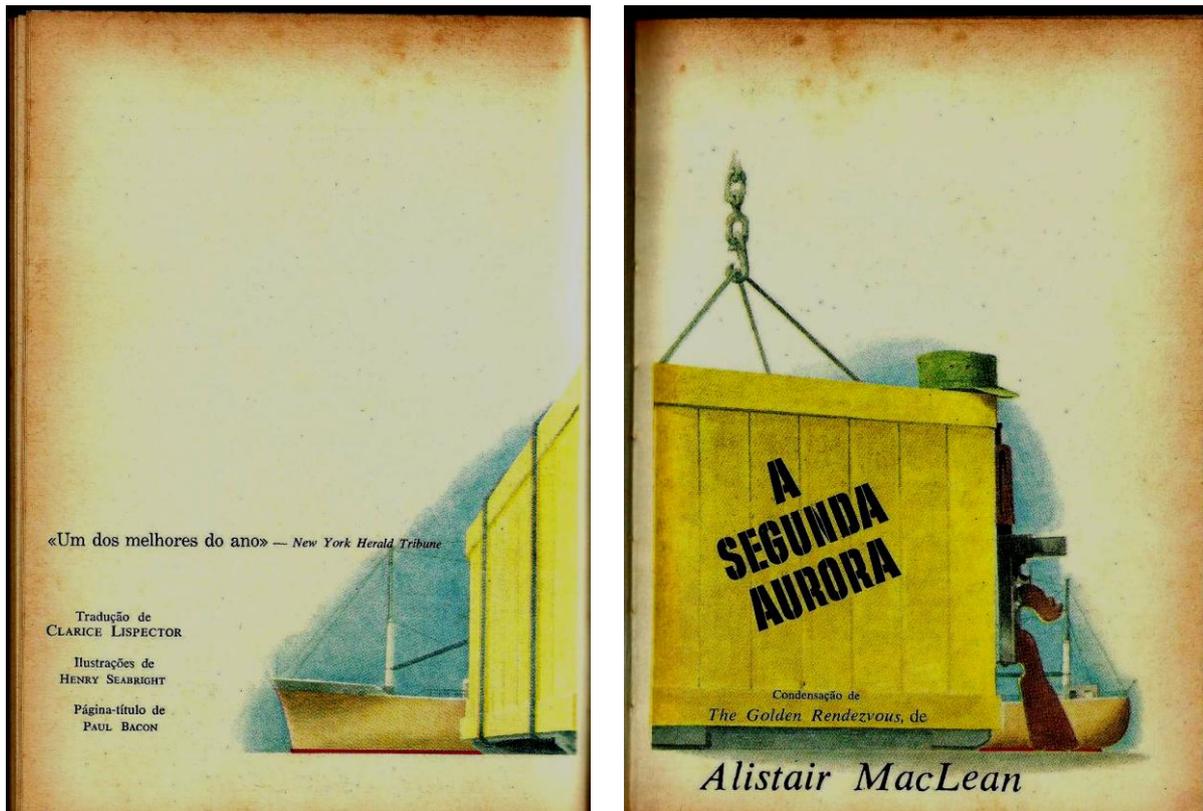
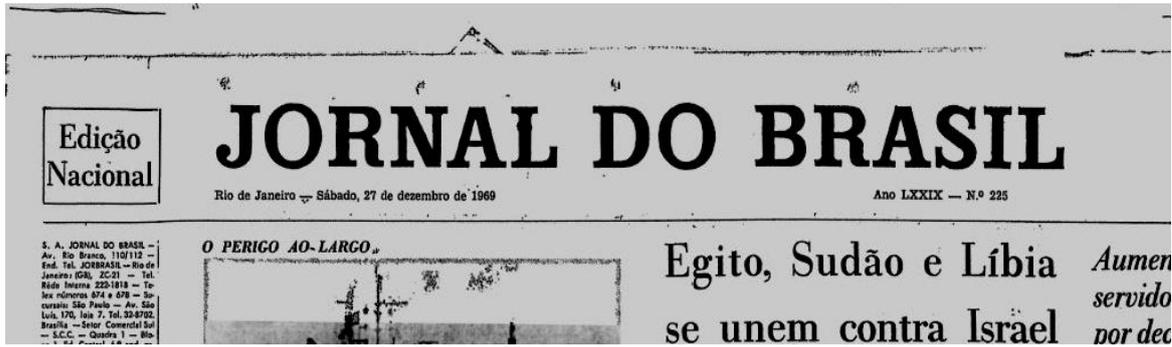


Imagem 06 – *A segunda aurora* [*The golden rendezvous*] (1969), de Alistair MacLean.



S. A. JORNAL DO BRASIL - Av. Rio Branco, 116/112 - Ed. Tel. JOBBRASIL - Rio de Janeiro (GR), 2523 - Tel. Redação Interna 223-1818 - Telex números 874 e 678 - Suplemento São Paulo - Av. São Luís, 170, loja 7. Tel. 52-8702, Brasília - Setor Comercial Sul - S.C.5 - Quadra 1 - Bloco 1



Imagem 07 – "História dos dois que sonharam" [Historia de los dos que soñaron] (1969), de Jorge Luis Borges, publicado no Jornal do Brasil.

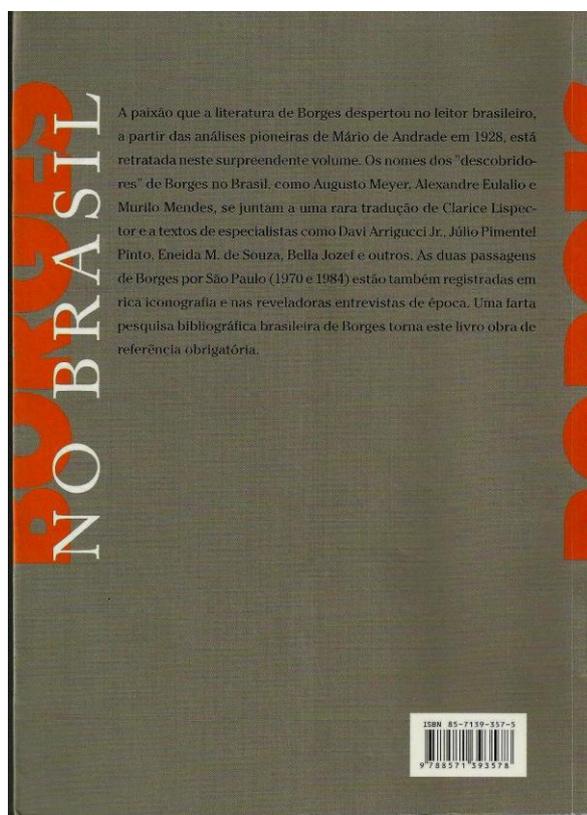
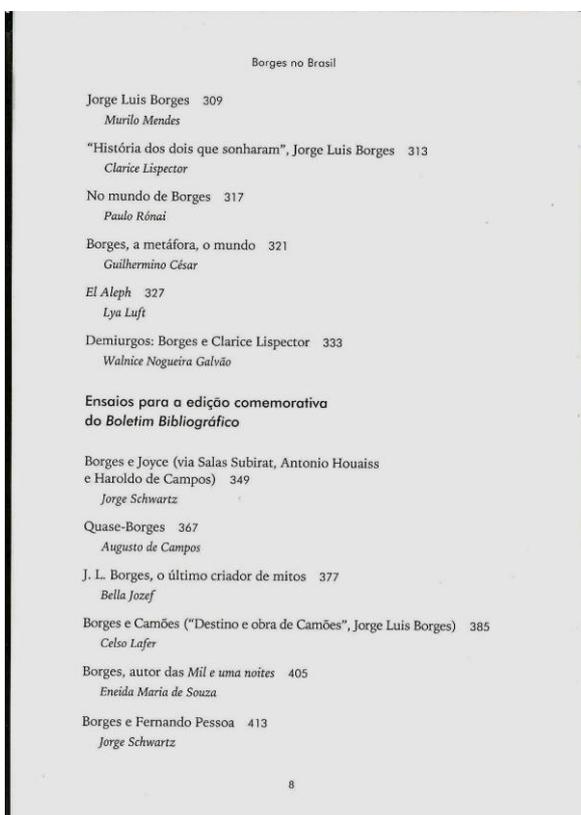
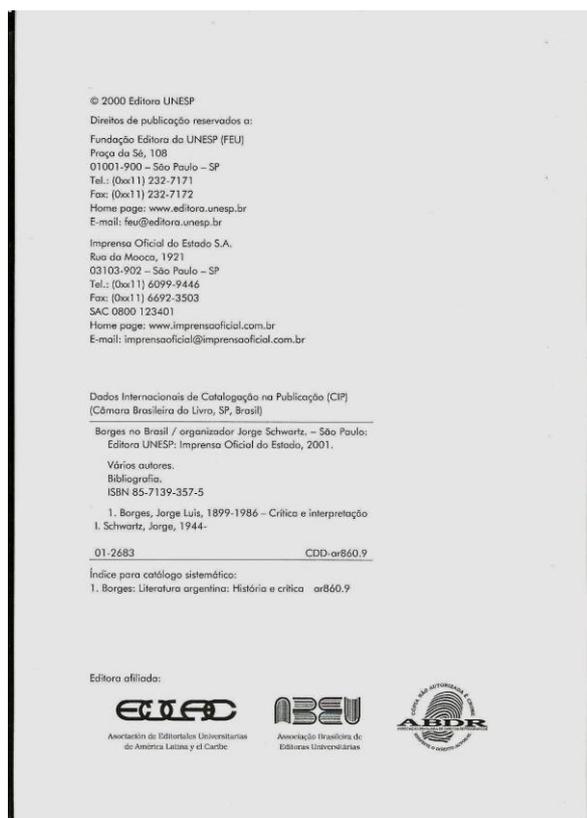
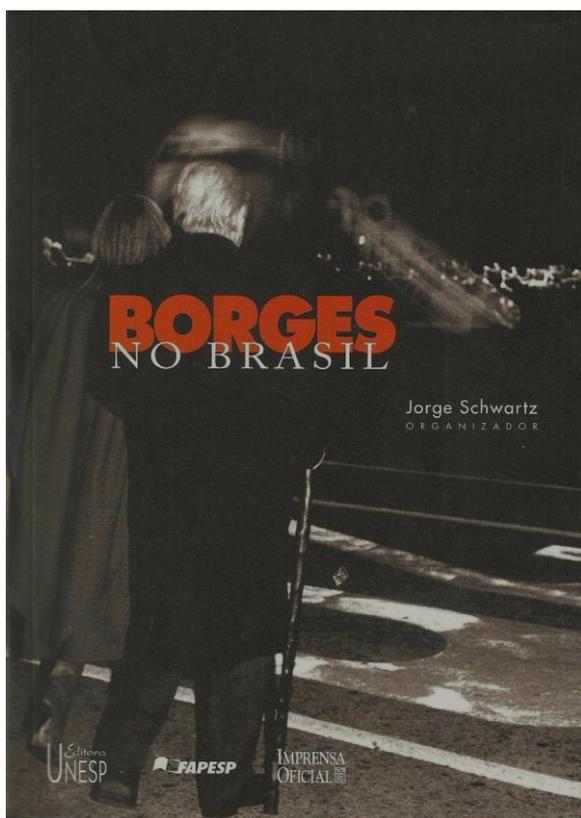
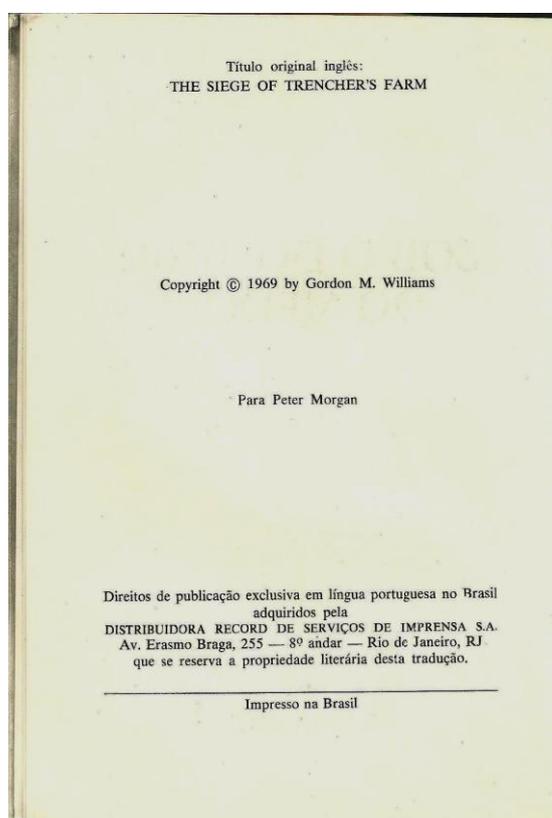
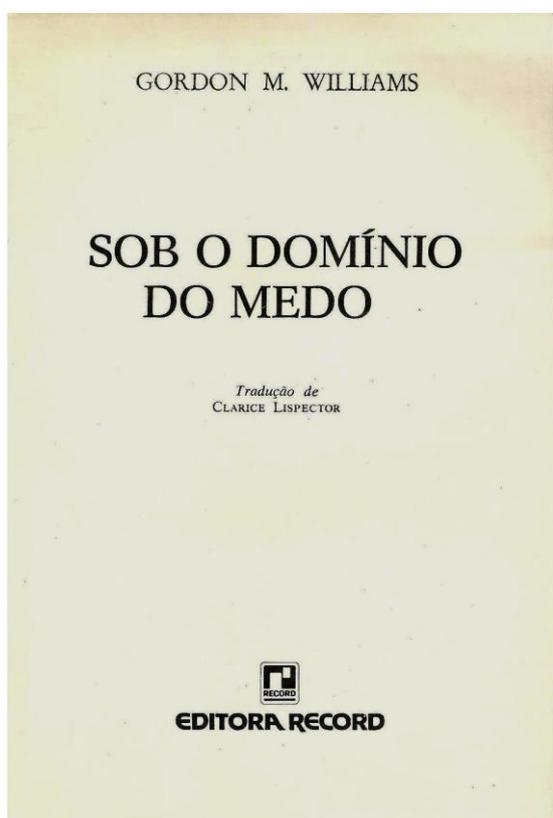
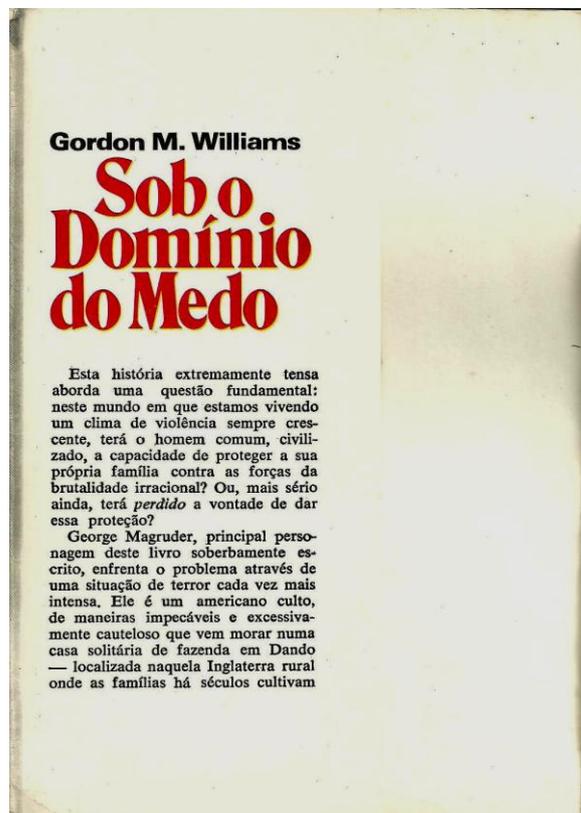
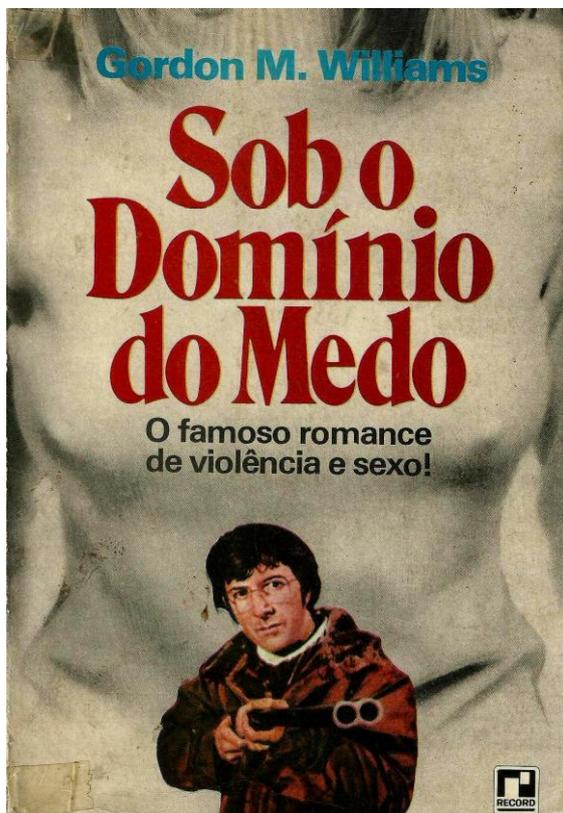


Imagem 08 – “História dos dois que sonharam” [*Historia de los dos que soñaron*] (1969), de Jorge Luis Borges, republicado em *Borges no Brasil*, livro organizado por Jorge Schwartz (2001).

3. Década de 1970



(continua na próxima página)

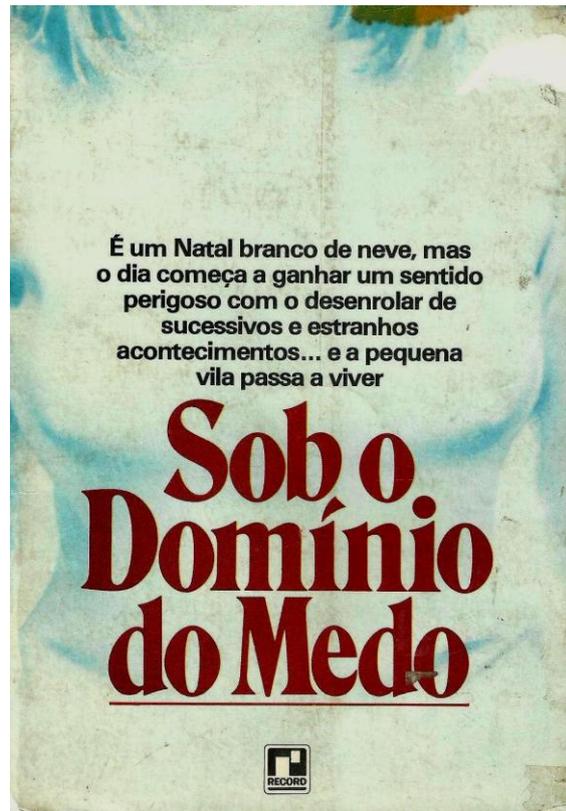
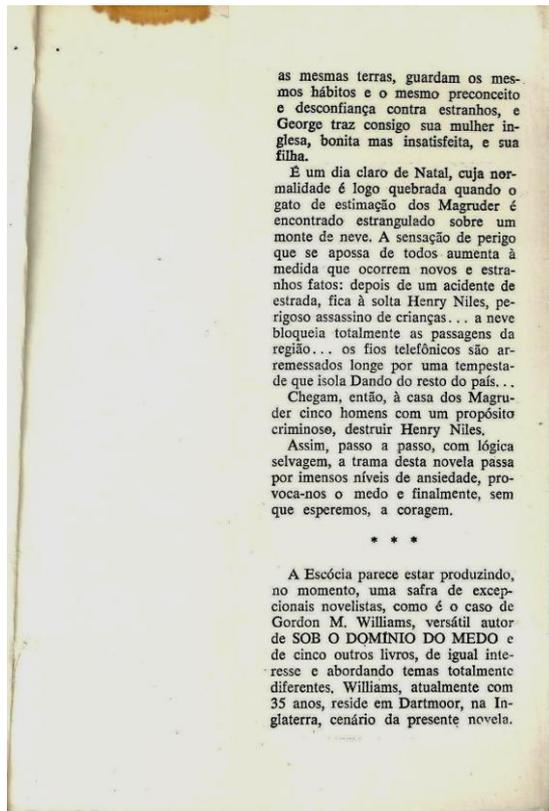
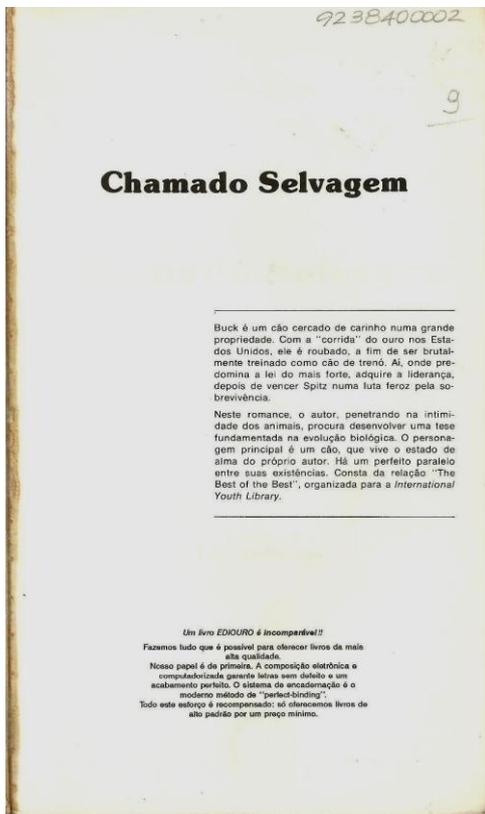
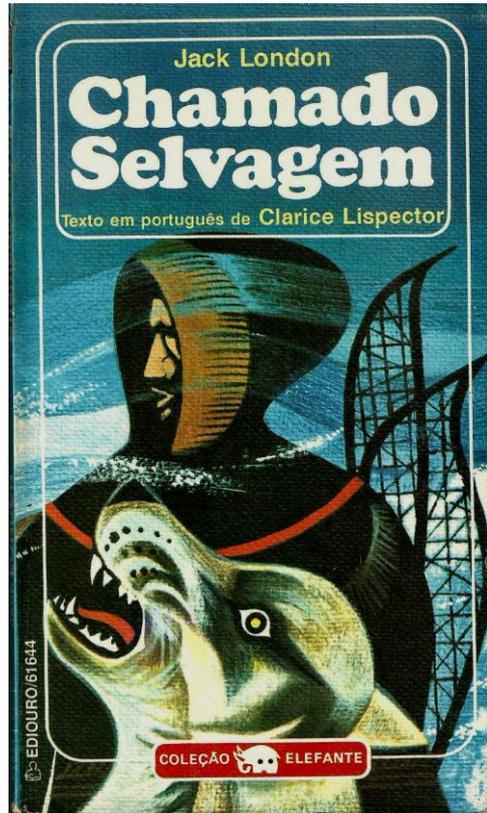
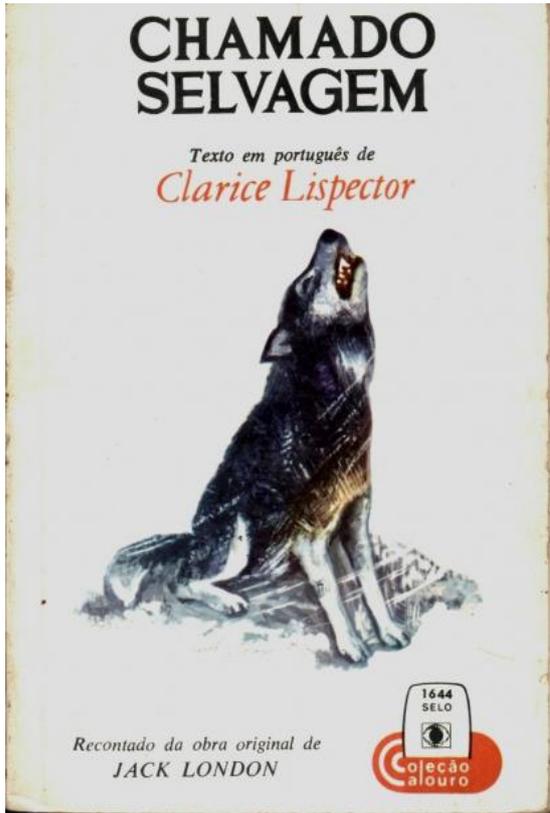


Imagem 09 – *Sob o domínio do medo* [*The siege of trencher's farm*] (traduzido durante a década de 1970), de Gordon M. Williams.



(continua na próxima página)

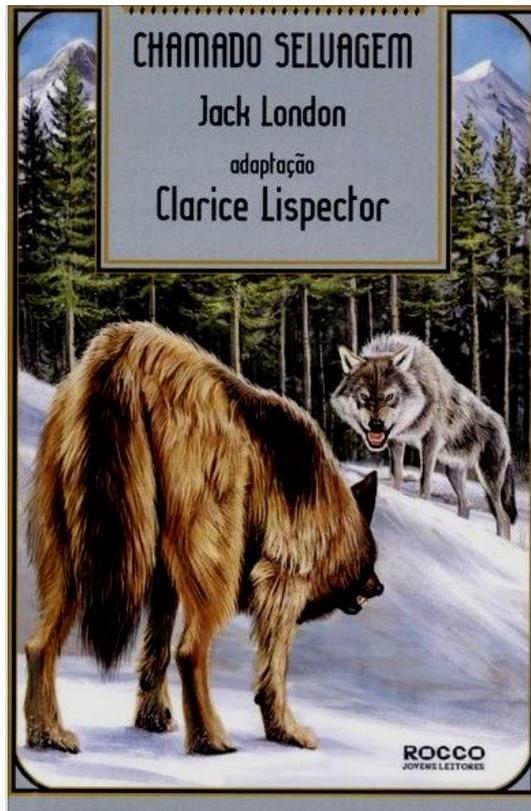
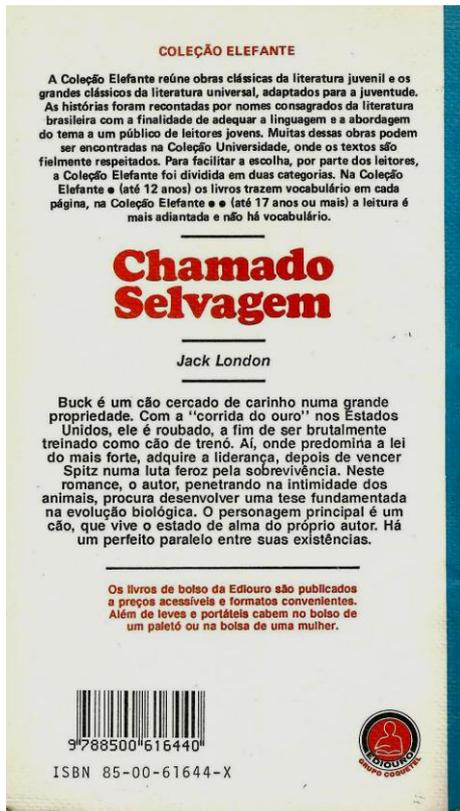
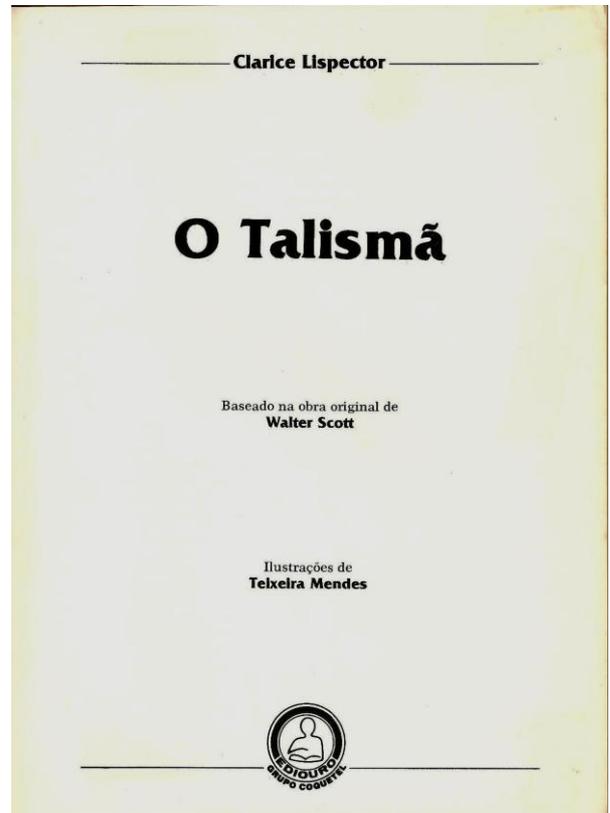
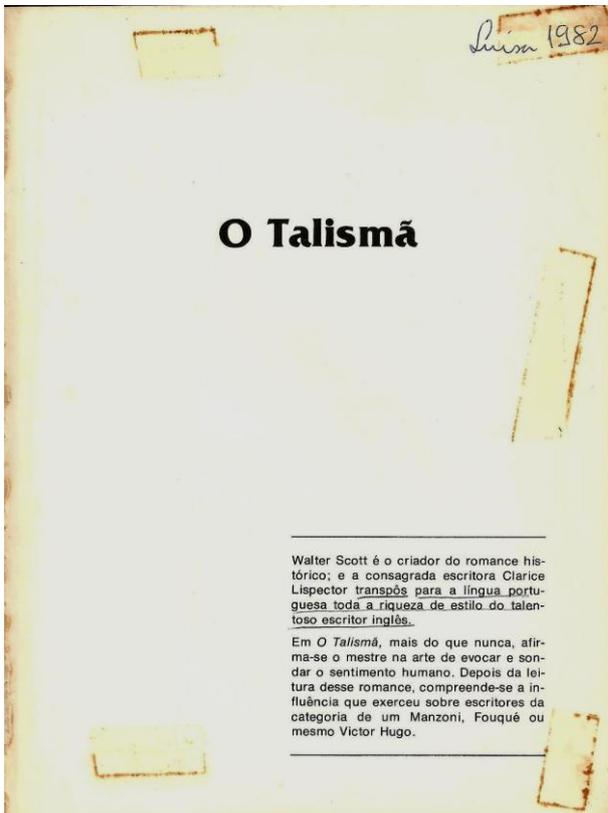
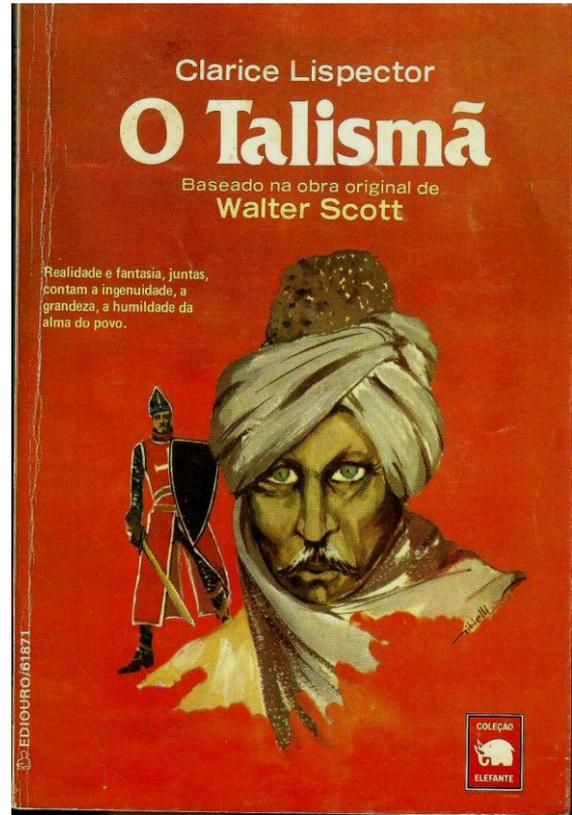
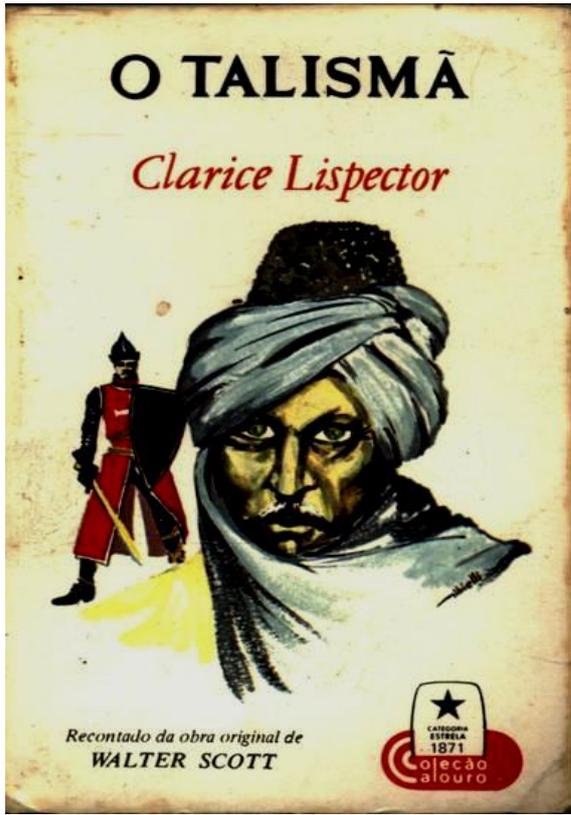


Imagem 10 – Capa da primeira edição de *Chamado selvagem* [*The call of the wild*] (1970), de Jack London, seguida da republicação pela mesma editora e da capa da reedição feita pela Editora Rocco em 2007.



(continua na próxima página)

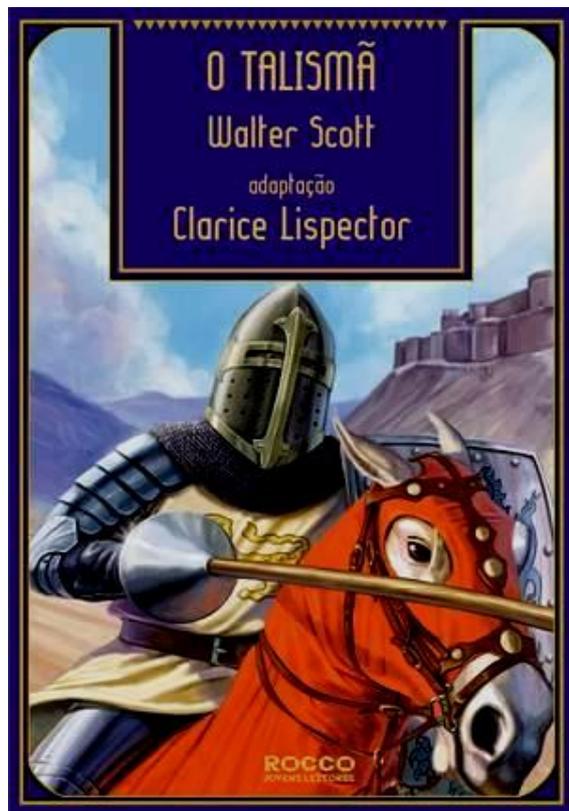
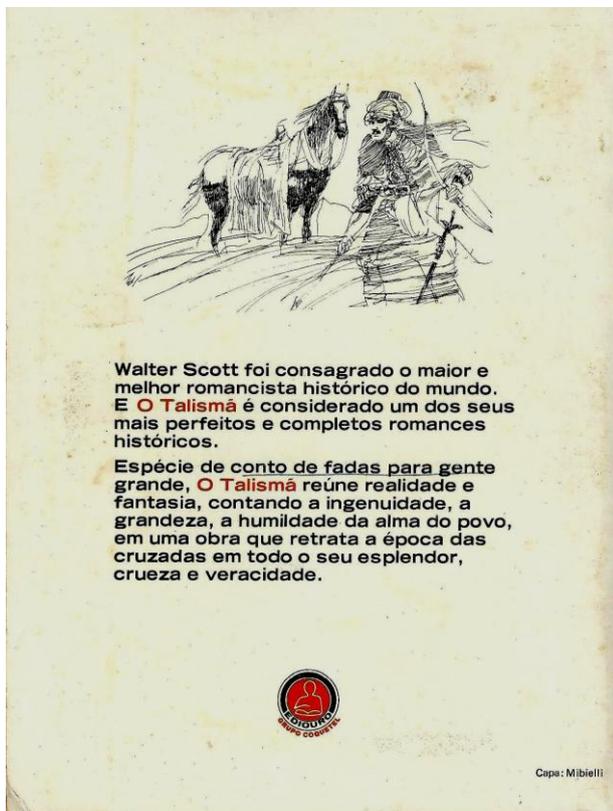
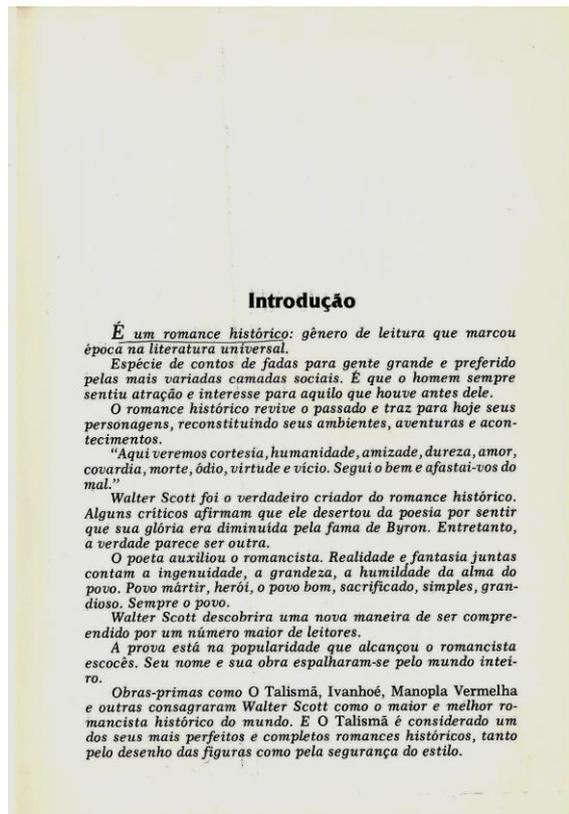
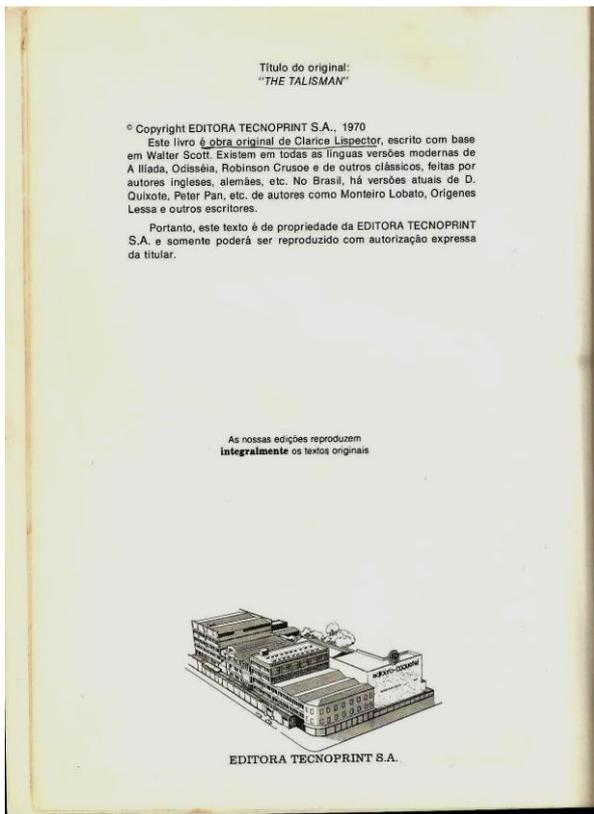
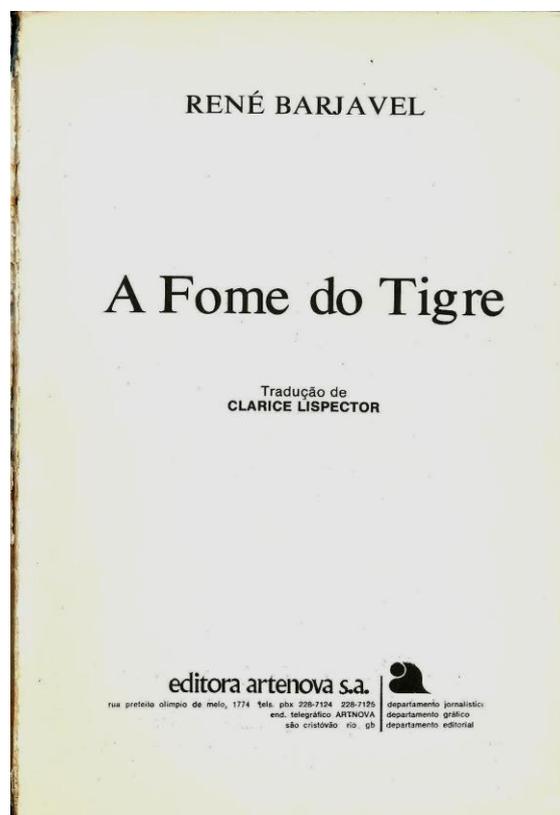
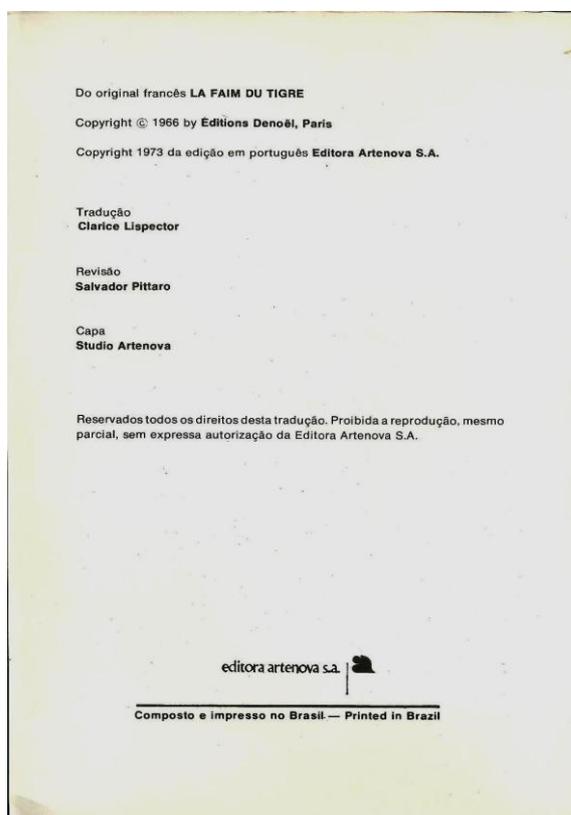
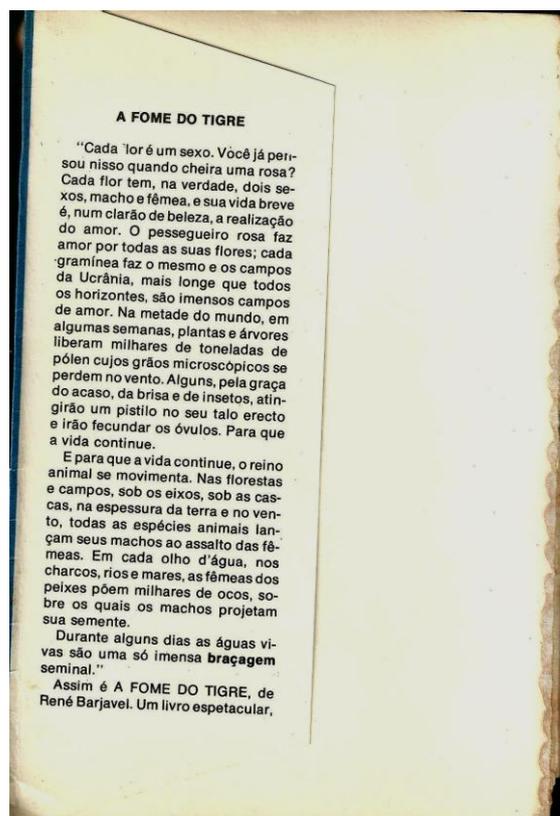
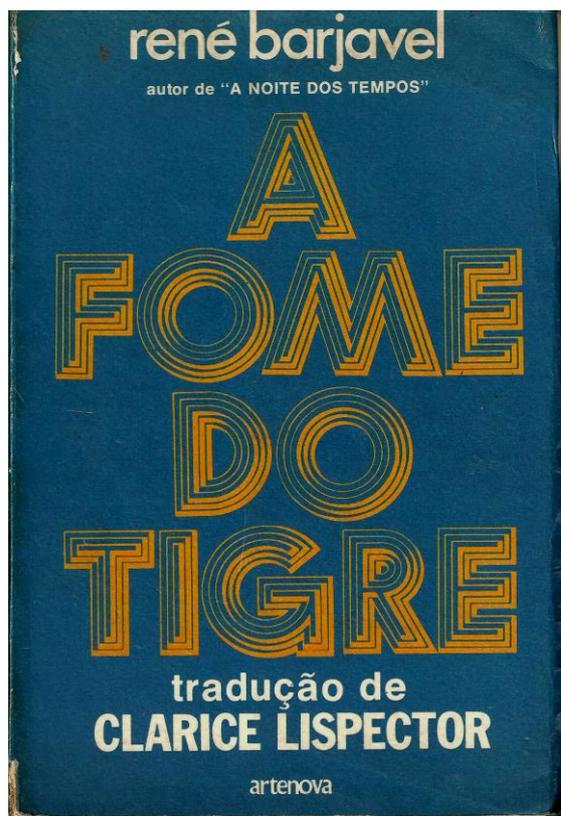


Imagem 11 – Capa da primeira edição de *O talismã* [*The talisman*] (1970), de Walter Scott, reedição feita durante a década de 1970, seguida da capa da reedição publicada pela Editora Rocco em 2005.



(continua na próxima página)

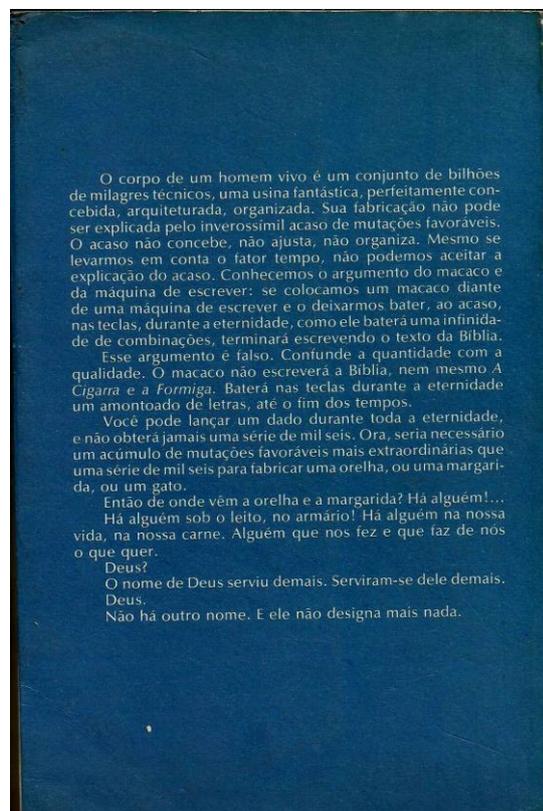
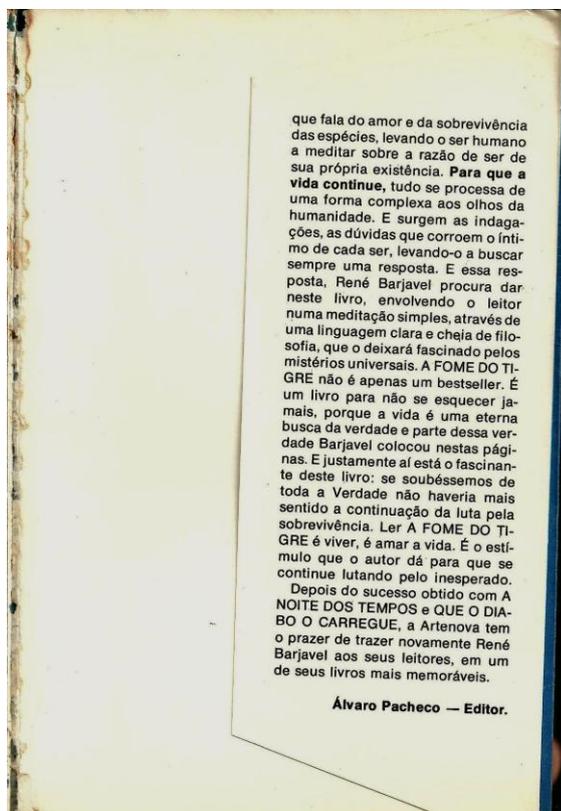
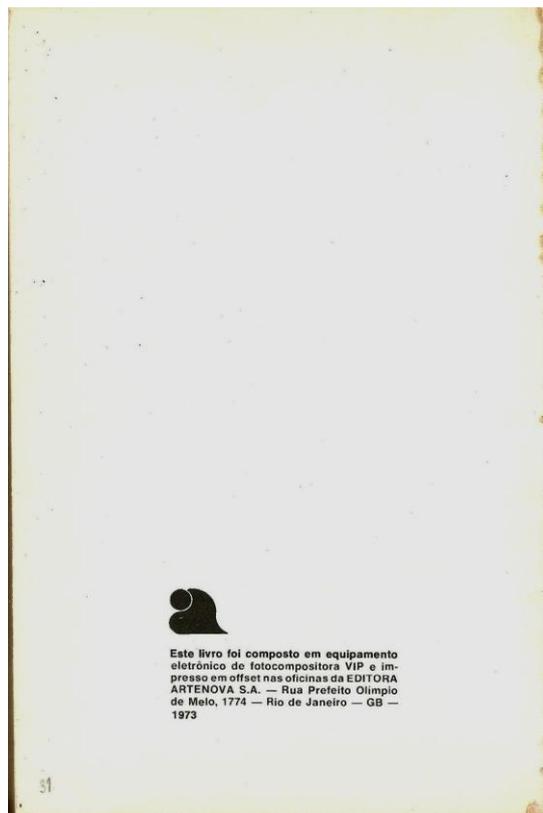
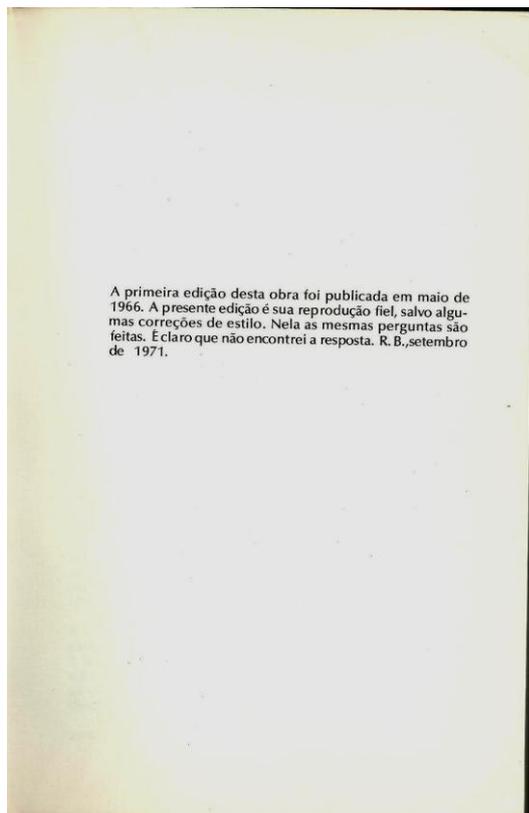


Imagem 12 – *A fome do tigre* [*La faim du tigre*] (1973), de René Barjavel.

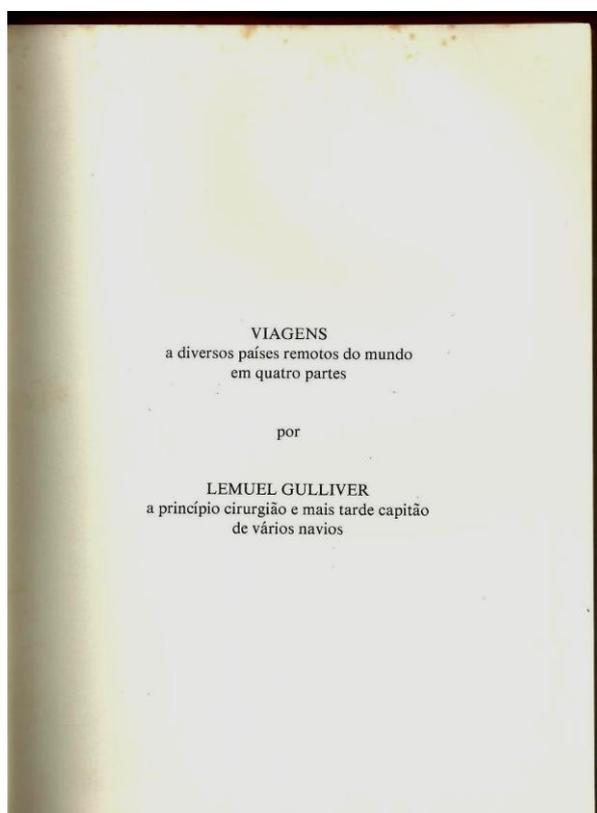
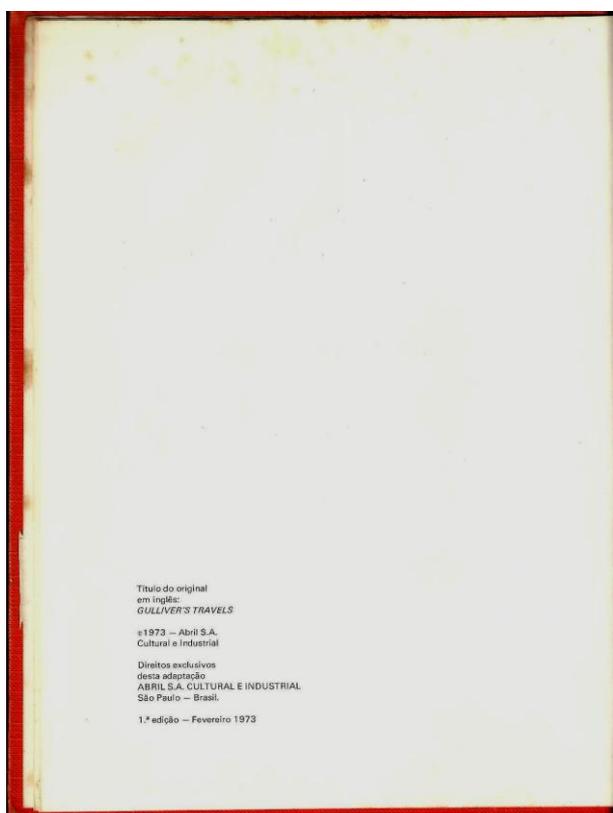
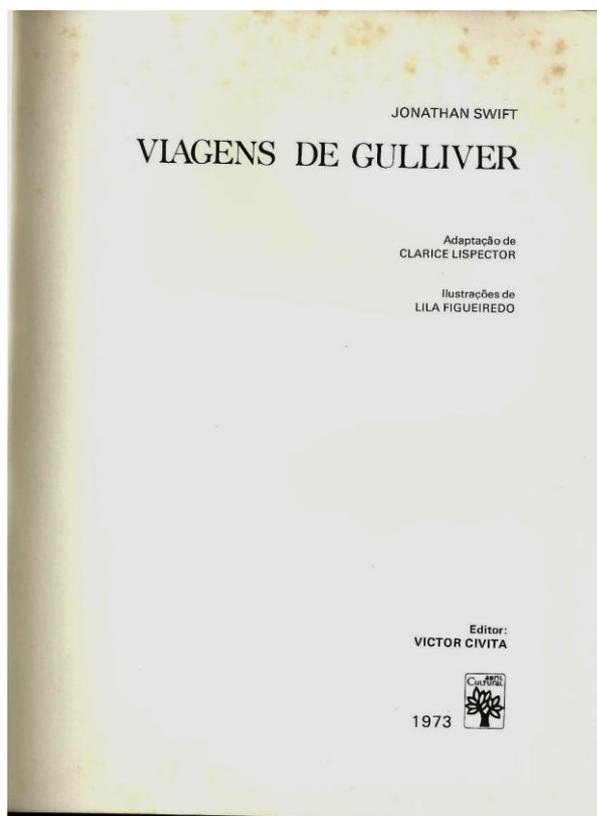
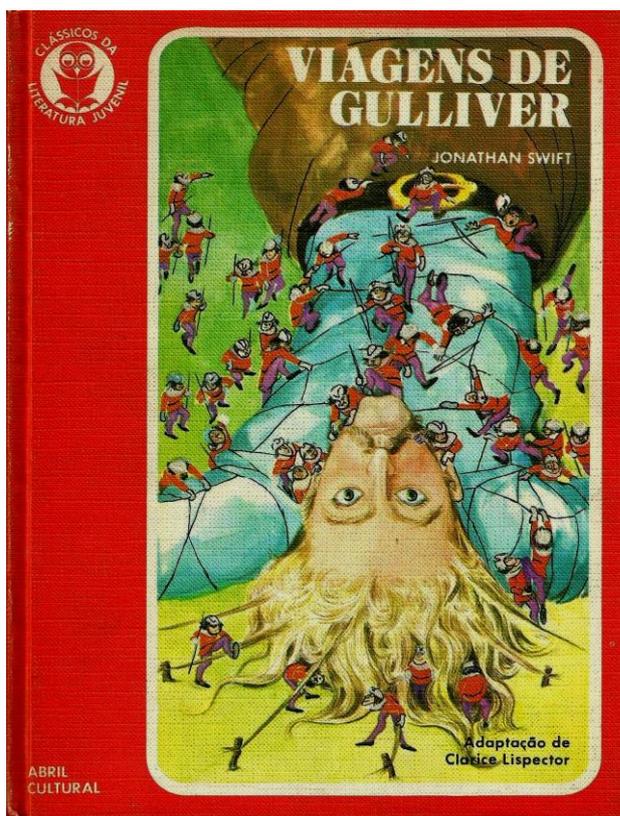


Imagem 13 – *Viagens de Gulliver* [*Gulliver's travels*] (1973), de Jonathan Swift.

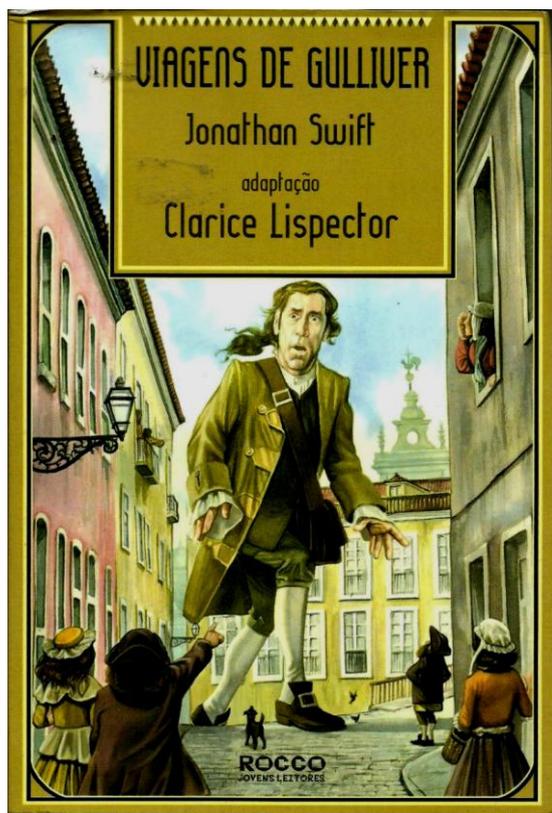


Imagem 14 – Capa da reedição de *Viagens de Gulliver* [*Gulliver's travels*] feita pela Editora Rocco em 2005.

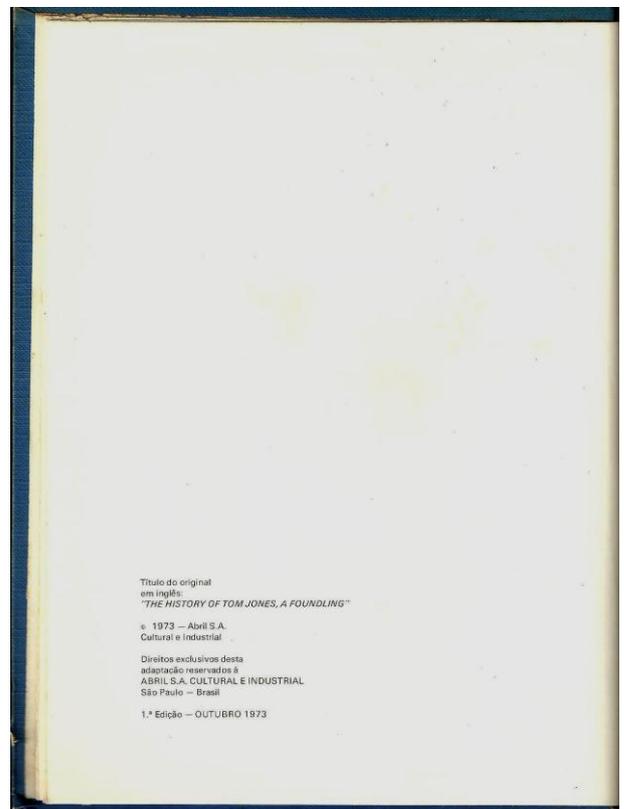
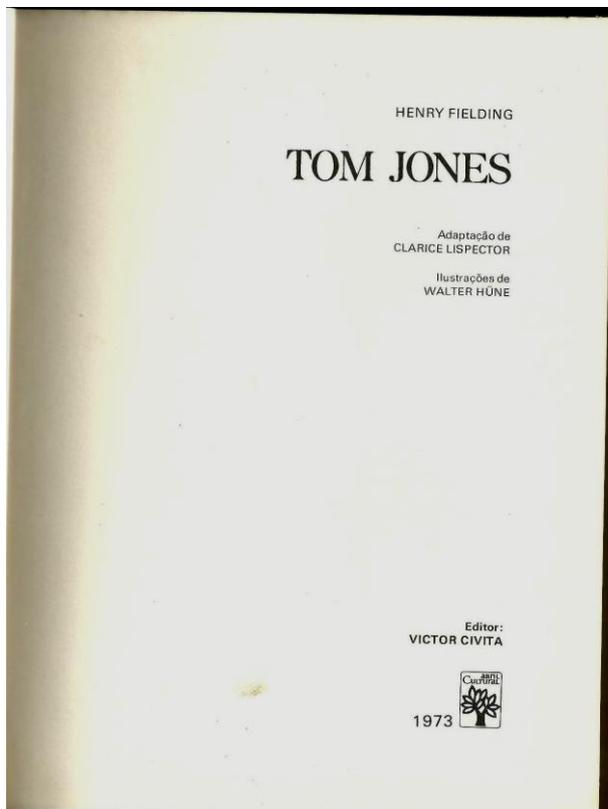
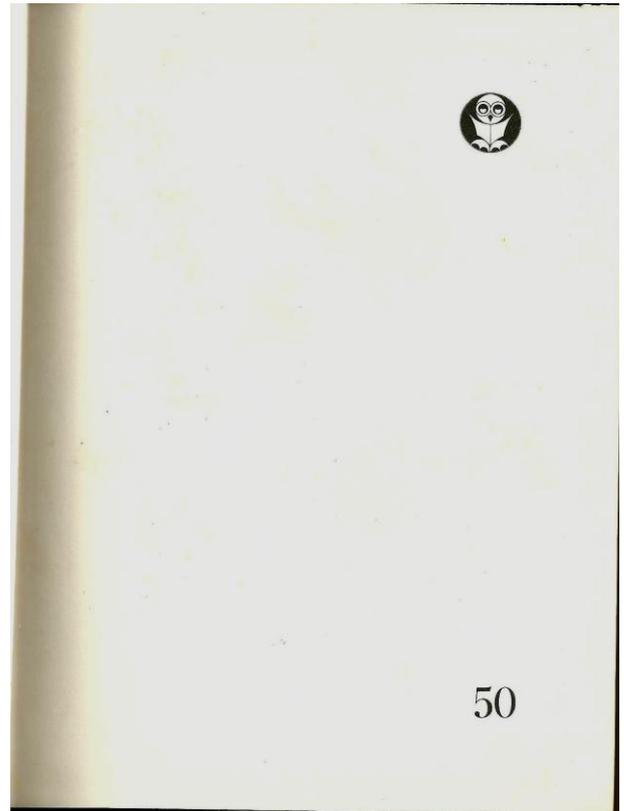
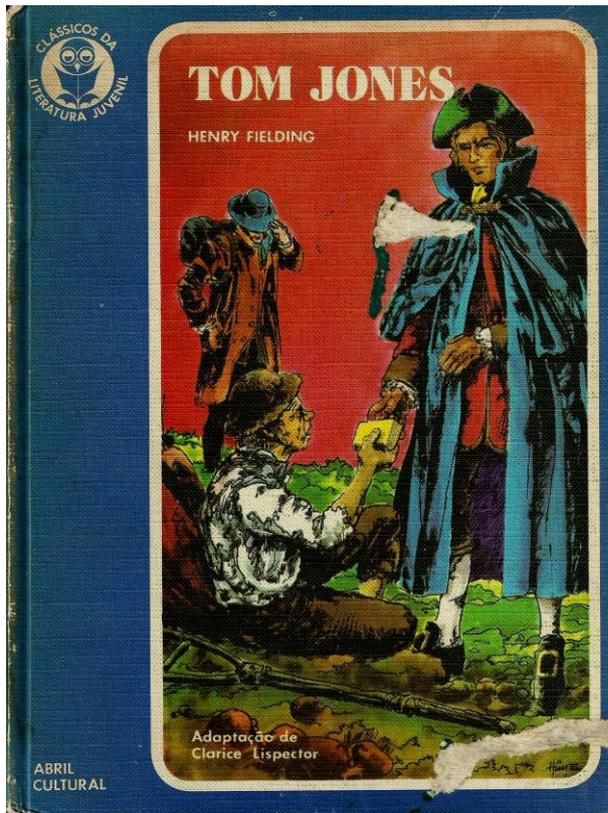
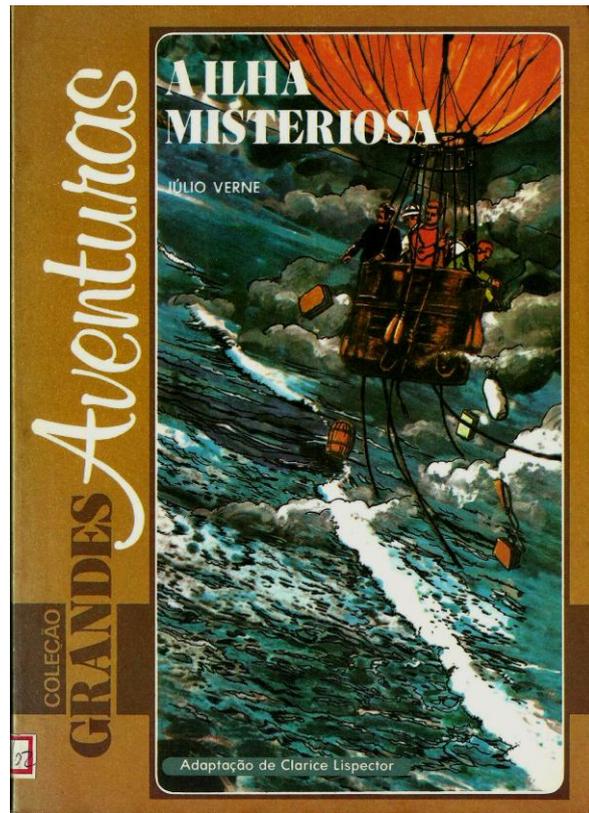
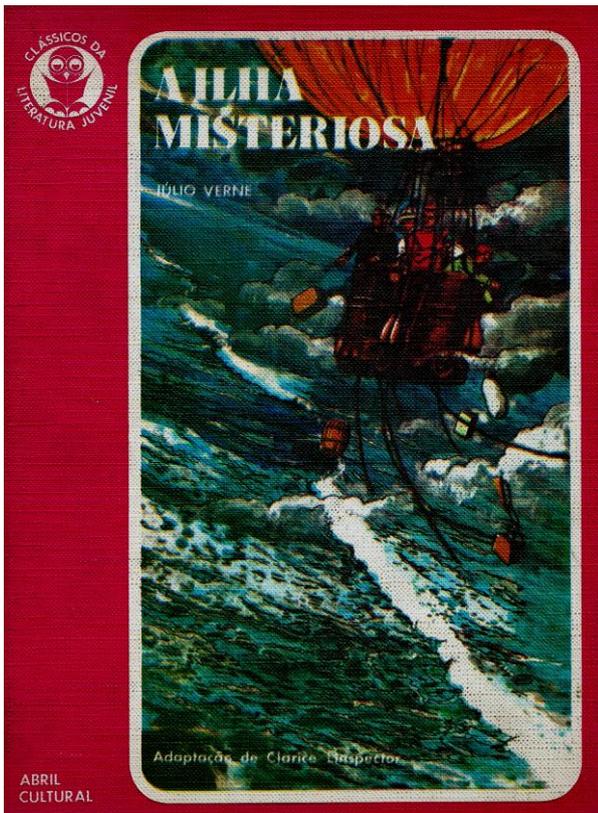


Imagem 15 – *Tom Jones* [*Tom Jones*] (1973), de Henry Filding.



(continua na próxima página)

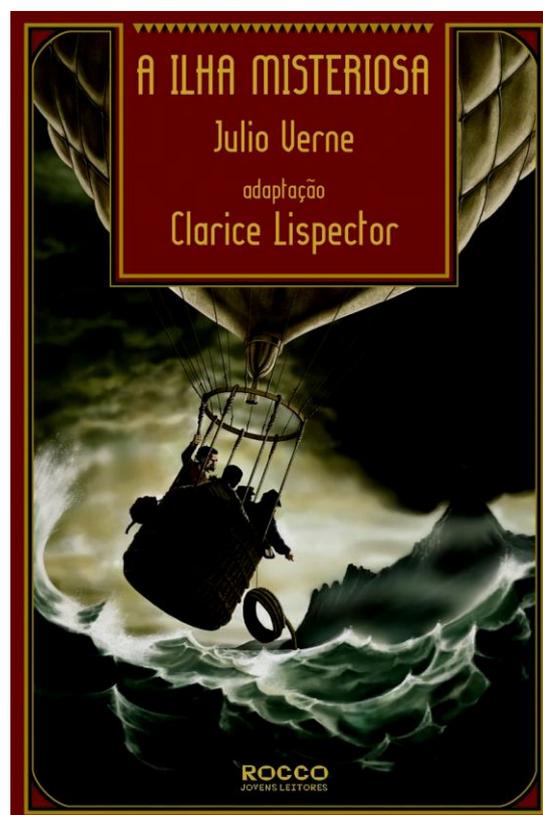
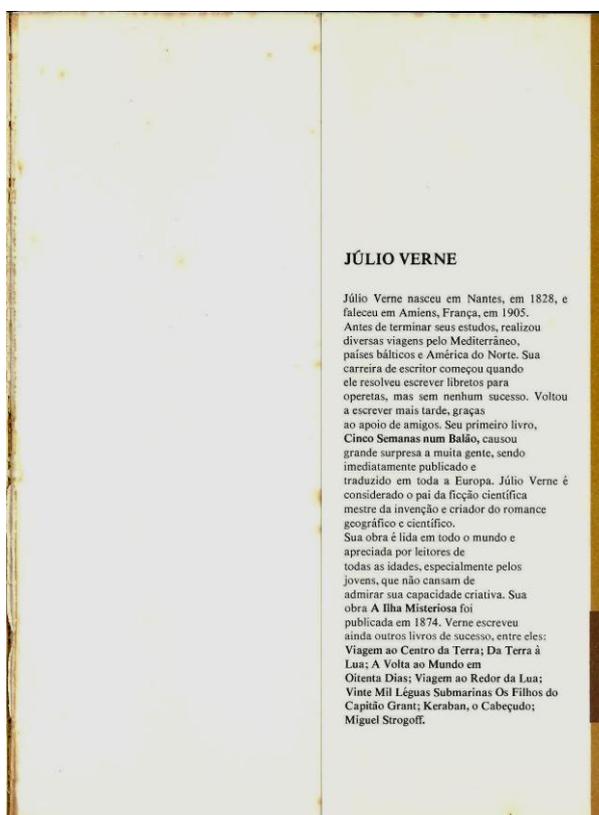
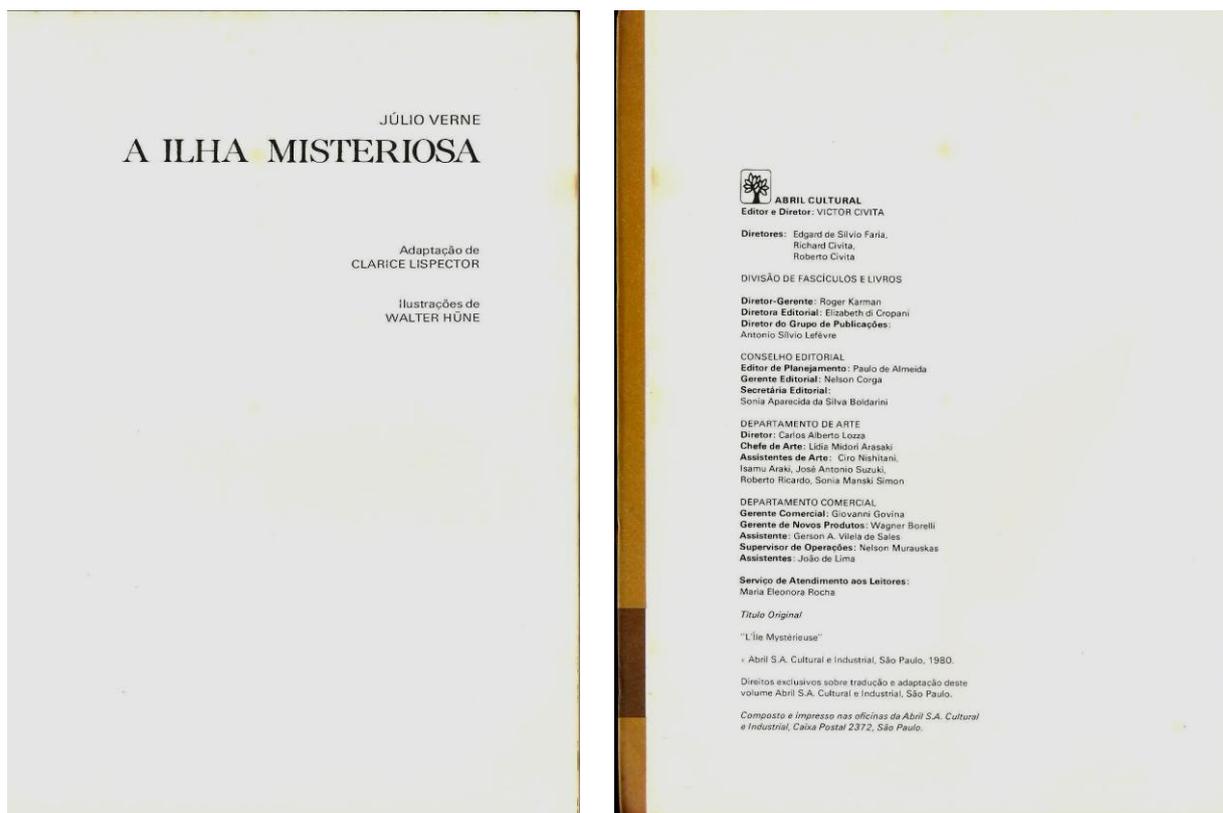
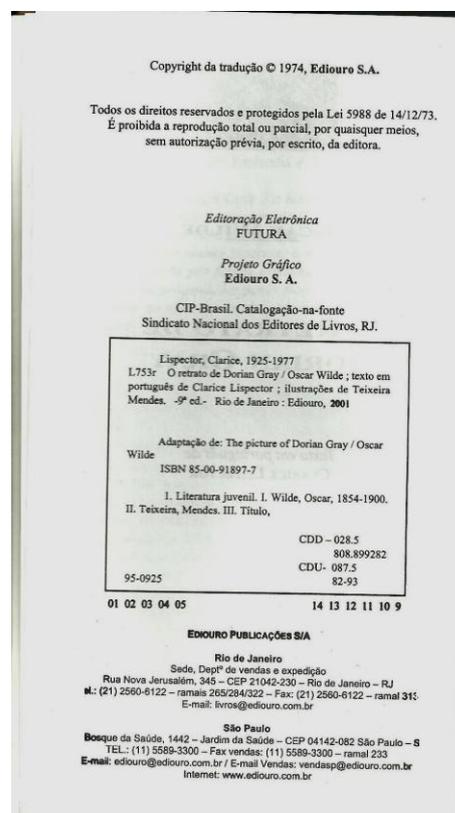
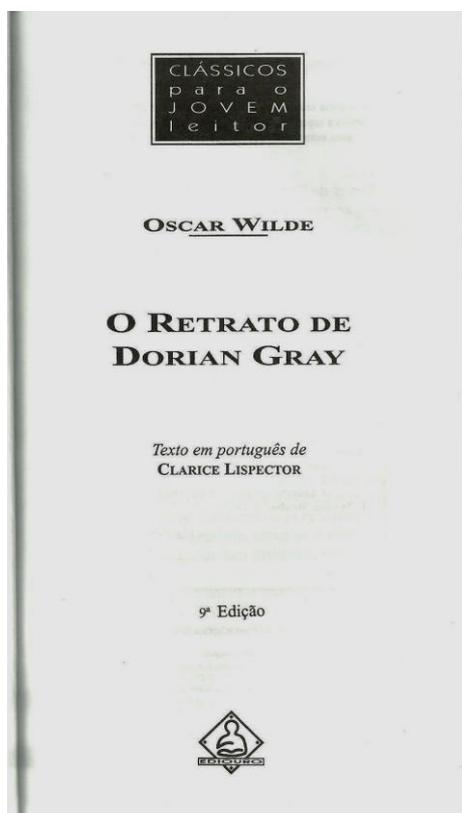
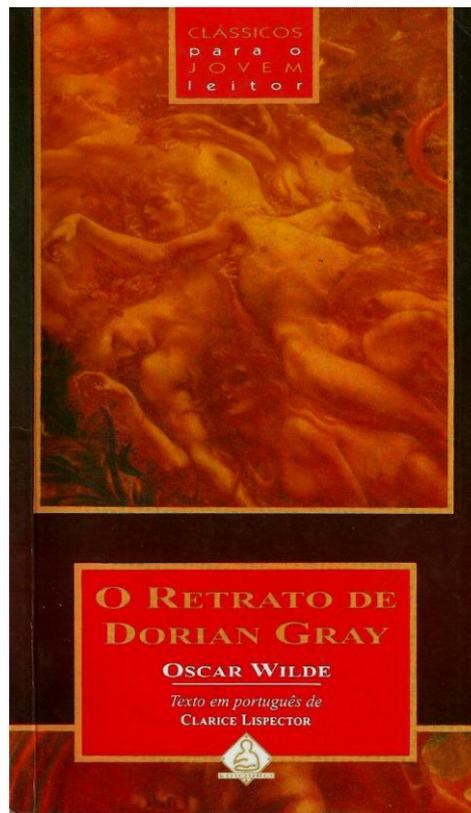
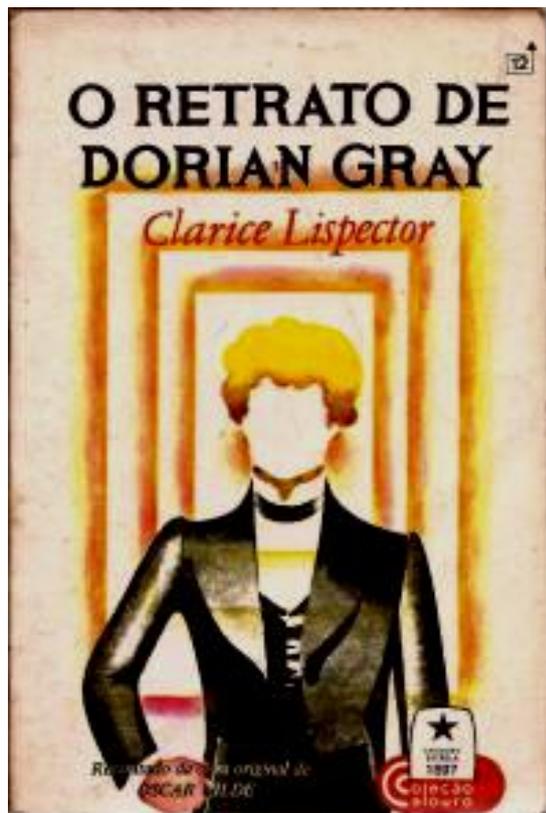


Imagem 16 – Capa da edição de *A ilha misteriosa* [*L'île mystérieuse*] (1973), de Julio Verne, e reedição de 1980, seguidas da capa da reedição publicada pela Editora Rocco em 2005.



(continua na próxima página)

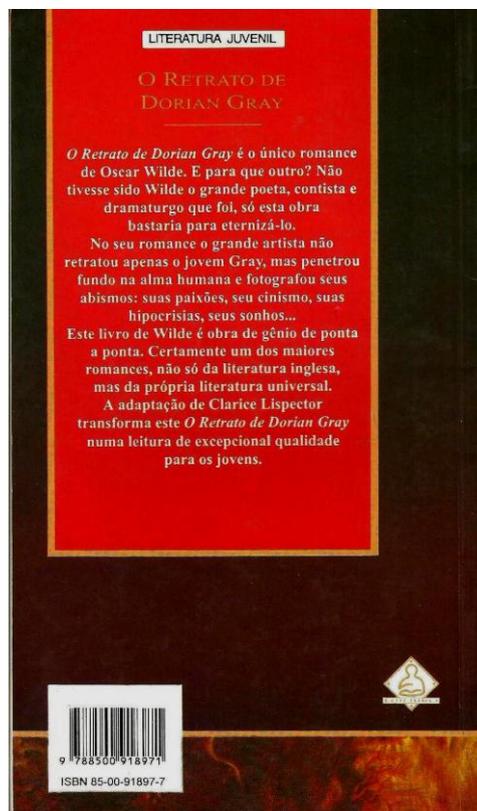
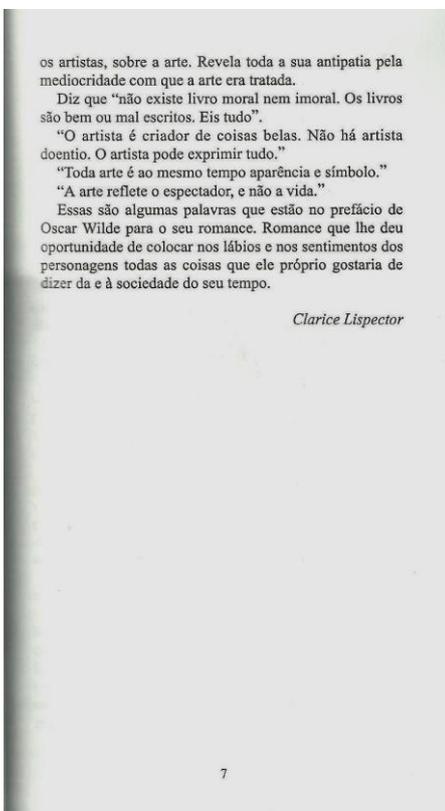
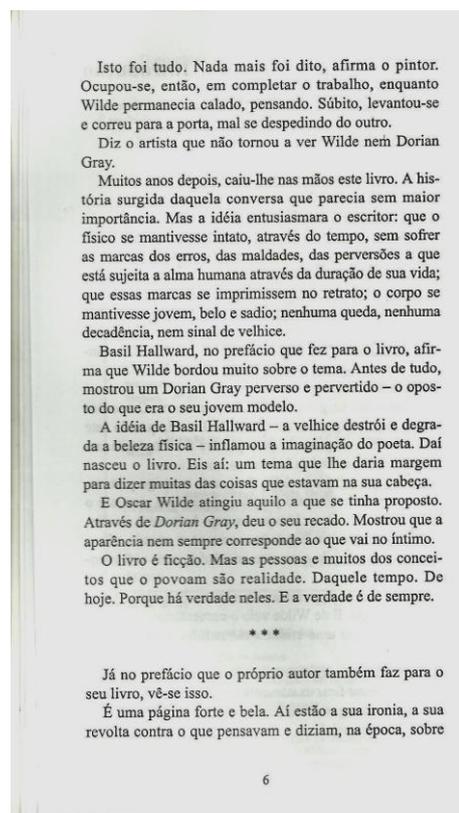
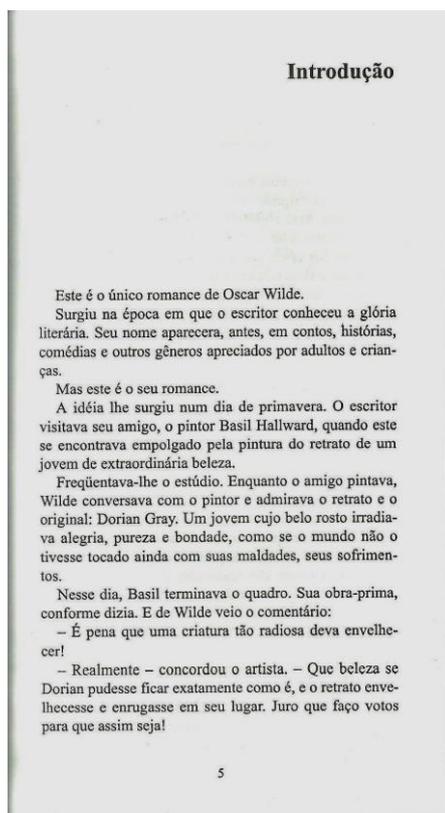


Imagem 17 – Capa da edição de *O retrato de Dorian Gray* [*The picture of Dorian Gray*] (1974), de Oscar Wilde, e reedição de 2001.

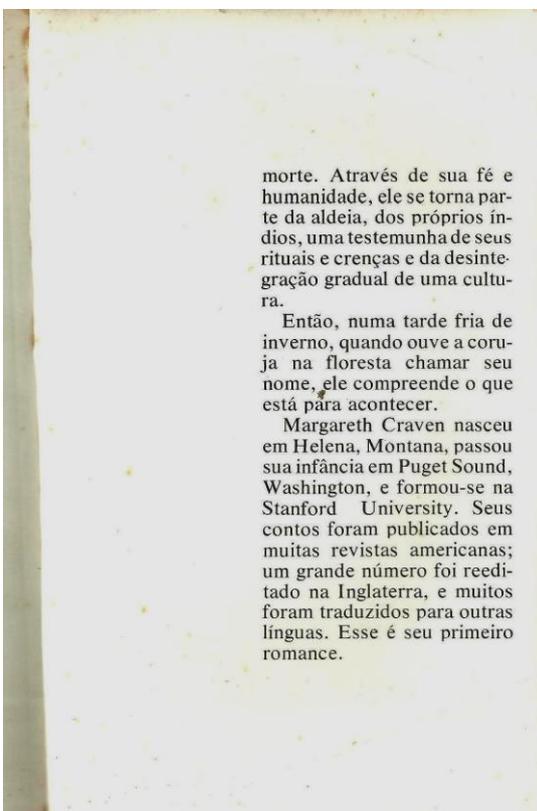
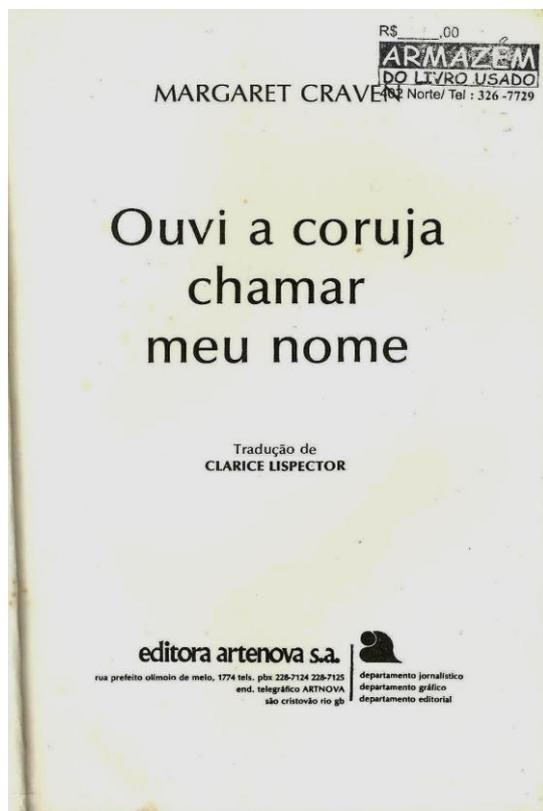
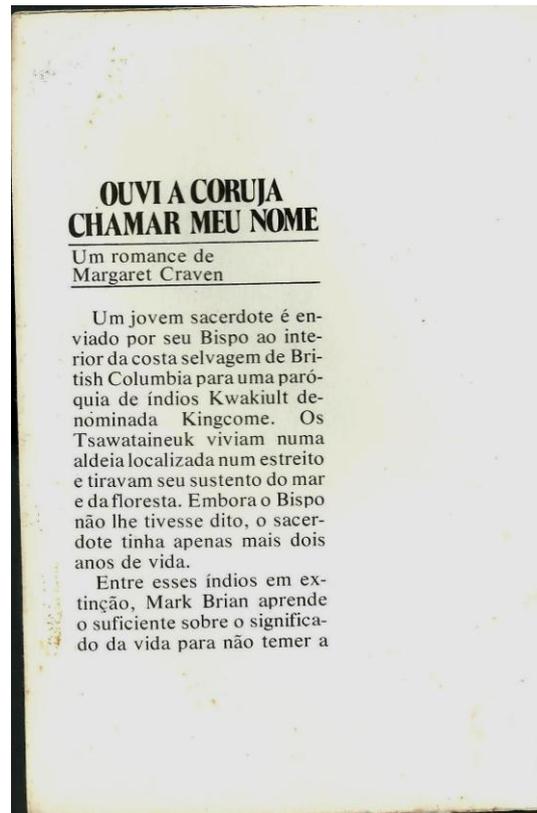
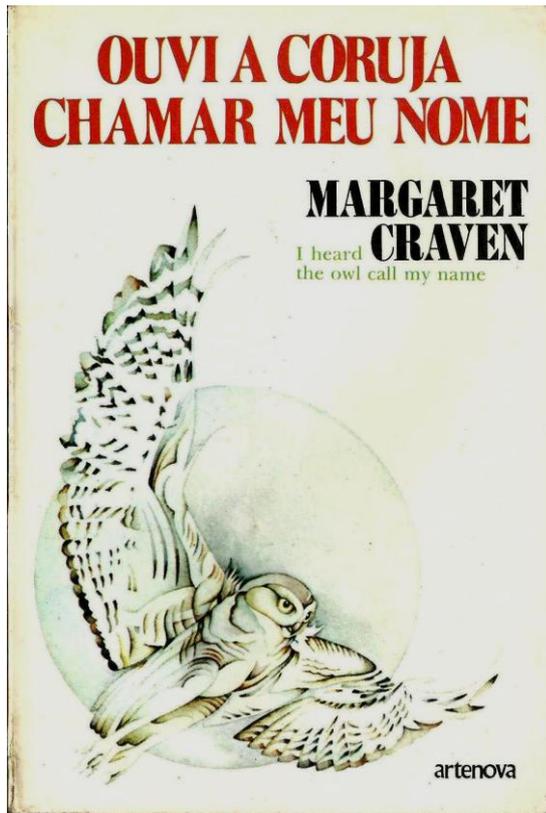
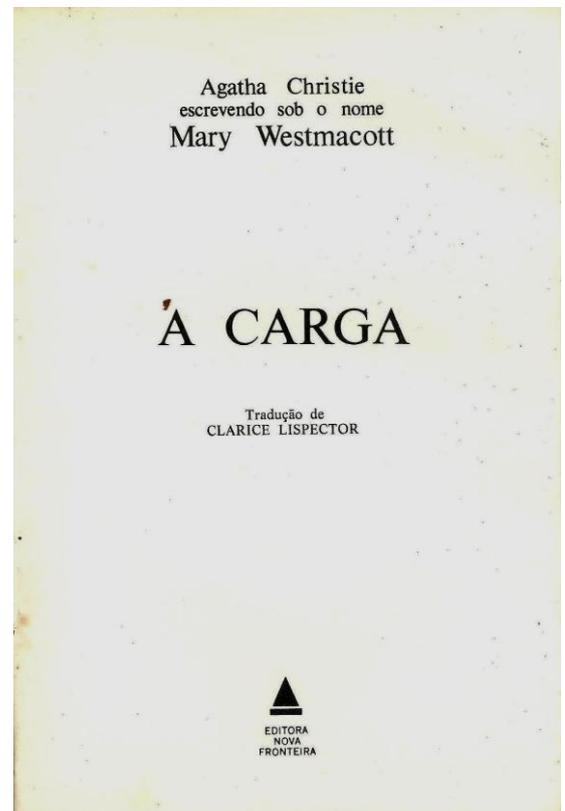
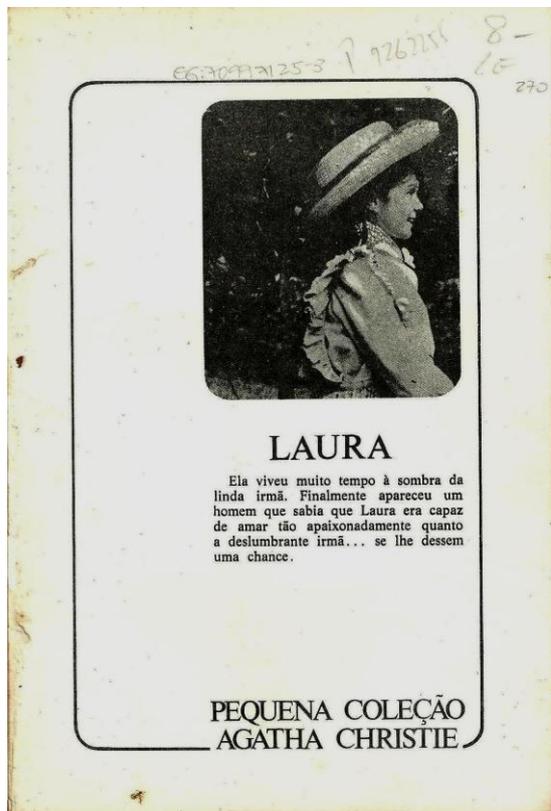
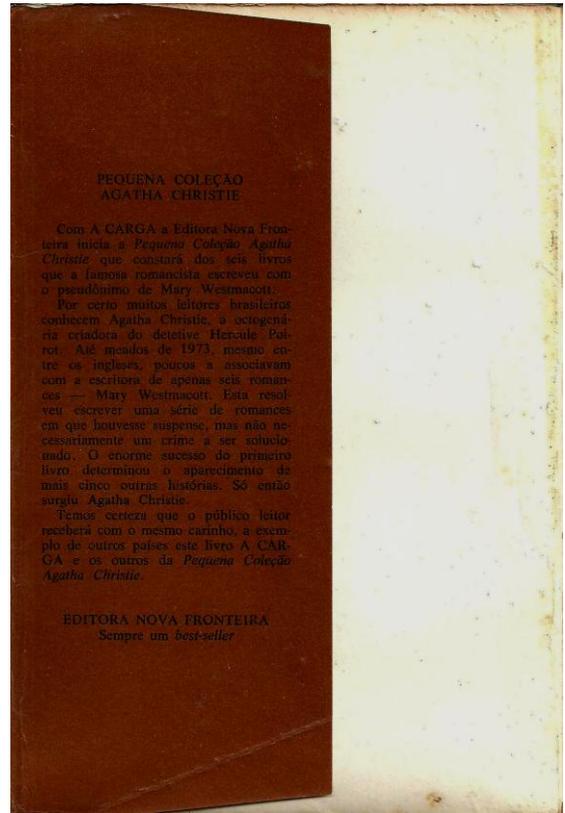
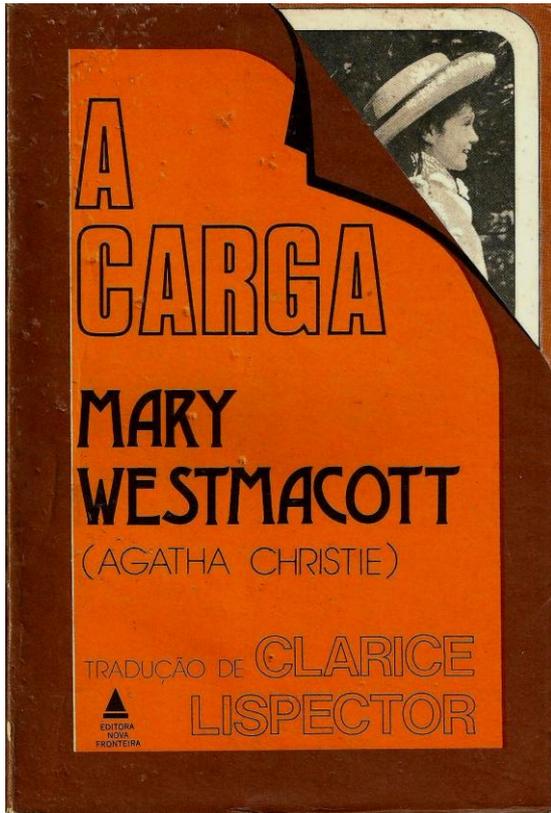


Imagem 18 – *Ouvi a coruja chamar meu nome* [*I heard the owl call my name*] (1974), de Margaret Craven.



(continua na próxima página)

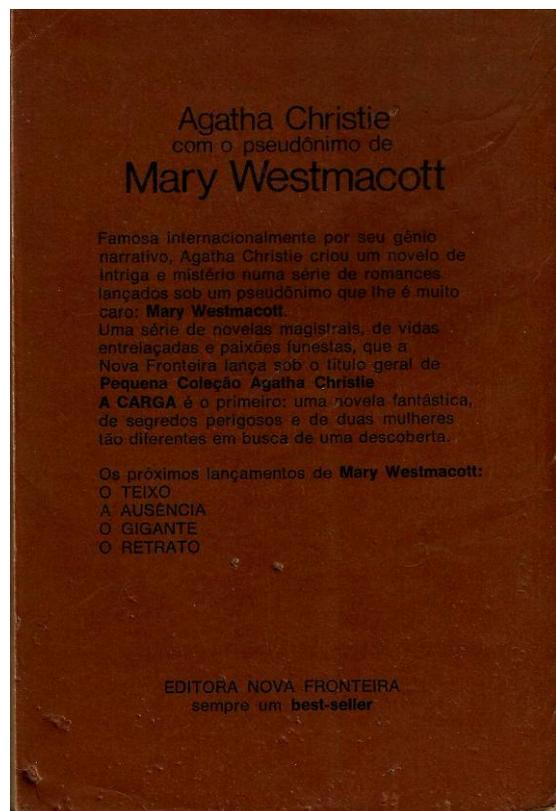
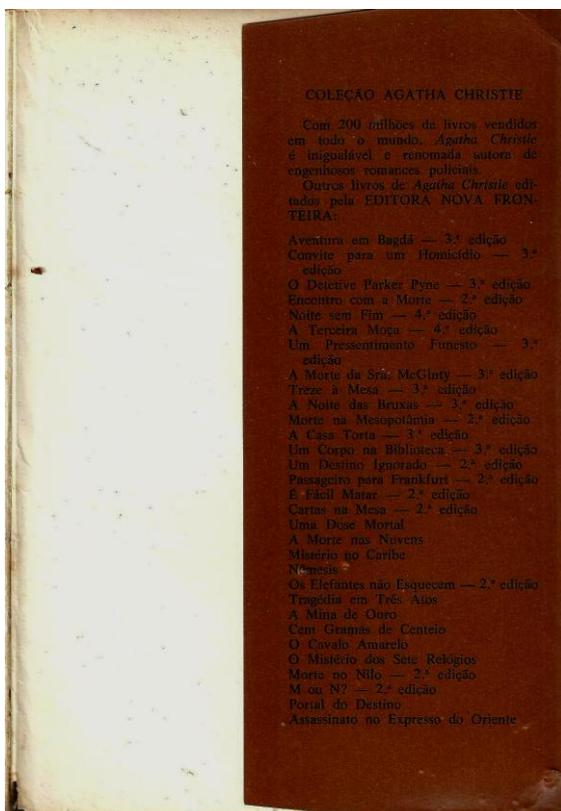
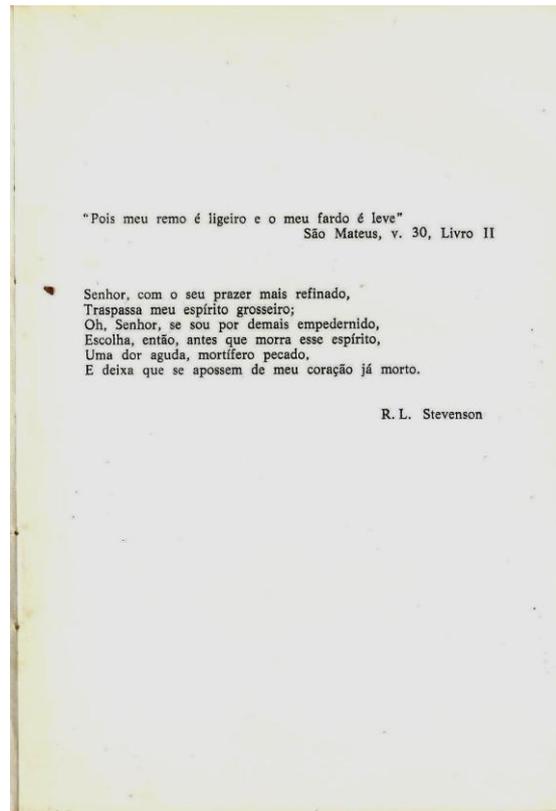
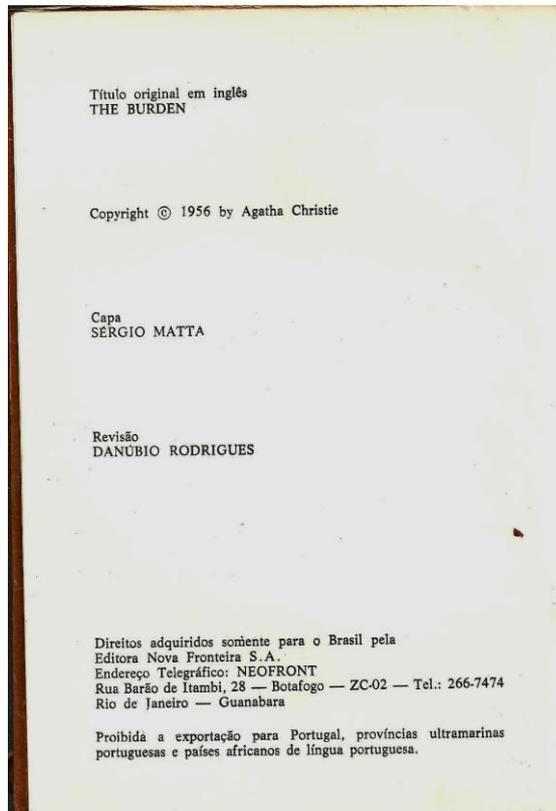
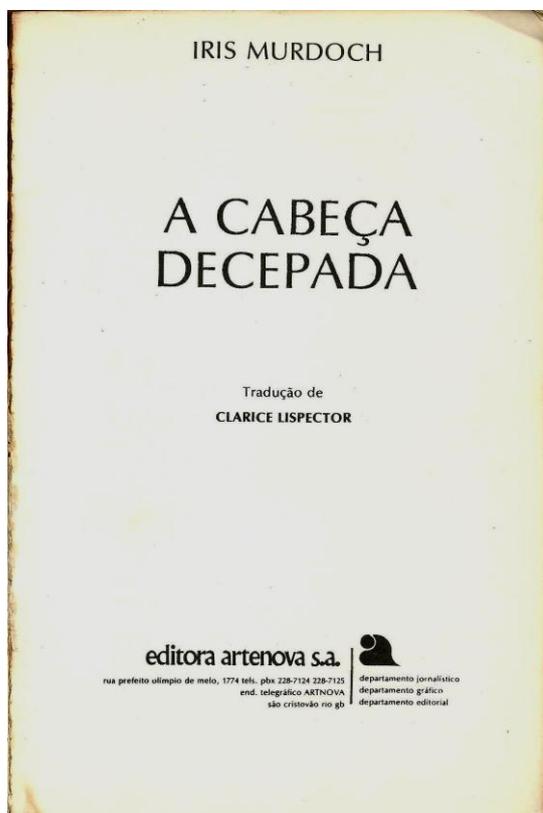
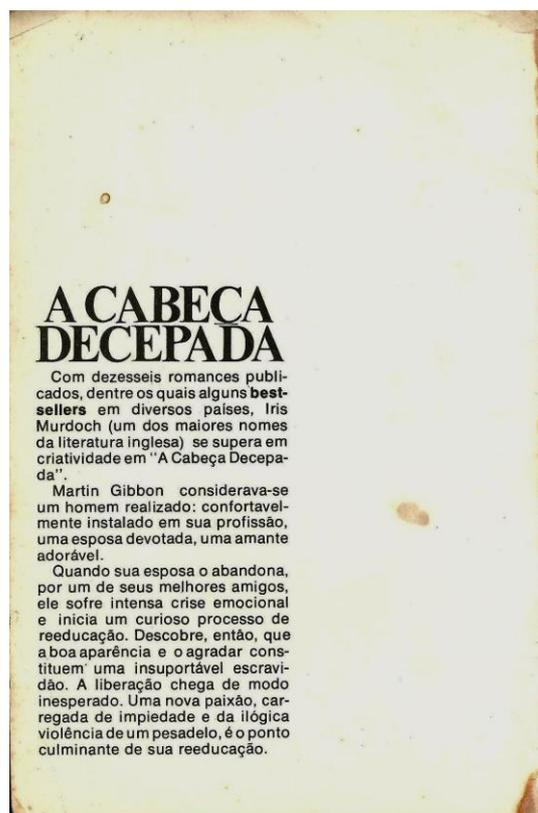
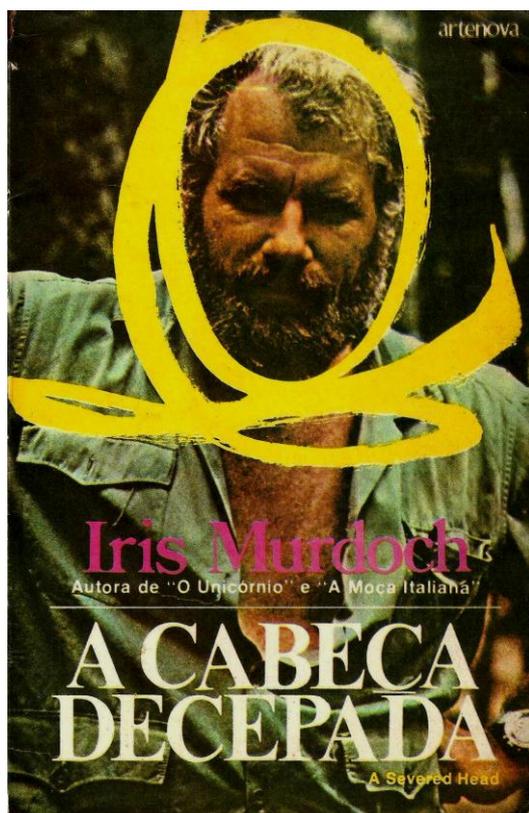


Imagem 19 – A carga [Burden] (1974), de Mary Westmacott (pseudônimo de Agatha Christie).



(continua na próxima página)

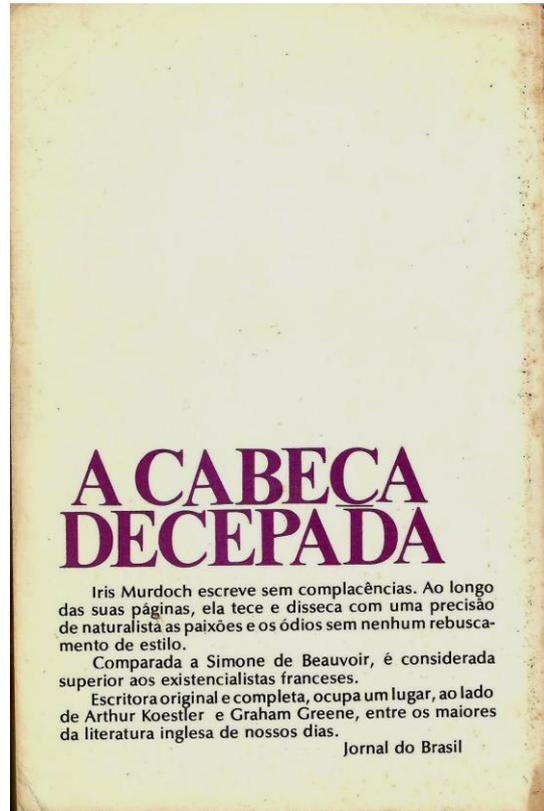
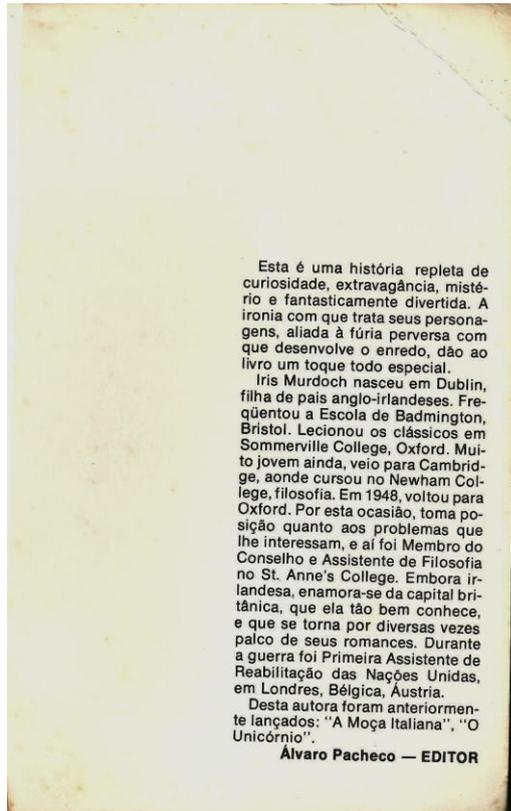
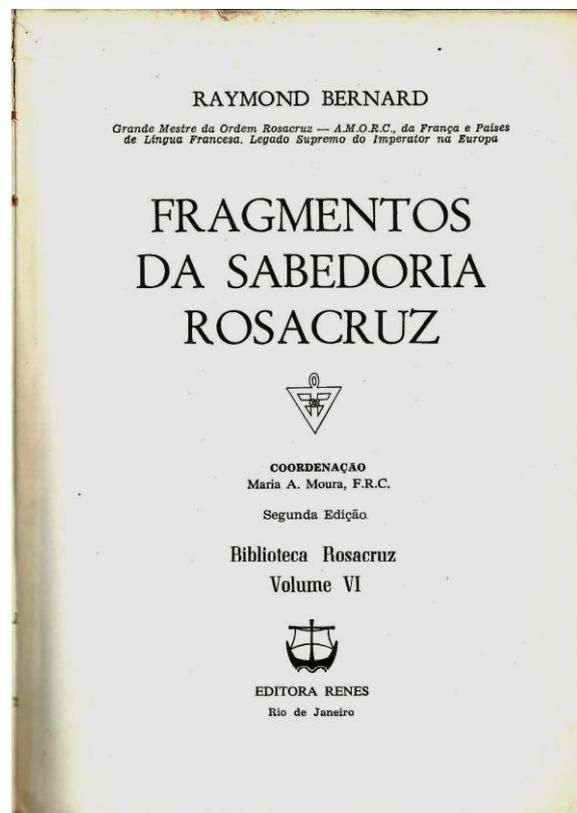
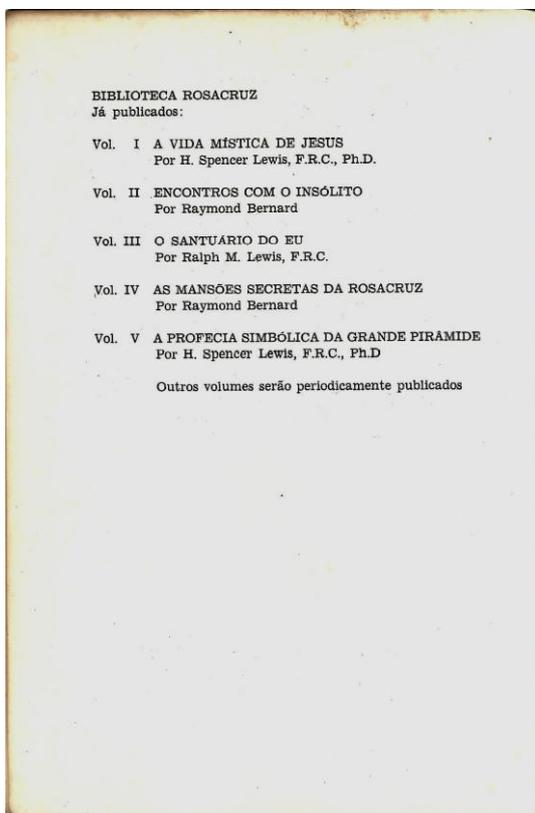
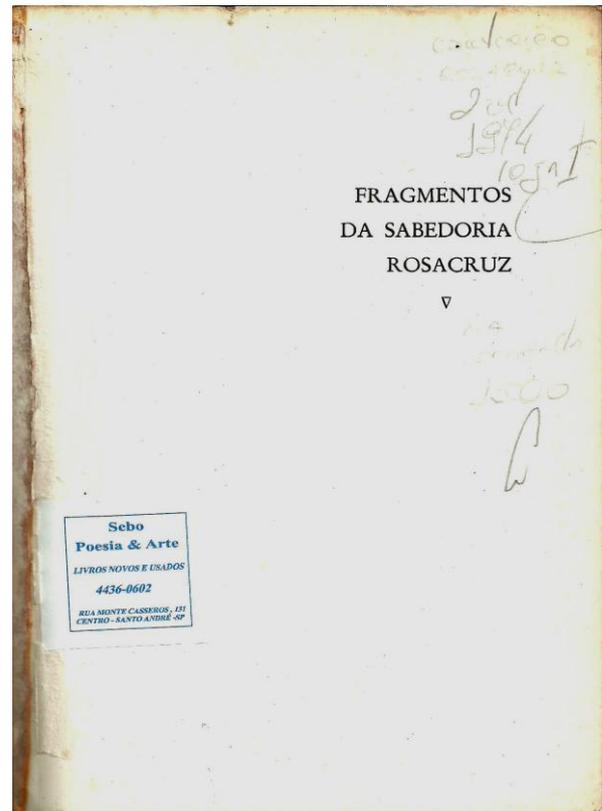
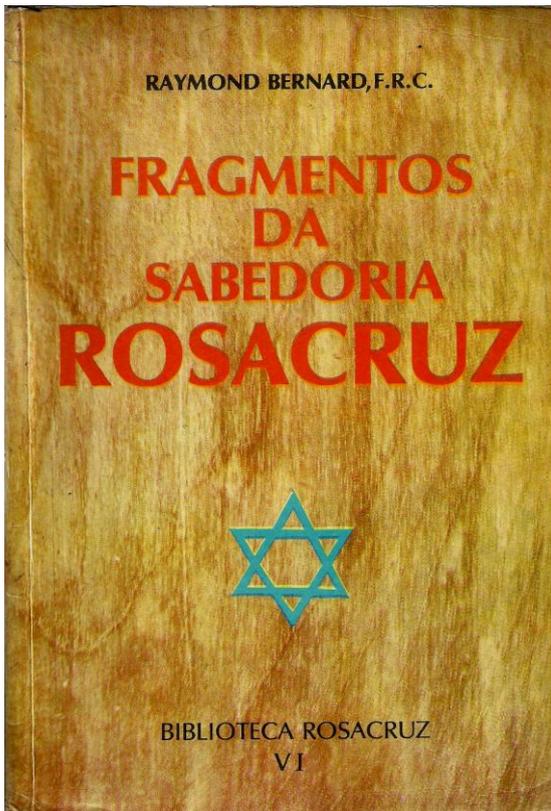


Imagem 20 – *A cabeça decepada* [*A severed head*] (1974), de Iris Murdoch.



(continua na próxima página)

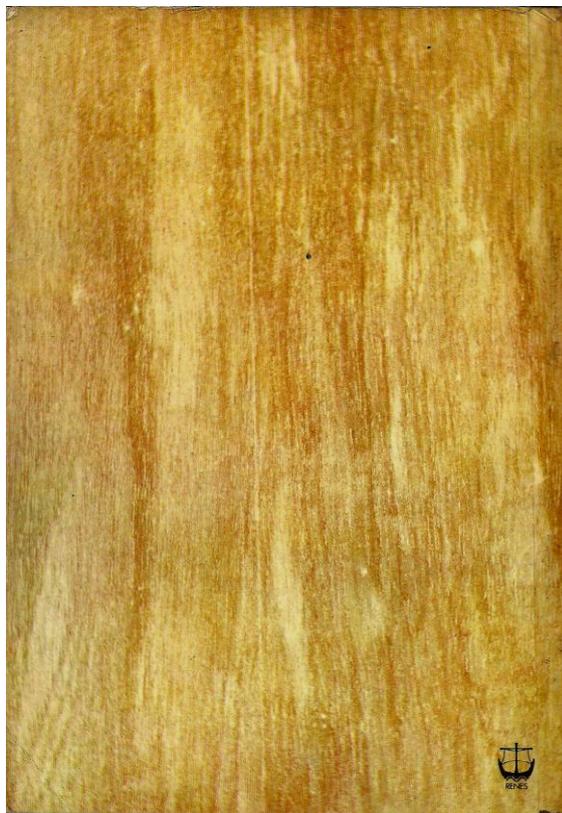
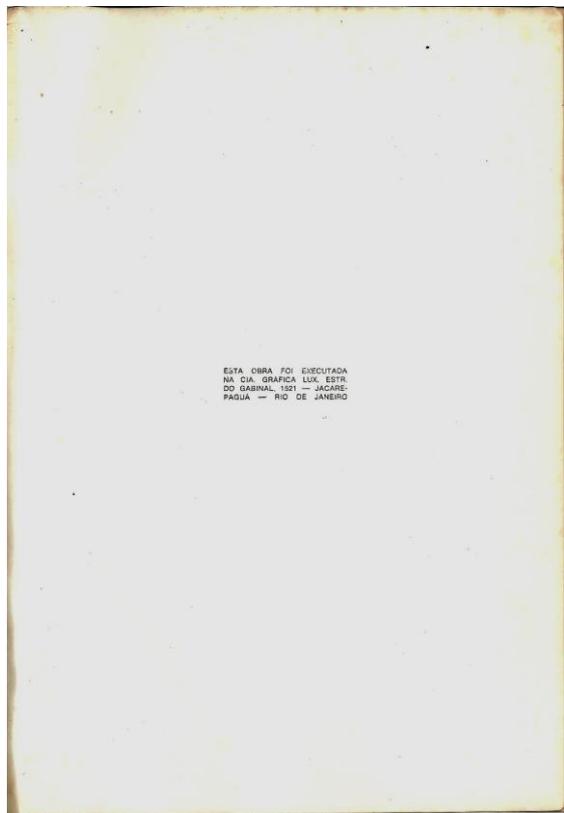
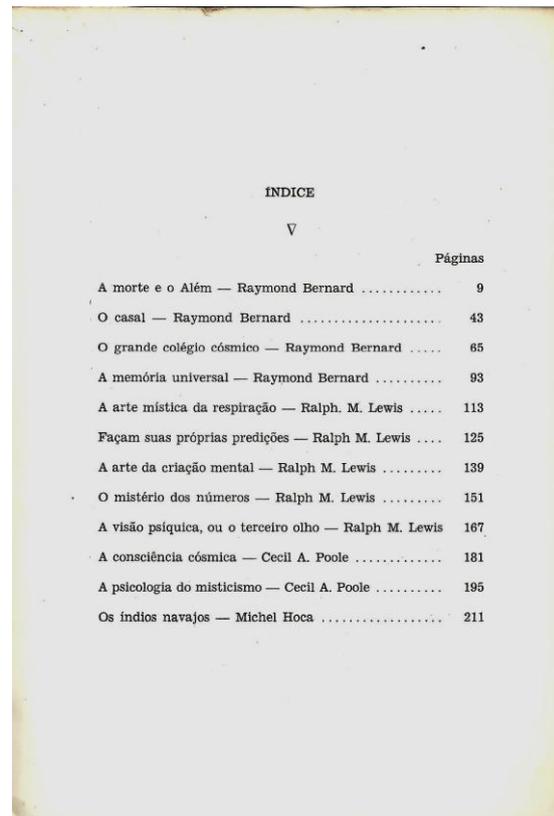
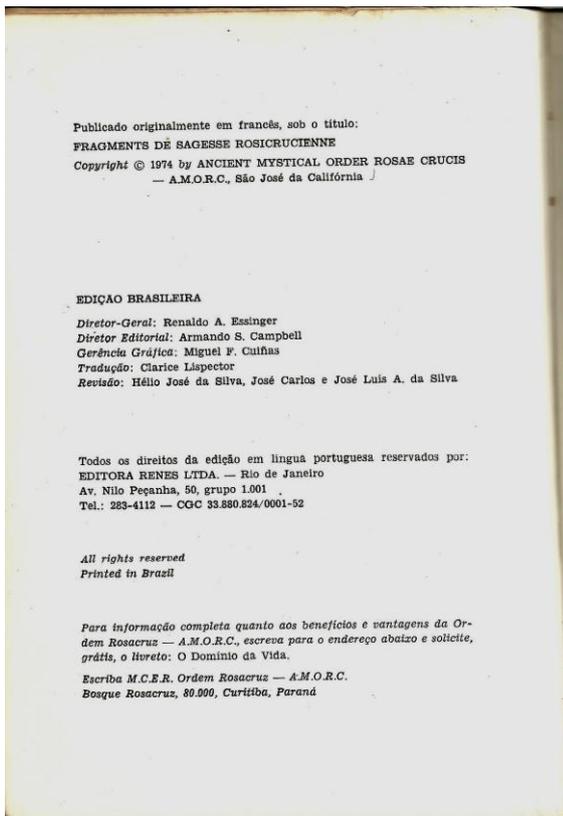
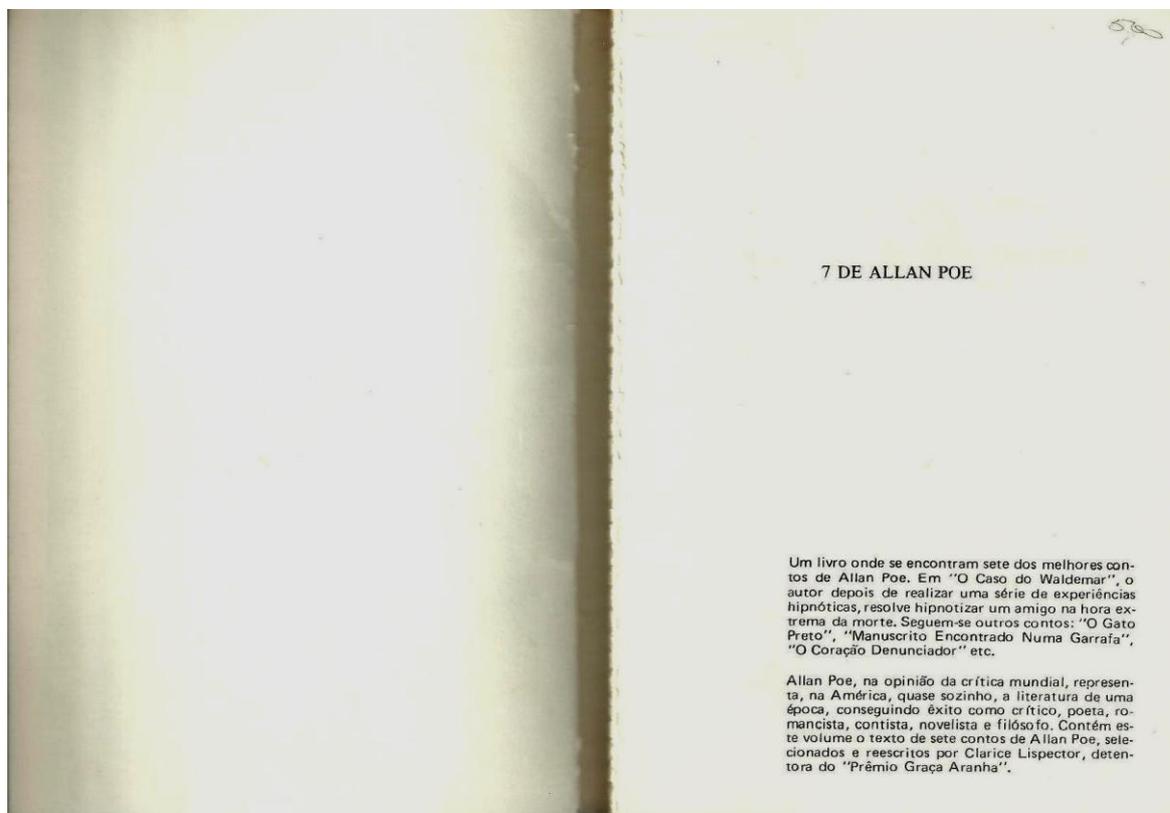
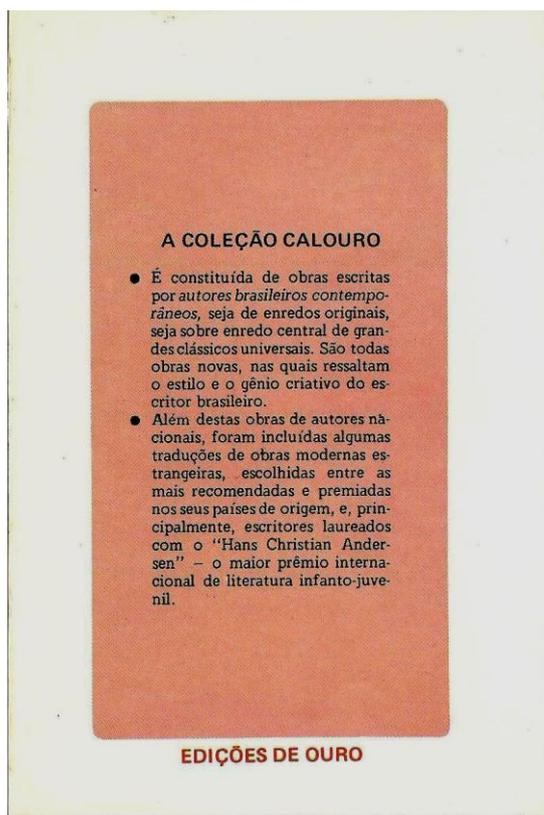
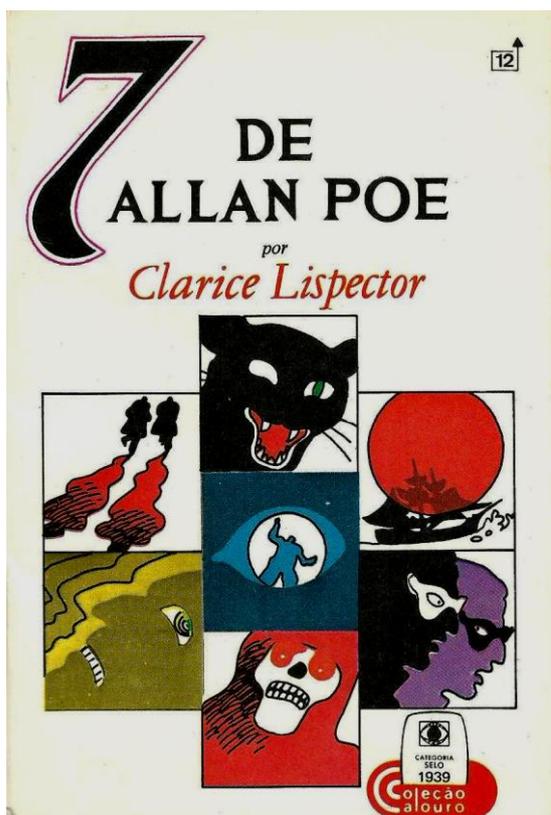


Imagem 21 – *Fragments da sabedoria rosacruz* [*Fragments de sagesse rosicrucienne*] (1974), de Raymond Bernard.



(continua na próxima página)

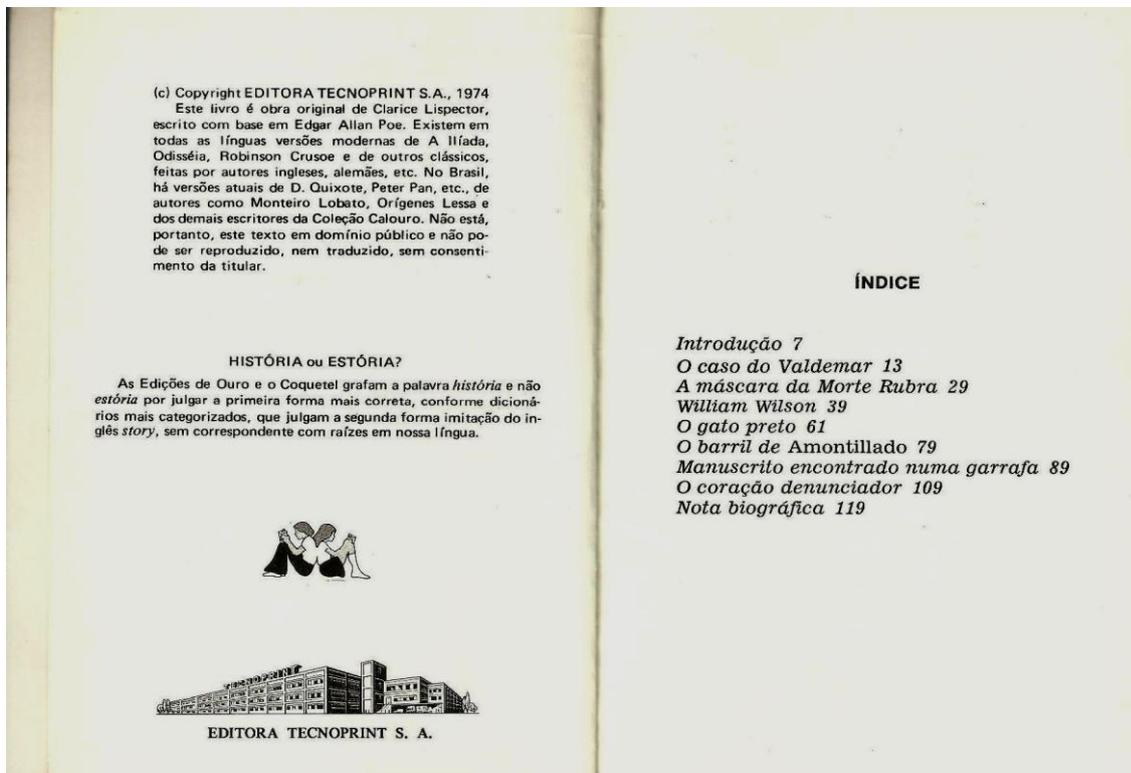
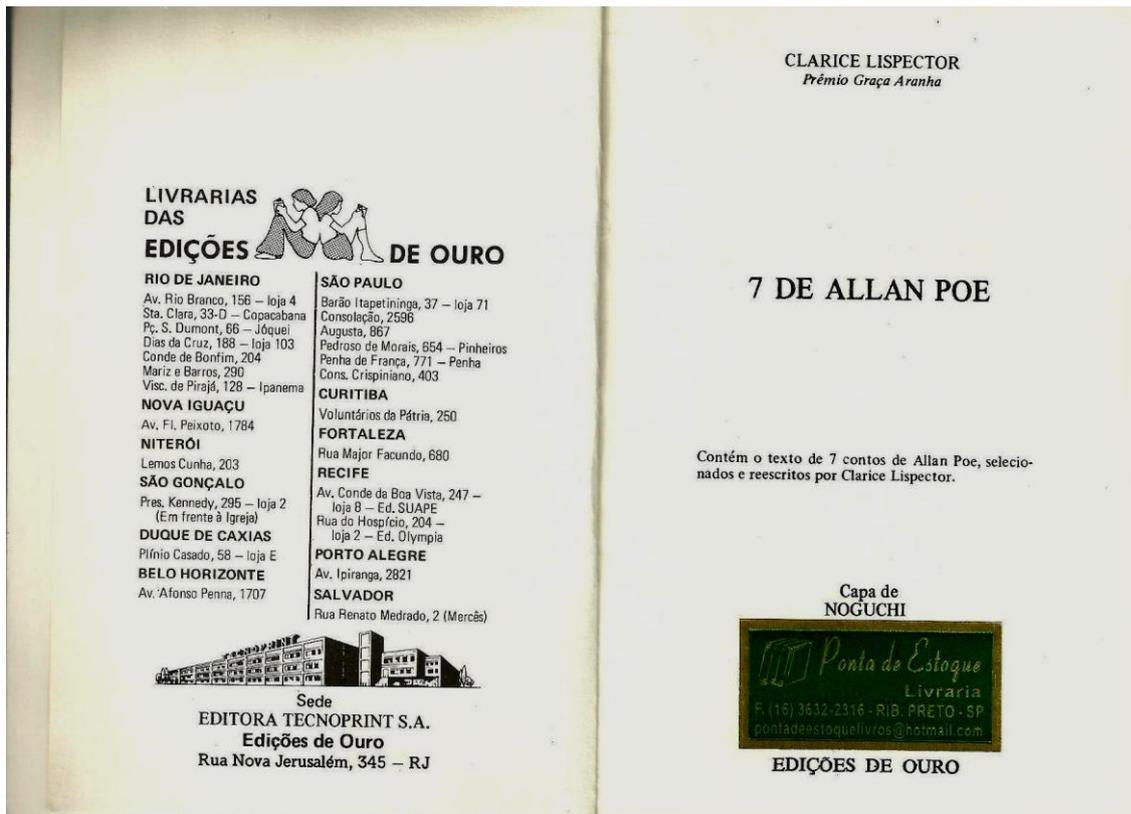
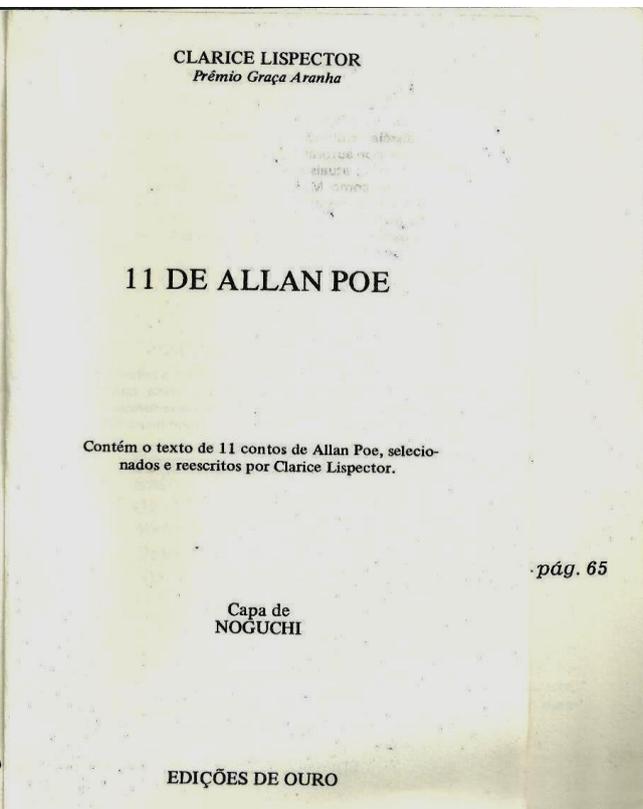
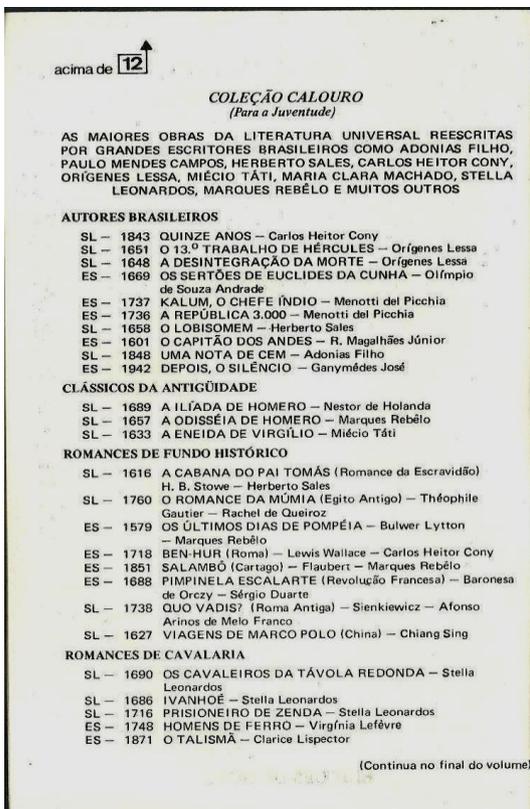
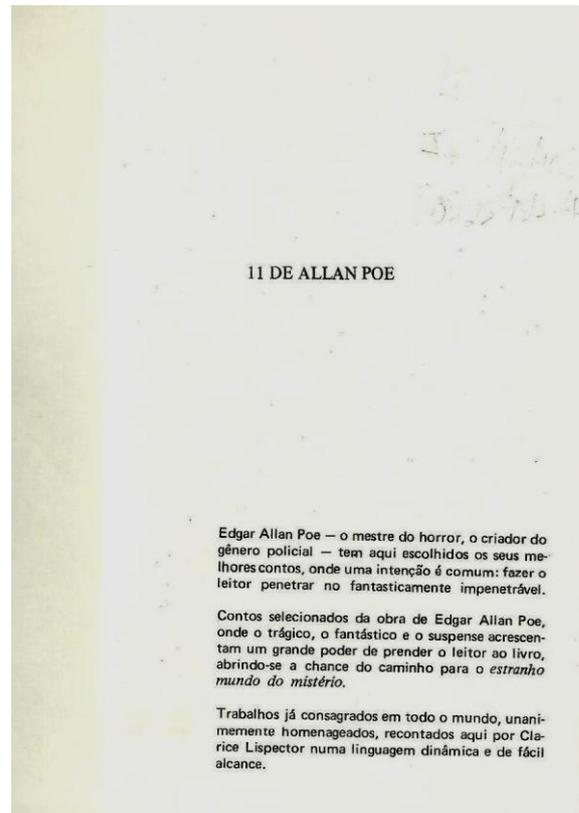
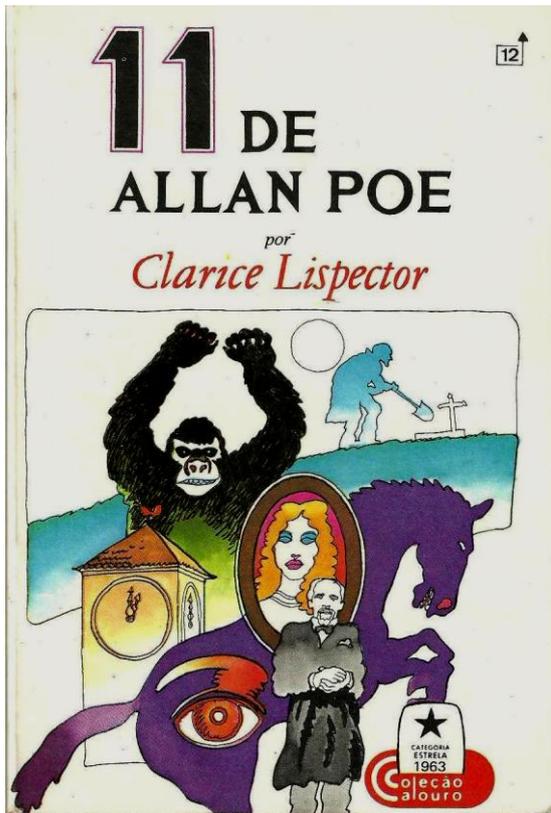


Imagem 22 – 7 de Allan Poe [Título do original não informado] (1974), de Edgar Allan Poe.



(continua na próxima página)

© Copyright EDITORA TECNOPRINT S.A., 1975

Este livro é obra original de Clarice Lispector, escrito com base em Edgar Allan Poe. Existem em todas as línguas versões modernas de A Ilíada, Odisséia, Robinson Crusoe e de outros clássicos, feitas por autores ingleses, alemães, etc. No Brasil, há versões atuais de D. Quixote, Peter Pan, etc., de autores como Monteiro Lobato, Orígenes Lessa e dos demais escritores da Coleção Calouro. Não está, portanto, este texto em domínio público e não pode ser reproduzido, nem traduzido, sem consentimento da titular.

HISTÓRIA ou ESTÓRIA?

As Edições de Ouro e o Coquetel grafam a palavra *história* e não *estória* por julgar a primeira forma mais correta, conforme dicionários mais categorizados, que julgam a segunda forma imitação do inglês *story*, sem correspondente com raízes em nossa língua.



EDITORA TECNOPRINT S. A.

ÍNDICE

Edgar Allan Poe —	pág. 7
Enterro prematuro —	pág. 11
Os dentes de Berenice —	pág. 25
Metzengerstein —	pág. 37
Deus (revelação magnética) —	pág. 49
Nunca aposte sua cabeça com o diabo —	pág. 65
O Duque de L'Omelette —	pág. 77
O diabo no campanário —	pág. 87
O retrato oval —	pág. 97
A queda da Casa de Usher —	pág. 105
Ligéia —	pág. 125
Os crimes da Rua Morgue —	pág. 141

C

HI:

As EDIÇÕES DE OURO são classificadas, de acordo com o custo industrial, nas seguintes categorias: GOTA, SELO, ESTRELA, COPA, COROA e LEÃO DE OURO.

Procure conhecer também os "Clubes de Leitura das Edições de Ouro", nos quais todos os livros da editora se acham classificados pelo nível escolar, desde o primeiro grau até o vestibular, e podem ser adquiridos através dos professores. São livros de preço acessível, destinados tanto ao estudo como à formação do "hábito da leitura", de acordo com a orientação do MEC.

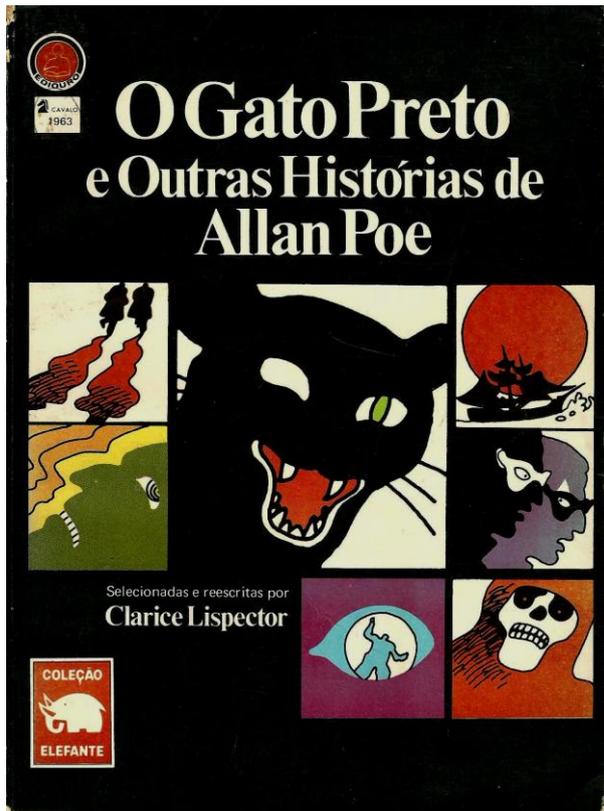
ESTA É MAIS UMA PUBLICAÇÃO DAS

EDIÇÕES DE OURO

A COLEÇÃO CALOURO

- É constituída de obras escritas por autores brasileiros contemporâneos, seja de enredos originais, seja sobre enredo central de grandes clássicos universais. São todas obras novas, nas quais ressaltam o estilo e o gênio criativo do escritor brasileiro.
- Além destas obras de autores nacionais, foram incluídas algumas traduções de obras modernas estrangeiras, escolhidas entre as mais recomendadas e premiadas nos seus países de origem, e, principalmente, escritores laureados com o "Hans Christian Andersen" — o maior prêmio internacional de literatura infanto-juvenil.

EDIÇÕES DE OURO



O Gato Preto e Outras Histórias de Allan Poe

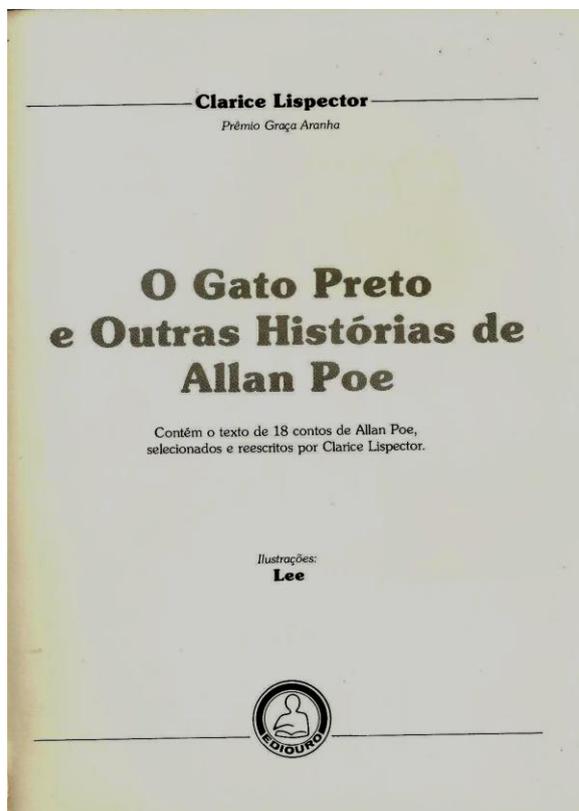
Allan Poe é o mestre do terror, sem dúvida. Mas ele não cultiva o terror pelo terror. É inteligente demais para isso. À raiz de seus contos, há sempre uma tese de natureza filosófica, moral ou religiosa a discutir, ou uma experiência psicológica a analisar. E ele mesmo fornece, no início ou no decorrer da narração, os elementos para essa discussão e essa análise.

Allan Poe, na opinião da crítica mundial, representa, na América, quase sozinho, a literatura de uma época, conseguindo êxito como crítico, poeta, romancista, contista, novelista e filósofo. Contém este volume o texto de dezoito contos de Allan Poe. Contos selecionados e reescritos por Clarice Lispector, detentora do "Prêmio Graça Aranha".

**OSEBO
CULTURAL**

De A a Z todo universo
para você

Fone: (81) 3241.1423 / 3222.4438
Home Page:
www.osebocultural.com



Do texto em português — Editora Tecnoprint Ltda.

As nossas edições reproduzem
integralmente os textos originais

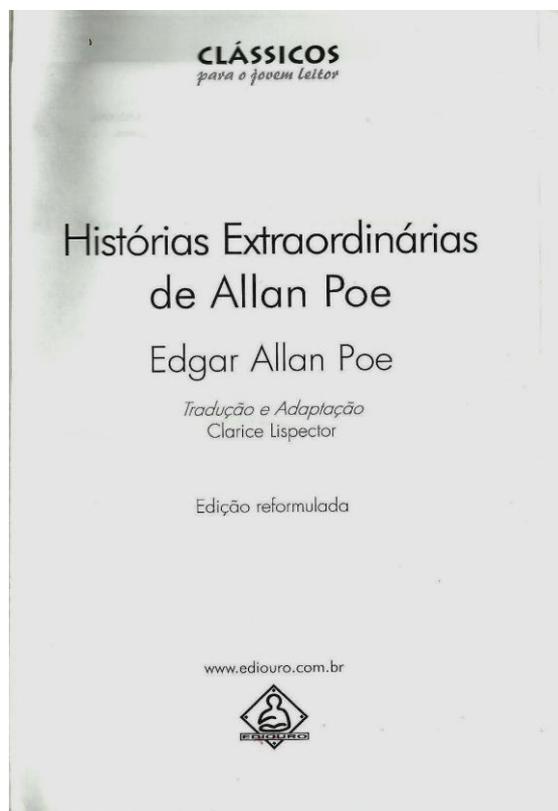
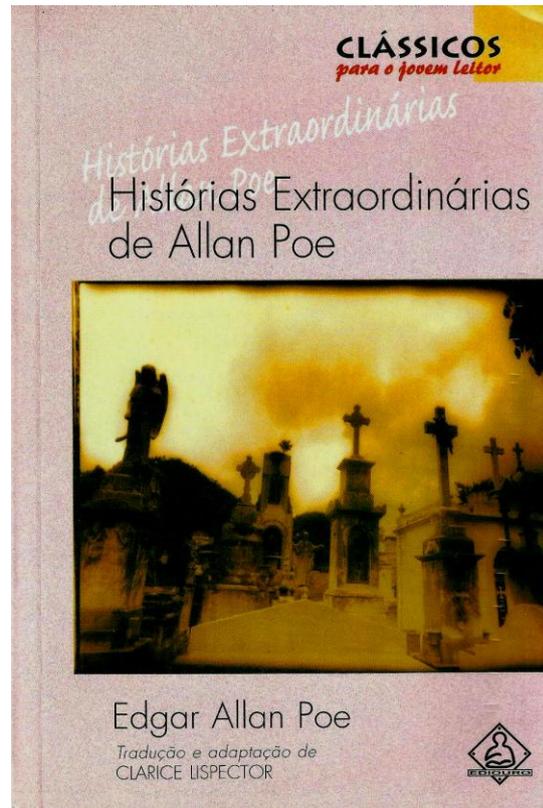
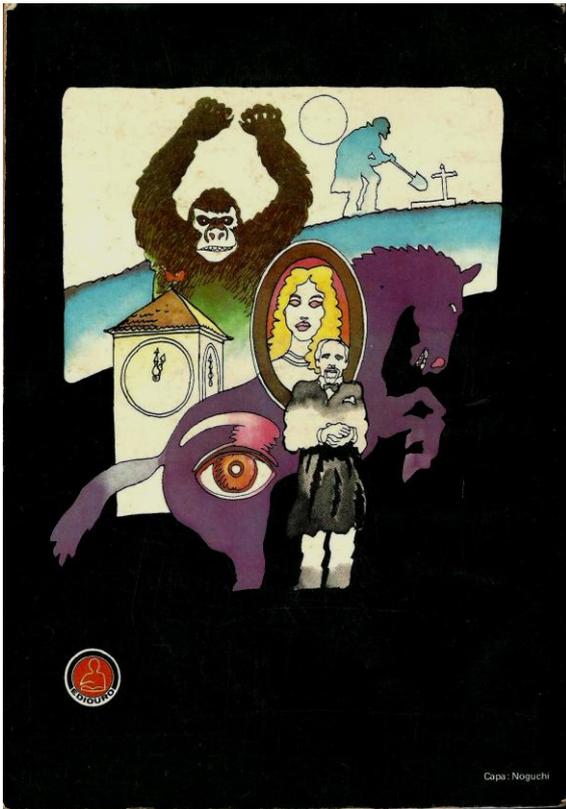
História ou Estória?

A Ediouro e o Coquetel grafam a palavra *história* e não *estória* por julgar a primeira forma mais correta, conforme dicionários mais categorizados, que julgam a segunda forma imitação do inglês *story*, sem correspondente com raízes em nossa língua.



EDITORA TECNOPRINT LTDA.

(continua na próxima página)



(continua na próxima página)

Índice

Introdução	5
O gato preto	7
A máscara da morte rubra	14
O caso do Valdemar	18
Manuscrito encontrado numa garrafa	24
Enterro prematuro	32
Os crimes da rua Morgue	39
A queda da Casa de Usher	57
Os dentes de Berenice	68
Nunca aposte sua cabeça com o Diabo	75
O Duque De L'Omelette	81
William Wilson	86
O retrato oval	96
O coração denunciador	100
O Diabo no campanário	105
O barril de Amontillado	111
Metzengerstein	116
Ligéia	123
Deus (Revelação Magnética)	133
Biobibliografia	141

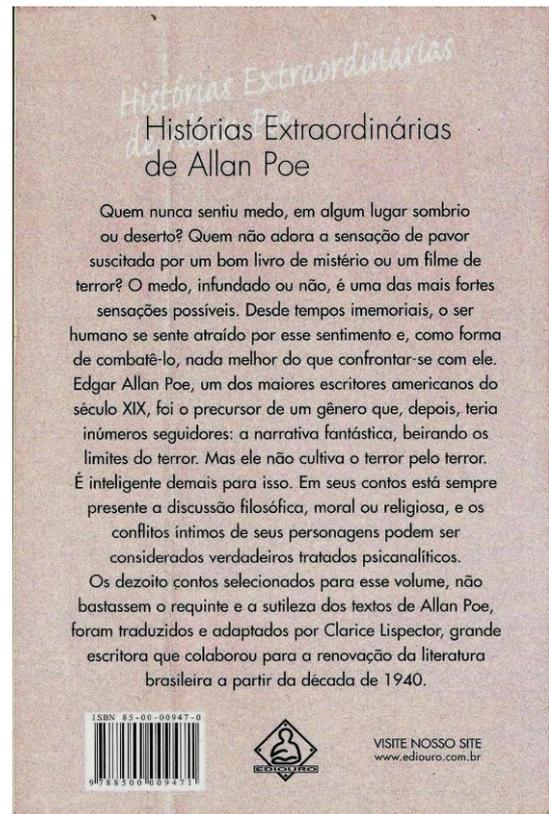
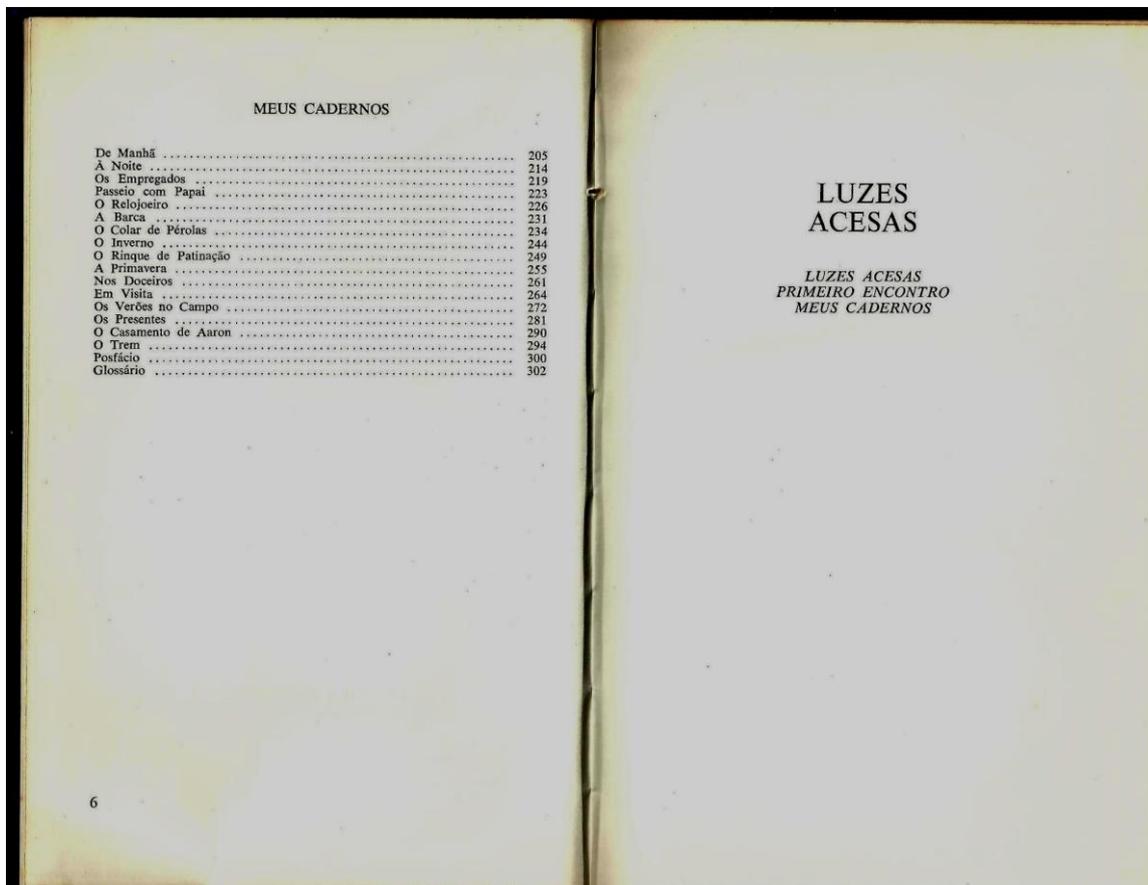
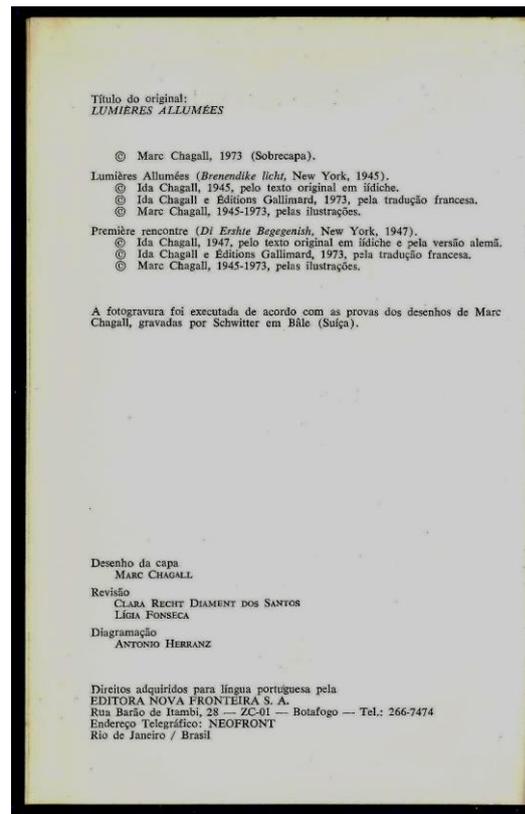
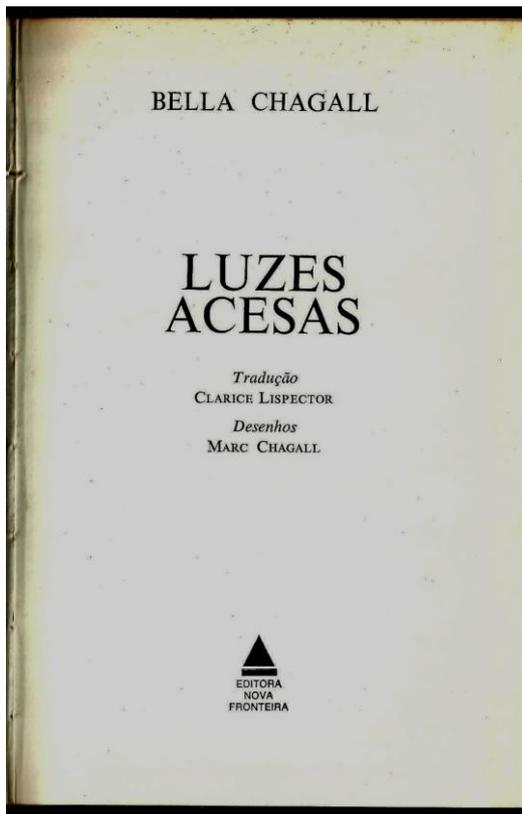


Imagem 24 – *O gato preto e outras histórias de Allan Poe* [Título do original não informado] (1975 – 1977), de Edgar Allan Poe, seguido de sua reedição do ano de 2003, quando o volume recebeu por título *Histórias extraordinárias de Allan Poe*.



(continua na próxima página)

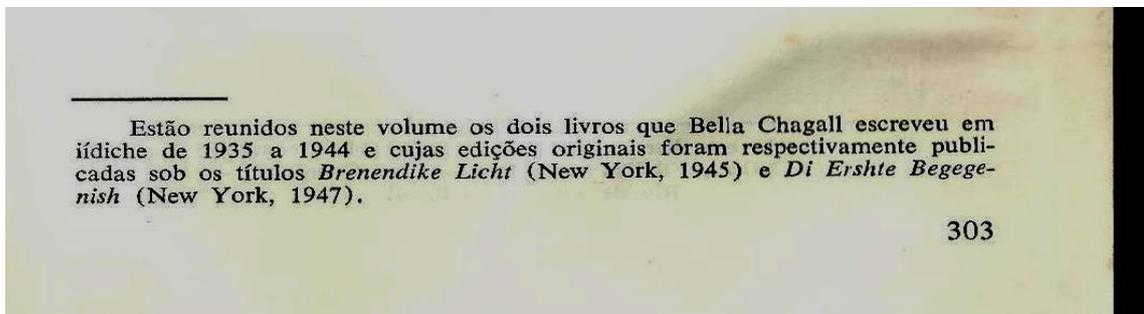
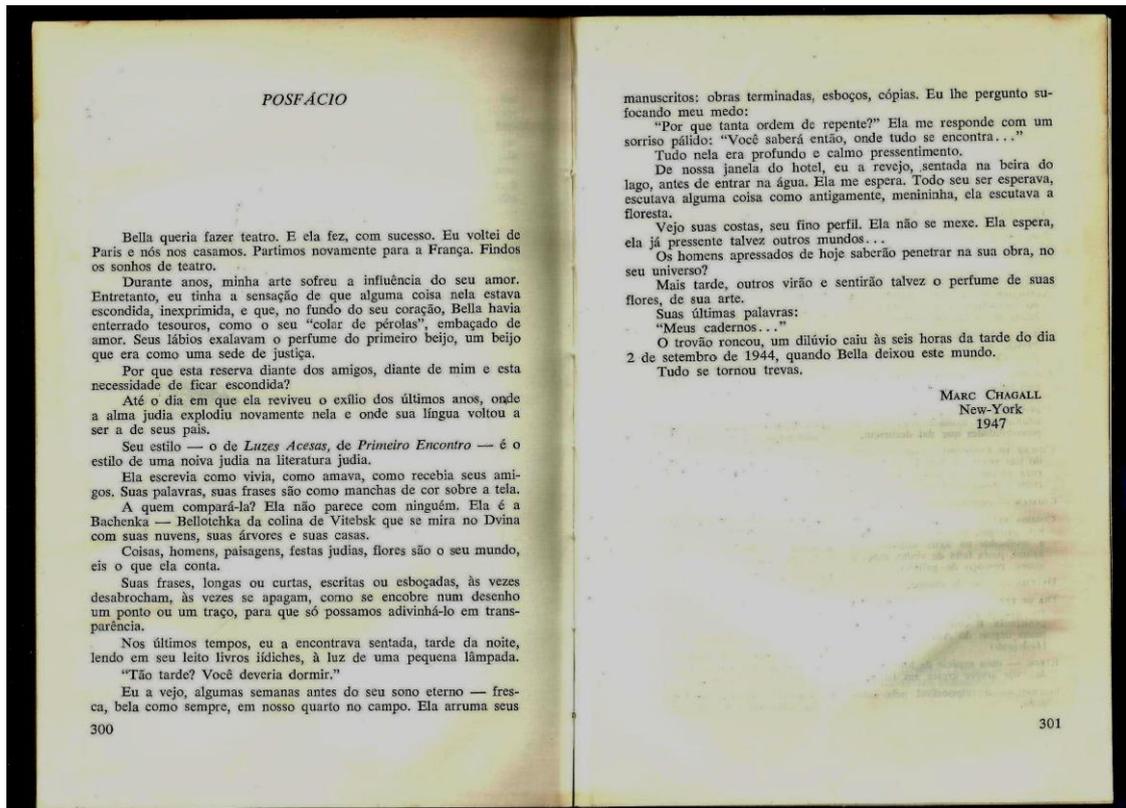
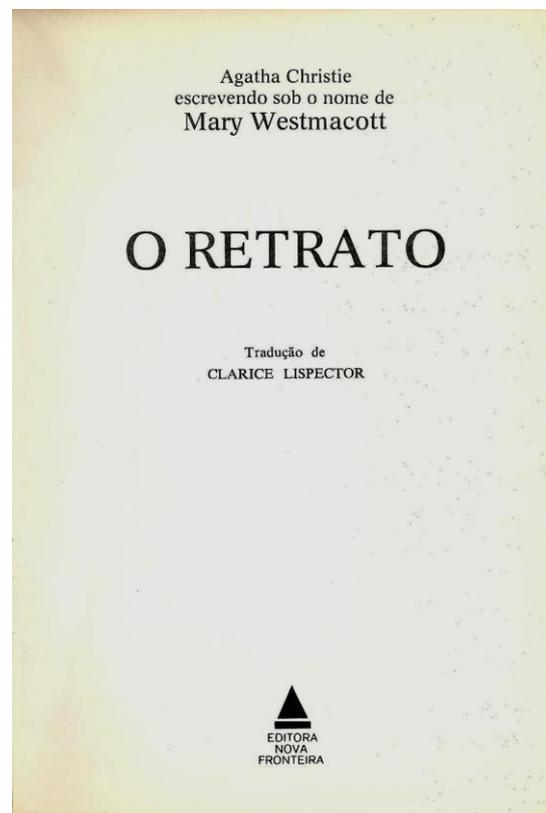
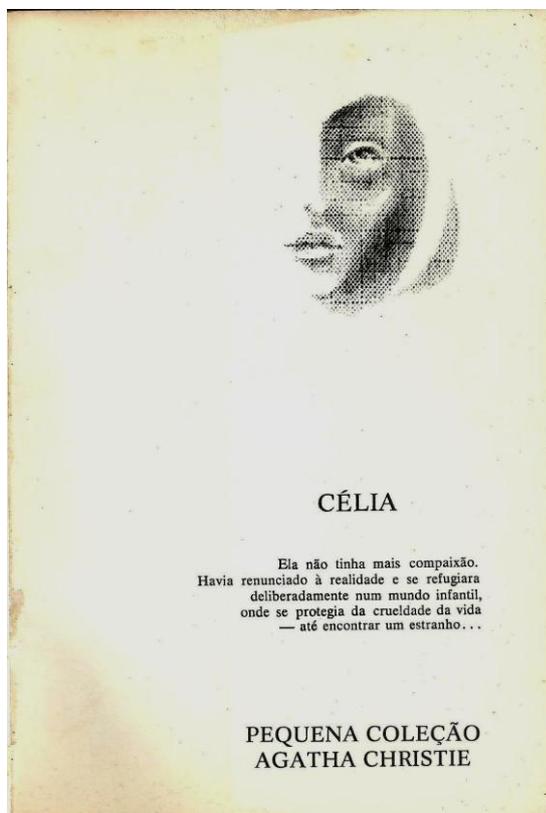
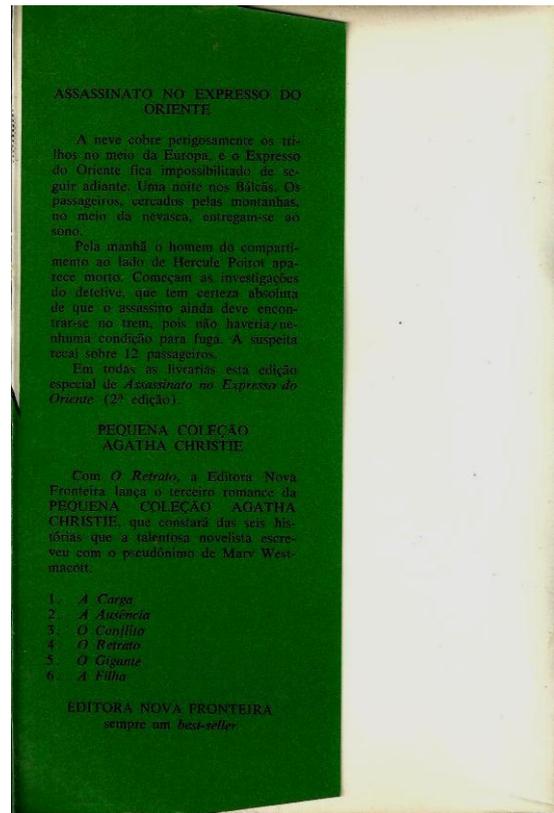


Imagem 25 – *Luzes acesas e Primeiro encontro* [*Lumières allumées, Première recontre*] (1975), de Bella Chagall. Ambas as traduções foram feitas a partir do francês e publicadas, à época, em um único volume.



(continua na próxima página)

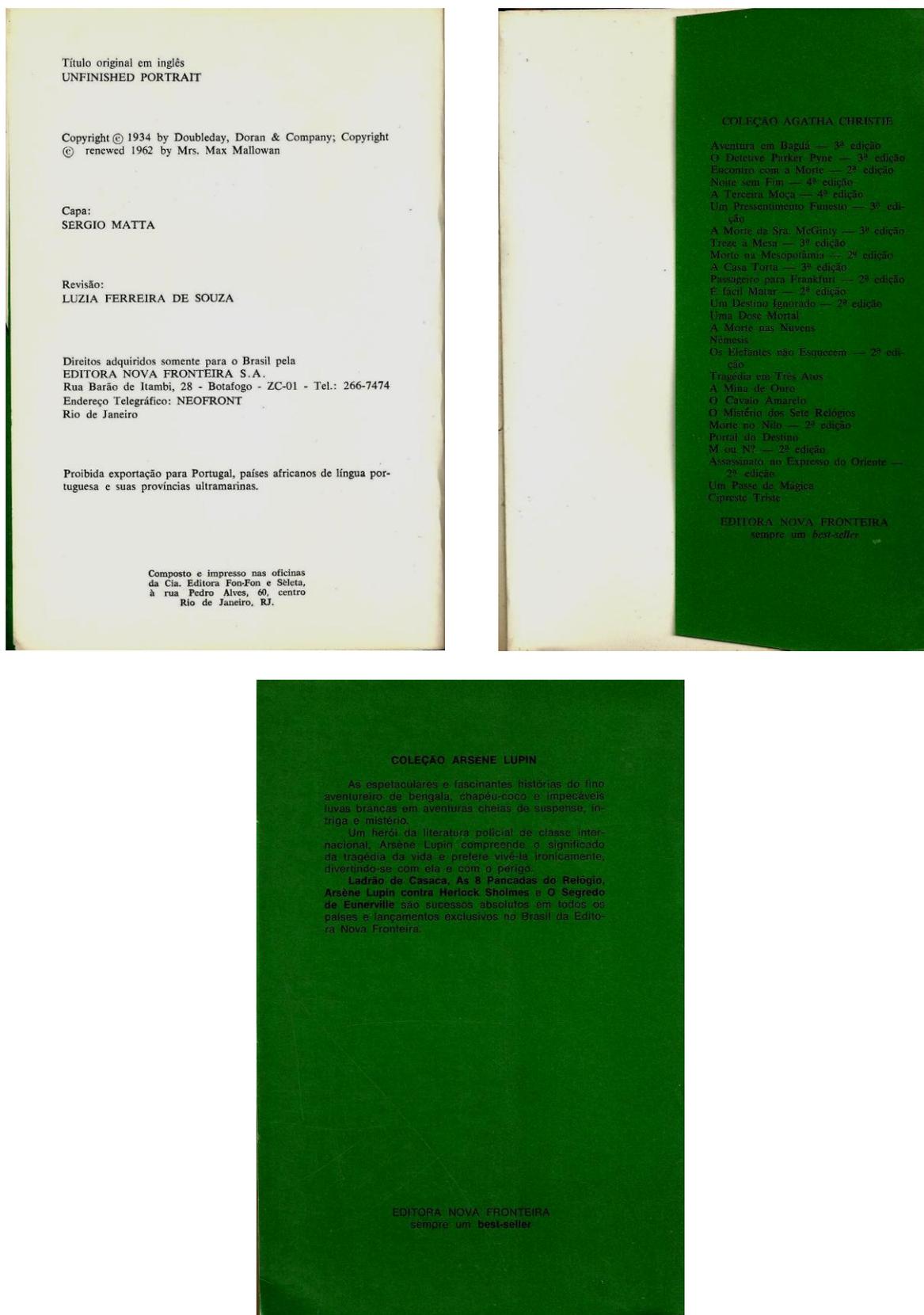
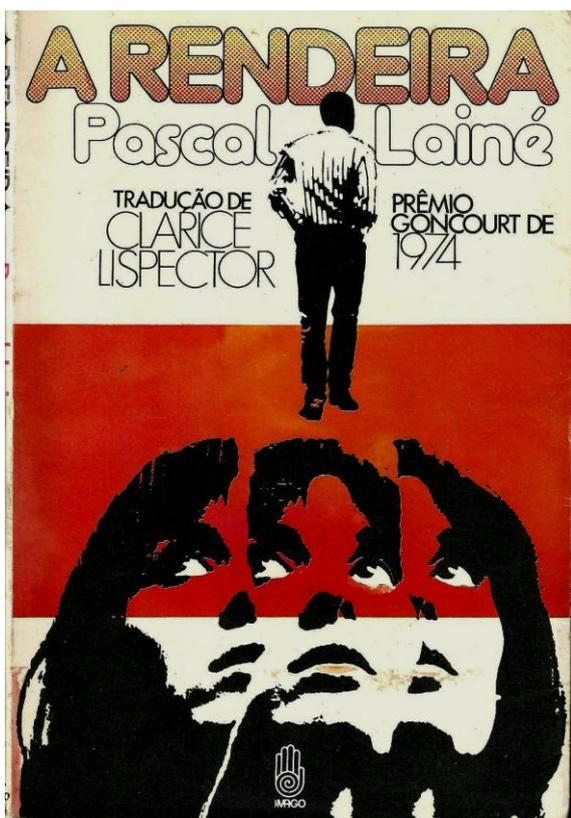


Imagem 26 – *O retrato* [*Unfinished portrait*] (1975), de Mary Westmacott (pseudônimo de Agatha Christie).



A RENDEIRA — OU A ARTE DE
FIAR O DESAFIO COTIDIANO

Uma moça de condição humilde encontra um rapaz aristocrata, com quem passa a viver em nome de um amor inabalável entrecortado de fortes presenças e longos silêncios. Súbito ocorrem descaminhos e o advento da loucura. História de amor ou uma criação onde o passo decisivo é saber o que se ama? Impostura ou fragilidade das emoções? Pomme e Almery são como dois jovens de carne e osso feitos personagens pela mão do artista, como se fossem pessoas surpreendidas no dia-a-dia pela teleobjetiva de algum cineasta que quisesse surpreender o ser humano na força total desse mistério que é o encontro do amor. Uma paixão de juventude enquadrada e enquadrando um background sociocultural, em que a trama se torna um jogo capaz de denunciar em filigrana temas dramáticos e graves problemas da sociedade contemporânea.

Conservando-se à distância, o autor consegue levar o leitor por aqueles meandros da narrativa — poder reservado somente aos mes-

Título original: *La Dentellière*

Copyright © Éditions Gallimard 1974

Editoração
Coordenação: Pedro Paulo de Sena Madureira
Revisão: José Carlos Campanha
Capa: Paulo de Oliveira

1975

Direitos para a língua portuguesa adquiridos por IMAGO EDITORA LTDA., Avenida N. Sra. de Copacabana, 330, 10.º andar, tel.: 255-2715, Rio de Janeiro, que se reserva a propriedade desta tradução.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

PASCAL LAINÉ

A RENDEIRA

Tradução de
Clarice Lispector

Série Ficção Imago

Direção de
JAYME SALOMÃO

IMAGO EDITORA LTDA.
Rio de Janeiro

(continua na próxima página)

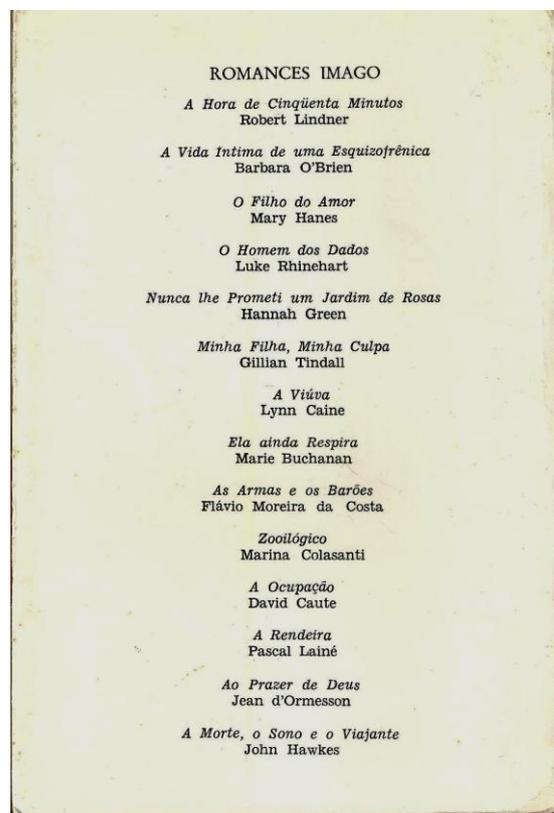
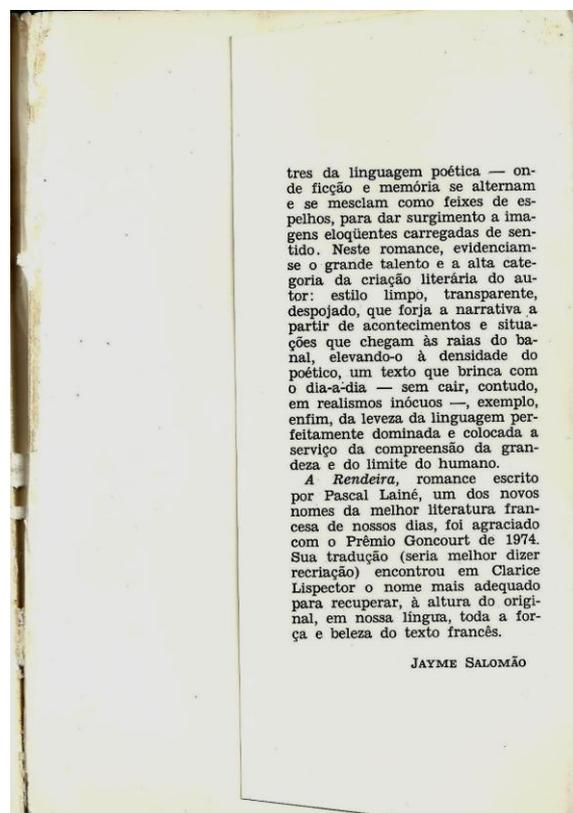
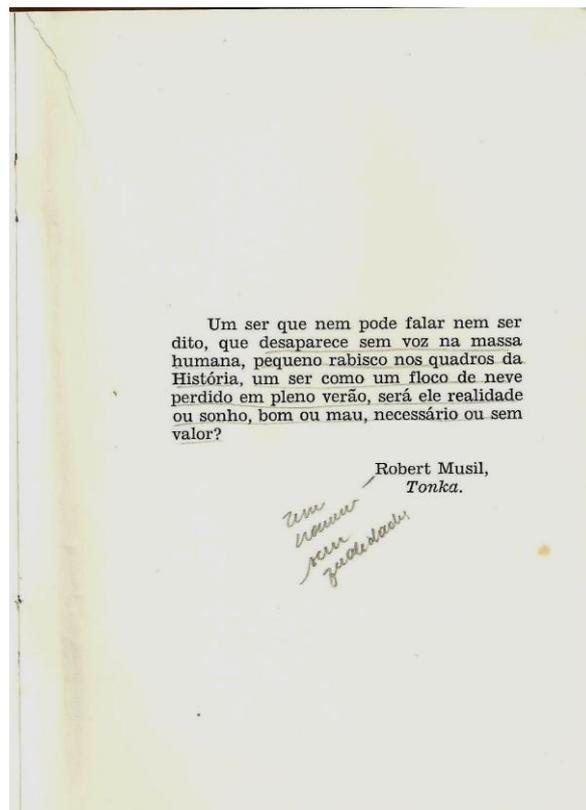
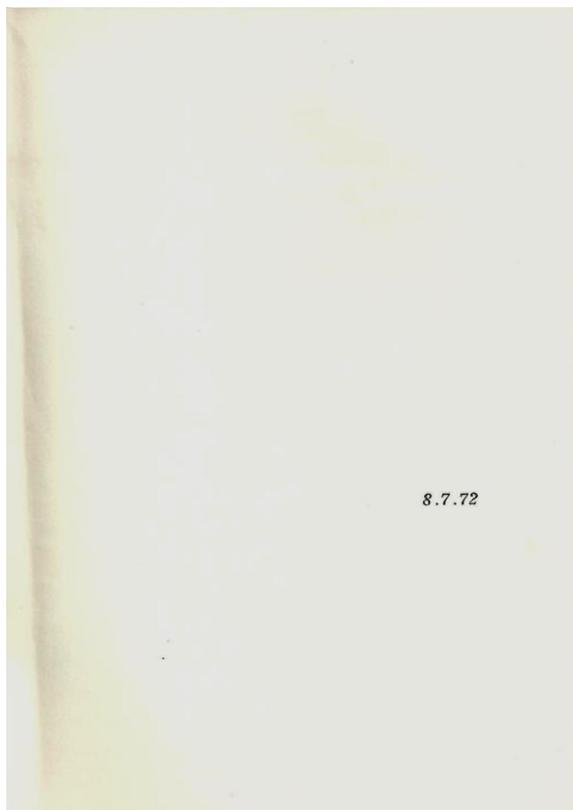


Imagem 27 – *A rendeira* [*La dentellière*] (1975), de Pascal Lainé.

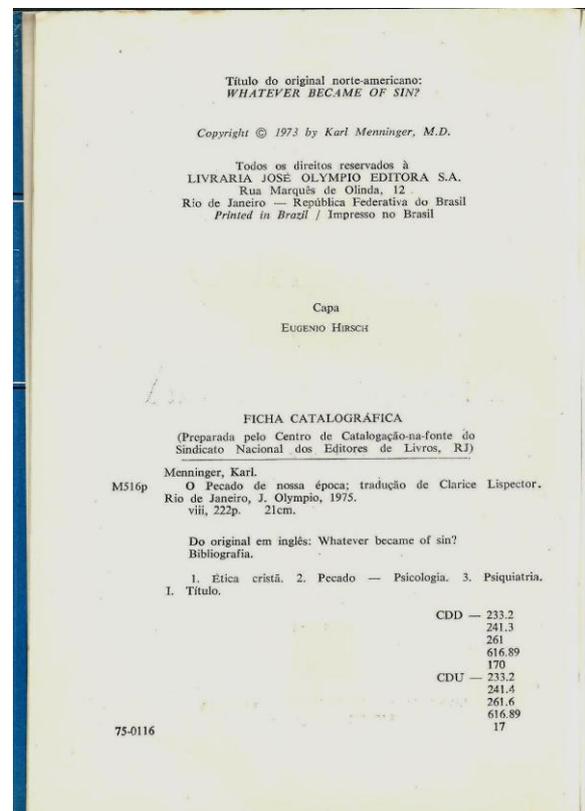
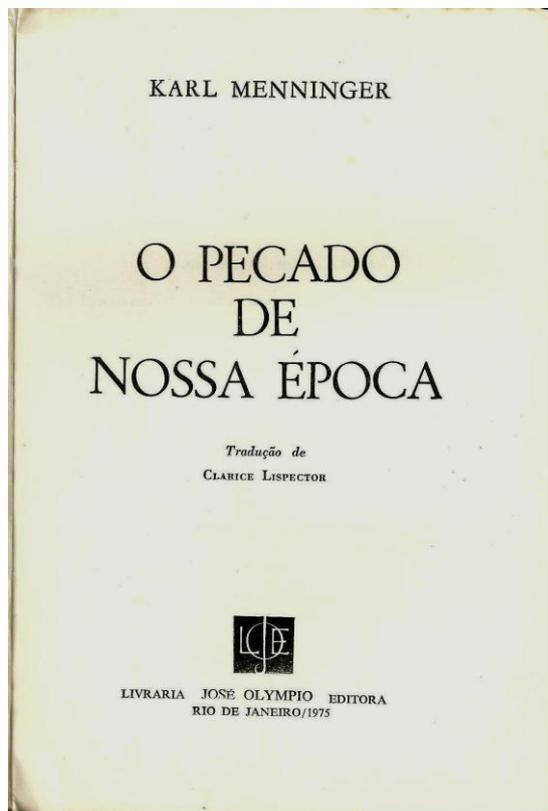
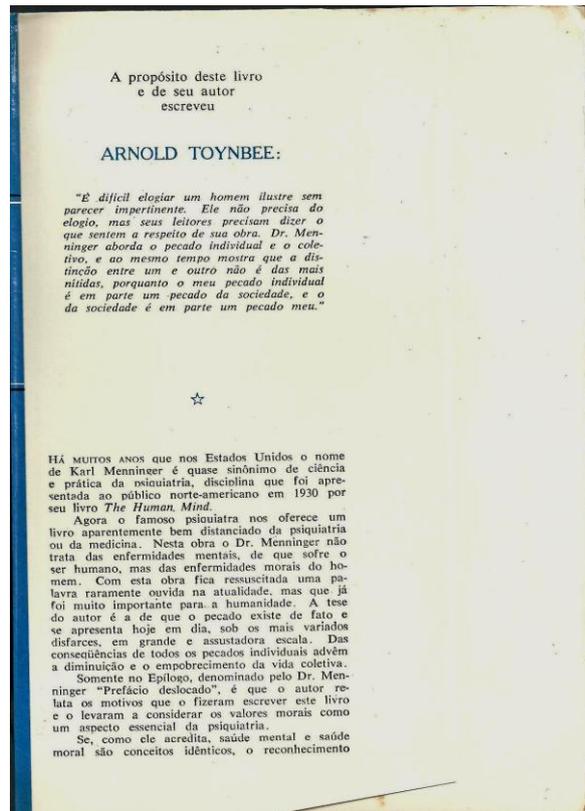
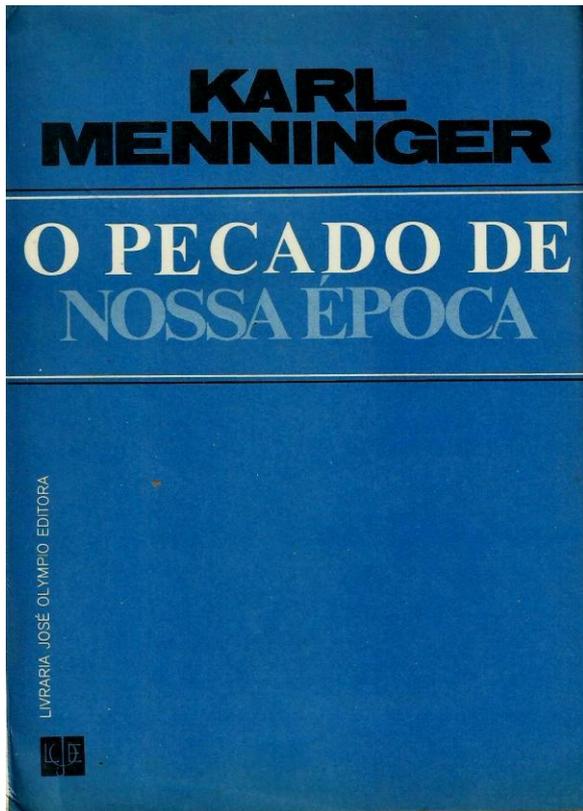
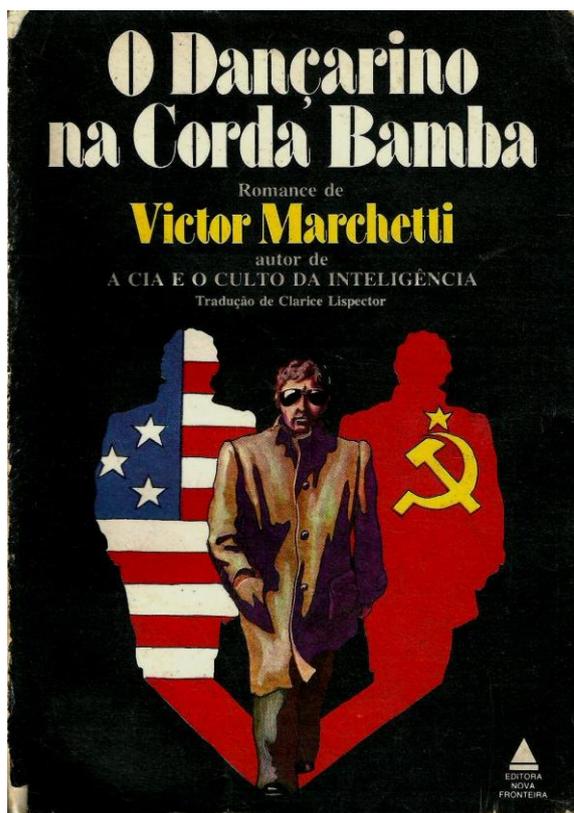


Imagem 28 – *O pecado de nossa época* [*Whatever became of sin?*] (1975), de Karl Menninger.

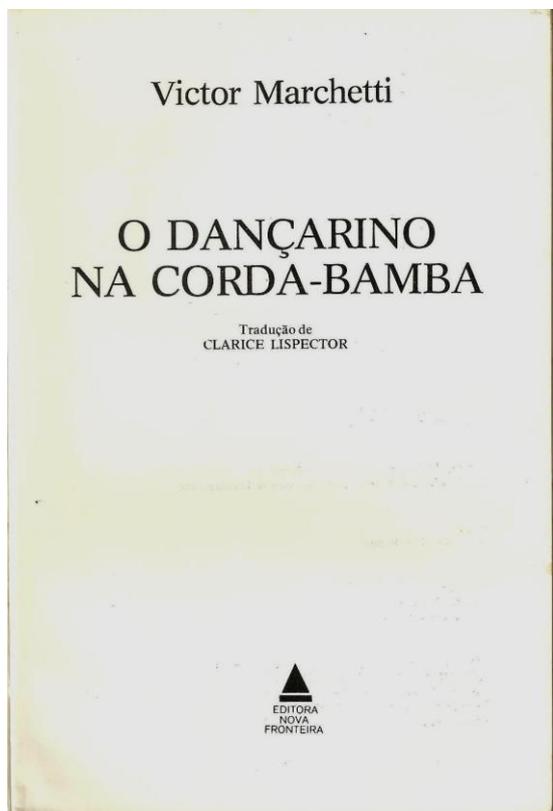


O Dançarino na Corda Bamba

Apresento-lhes Paul Franklin, próspero jovem executivo da National Intelligence Agency, ótimo marido, pai dedicado — e espião soviético.

Ressentido com os disparates da política externa promovida pelos egoístas e burocratas políticos de Washington, confuso e frustrado pelo envolvimento da Agency na política interna e seus frequentes fracassos nas operações clandestinas pelo mundo, Paul luta furioso e só contra o Establishment. Oferece-se como espião para os comunistas, colocando um sistema contra o outro.

Com acesso único aos segredos nacionais, Paul é extremamente importante para Moscou, e bastante distanciado de sua carreira como espião soviético, começa a perceber um certo padrão na inabilidade da Agency em cumprir sua missão para com a nação. Usando as únicas armas válidas para ele, a coragem e o conhecimento do jogo mortal de espionagem, Paul se aventura no abismo — um moderno dançarino na corda bamba que arrisca tudo e paga para ver — sempre na esperança de alcançar a segurança e um retorno aos simples valores da vida.



Título original em inglês:
THE ROPE-DANCER

Copyright © 1975 by Victor Marchetti
Publicado por acordo com Grosset & Dunlap, Inc.

Capa:
Rolf Gunther Braun

Revisão:
Álvaro Tavares e
Francisco Edmilson

Direitos adquiridos para língua portuguesa pela
EDITORA NOVA FRONTEIRA
Rua Barão de Itambi, 28 — Botafogo — ZC-01 — Tel.: 266-7474
Endereço Telegráfico: NEOFRONT
Rio de Janeiro — RJ

(continua na próxima página)

PREFÁCIO

Os acontecimentos, as personalidades e a organização secreta descritos neste livro são fictícios.

Isto não quer dizer que após quatorze anos de serviço na Agência Central de Inteligência o autor não tenha se aproveitado de suas experiências e conhecimentos profissionais para o desenvolvimento do enredo e dos personagens desta história. Agiu de forma parecida a de um pintor que usa modelos e outros objetos para auxiliá-lo a expressar aquilo que aspira a transmitir. Portanto esta história não é um retrato do serviço de inteligência ou daqueles que nele trabalham. É antes um resultado da arte misteriosa nascida da própria imaginação do autor e alimentada pelo seu desejo de entreter e criar. Esta é a história de Paul Franklin, um dançarino da corda-bamba dos tempos atuais que, como seu antigo colega, fazia do perigo seu ofício.

Oakton, Virginia
Julho, 1970

VLM

Mas algo sucedeu então que fez cada boca emudecer, cada olho se paralisar. Entrementes, o dançarino da corda-bamba começara o espetáculo: saíra de uma pequena porta e caminhava pela corda estendida entre duas torres, suspensa sobre a praça do mercado e da multidão. Porém, quando estava no meio da travessia, a pequena porta abriu-se mais uma vez e um indivíduo, pomposamente vestido como um bufão, saltou fora e foi rapidamente em direção a ele. — Toca a avançar, coxo — gritava ele com sua voz horrenda. — Avança, sonso, paspalho, descarnado! Vou te cutucar com a ponta de minha bota! Que fazes tu entre as torres? Dentro da torre é que é o teu lugar, devias ser lá trancado; aqui estás impedindo o caminho a quem vale mais que tu — e, a cada palavra que dizia, ia-se aproximando mais e mais. Porém, quando estava apenas a um passo atrás do primeiro, aconteceu o horror que fez cada boca emudecer e cada olho se paralisar — ele soltou um grito diabólico e pulou sobre o outro que estava em seu caminho. Ora, quando viu o triunfo de seu rival, o dan-

7

çarino perdeu ao mesmo tempo o controle e o equilíbrio na corda. Atirou a vara para longe e caiu ainda mais depressa que ela num turbilhão de braços e pernas, no vácuo. A praça e a multidão eram como o mar quando uma tempestade começa: fugiram todos em confusão abrindo um espaço onde o corpo iria cair.

Zaratustra, porém, não se moveu, e o corpo foi cair a seu lado, ferido e quebrado, embora ainda com vida. Após uns instantes a consciência voltou ao homem desfigurado que viu Zaratustra ajoelhado a seu lado.

— Que fazes aqui? — falou finalmente. — Já de há muito sabia que o Diabo viria me apanhar. E agora arrastar-me-á com ele para o Inferno: poderás impedi-lo?

— Por minha honra, amigo — respondeu Zaratustra — não existe tudo isso de que falas: não há Diabo nem Inferno. Tua alma morrerá antes mesmo que teu corpo. Não temas, pois!

O homem ergueu para ele um olhar desconfiado.

— Se falas a verdade — disse — nada perderei ao perder a vida. Não valho mais que o animal a quem ensinaram a dançar, com muita pancada e pouca comida.

— Não é assim — disse Zaratustra — fizeste do perigo teu ofício e isso nada tem de desprezível. Agora morres por causa desse mesmo ofício, e com as minhas mãos te enterrarei.

O moribundo já não respondeu a estas palavras. Apenas moveu a mão procurando a de Zaratustra em gratidão.

Friedrich Nietzsche
Assim Falou Zaratustra

8

Revelador das espantosas atividades clandestinas do serviço de espionagem, *Dançarino na corda bamba* contém conflitantes paralelos entre o mundo real de Washington — um mundo onde os homens pagam para salvaguardar a segurança da nação, jogam a política do gato e do rato com os regimes estrangeiros, fomentam a revolução e a insurreição, lutam no meio deles pelo status e sobrevivência e, quando a dificuldade chega, eles tranquilamente enterram seus erros. Aqui aparece o suspense, a intriga e o perigo da espionagem como atualmente é experimentada pelos homens que a praticam.

Esta é a fascinante e realista história da luta desesperada de um homem em fazer o que pode pela humanidade e ainda sobreviver. *O Dançarino na corda bamba* é um importante romance que só poderia ser escrito por um expert no campo da espionagem.



Victor Marchetti

O Dançarino na Corda Bamba

um emocionante romance sobre espionagem ...
um palco de ameaça e violência, onde o perseguidor é
o perseguido e a falência é a morte.

Um homem que luta para salvar a si mesmo.....
Paul Franklin, um dedicado mas mal-encaminhado homem
que se insurge contra um sistema corrupto e ainda tem
nele um papel mortal.

O sistema de espionagem.....
The National Intelligence Agency, — burocracia e
enganoso aparato que determina e executa a política.

Suspense, intriga e perigo.....
a verdade chocante sobre espíões numa falsa sociedade
democrática.

O Dançarino na corda bamba.....
mais perto da verdade do que qualquer outra história de
espionagem antes publicada.

O autor: Somente um homem com íntimo conhecimento sobre o obscuro mundo da espionagem poderia ter escrito este livro: Victor Marchetti, que passou grande parte de sua vida adulta no serviço secreto, tem esse conhecimento. Como estudante preocupou-se em se especializar em estudos soviéticos e quando nas Forças Armadas dos EUA foi designado para o serviço secreto militar. Depois de trabalhar para National Intelligence Agency, ingressou na Central Intelligence Agency, onde por 14 anos serviu como assistente executivo do Director Deputy e assistente especial do Executive Director e do chefe do planejamento, programação e orçamento. Trabalhou também em operações, pesquisas, cursos de espionagem e estimativas nacionais. Marchetti demitiu-se em 1969 para dedicar seu tempo a escrever.

▲
EDITORA
NOVA
FRONTEIRA
SEMPRE UM BEST-SELLER

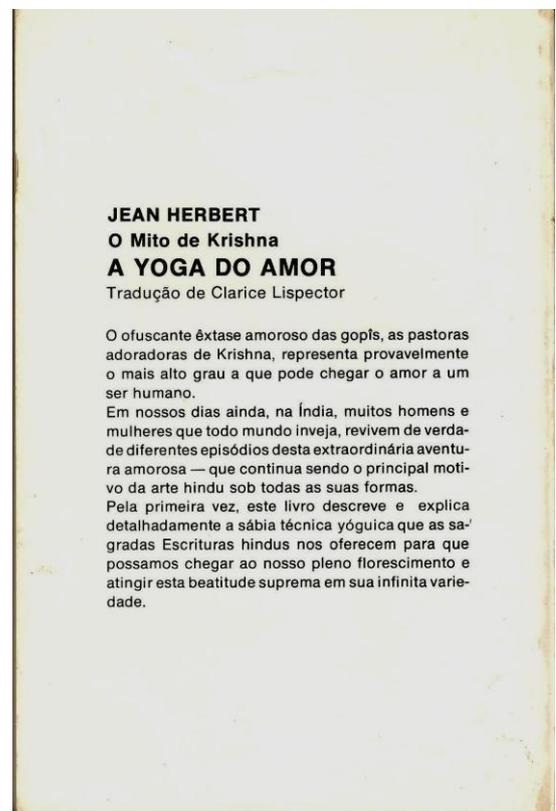
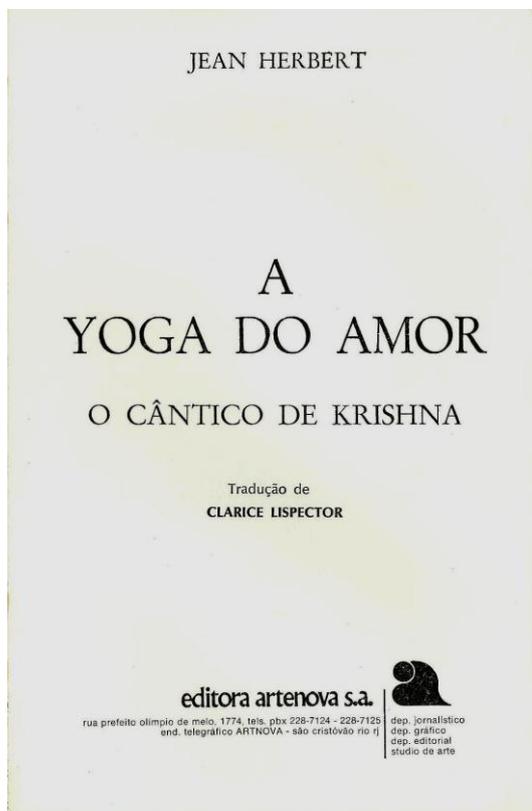
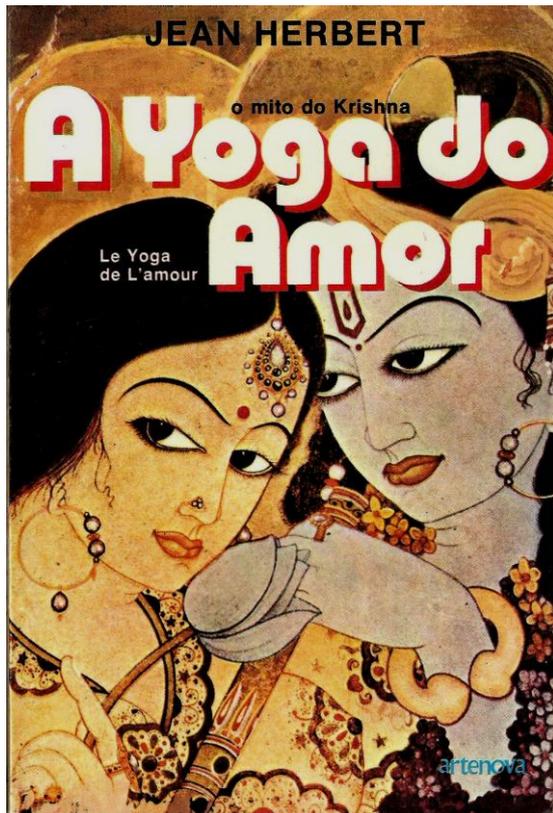


Imagem 30 – *A yoga do amor* [*Le yoga de l'amour*] (1975), de Jean Herbert.

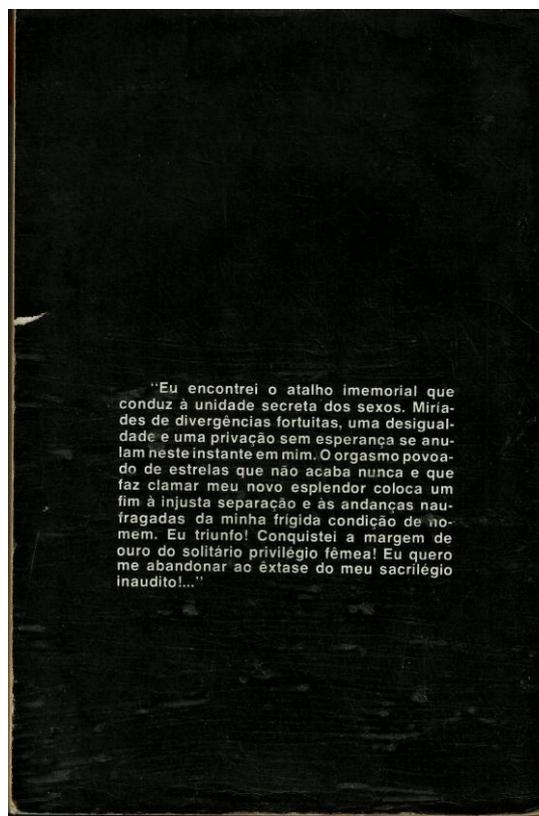
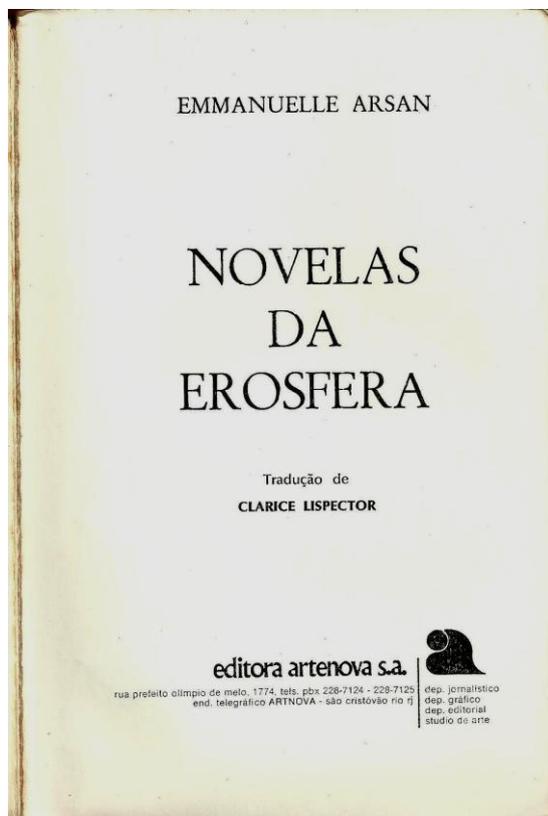
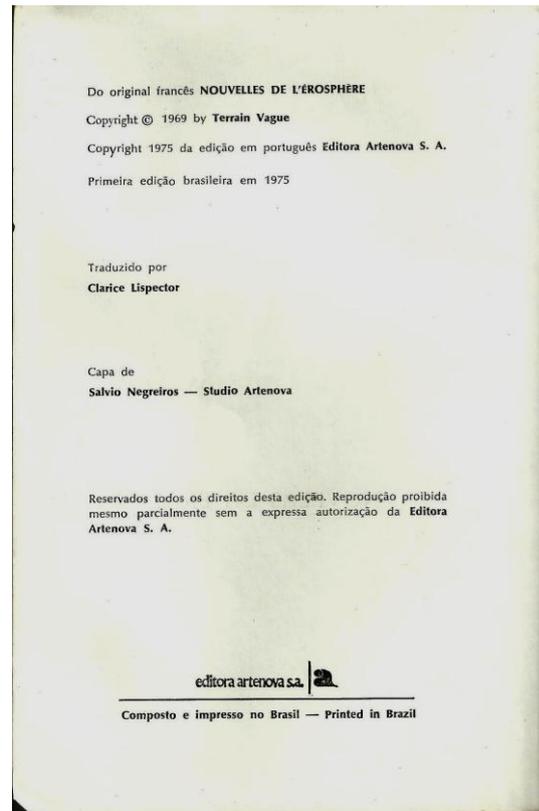
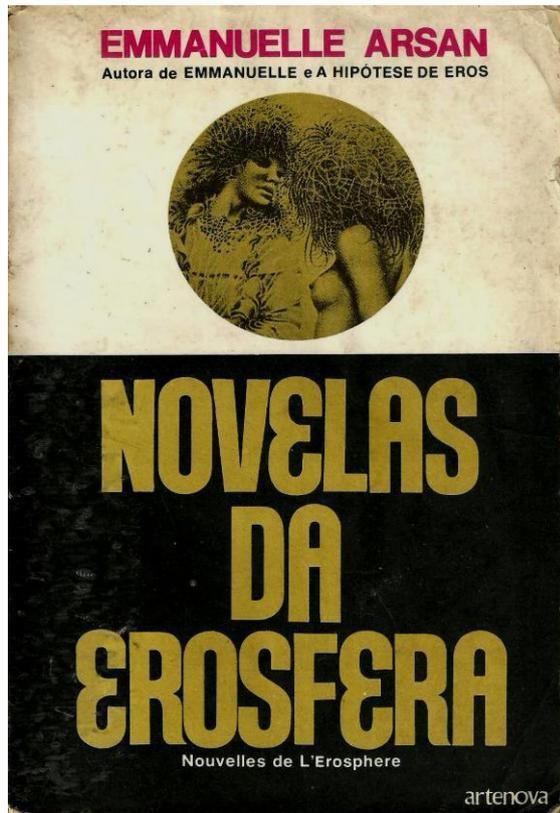


Imagem 31 – *Novelas da erosfera* [*Nouvelles de L'Érosphère*] (1975), de Emmanuelle Arsan.

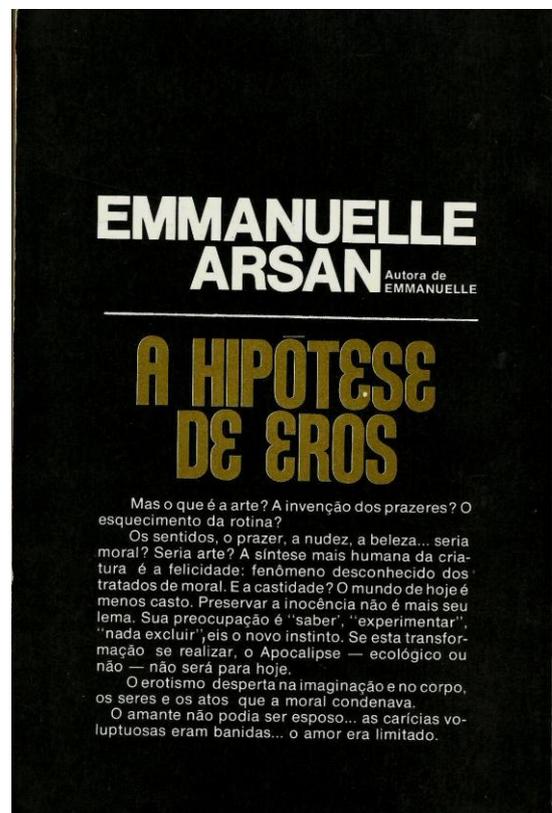
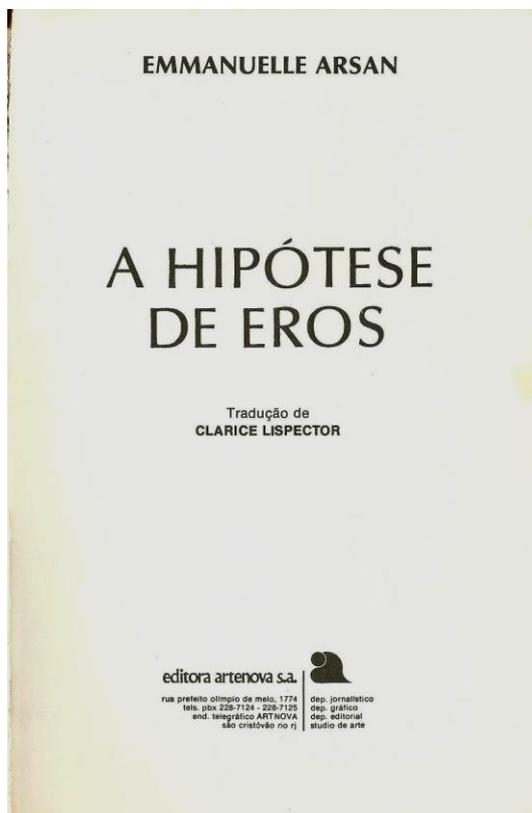
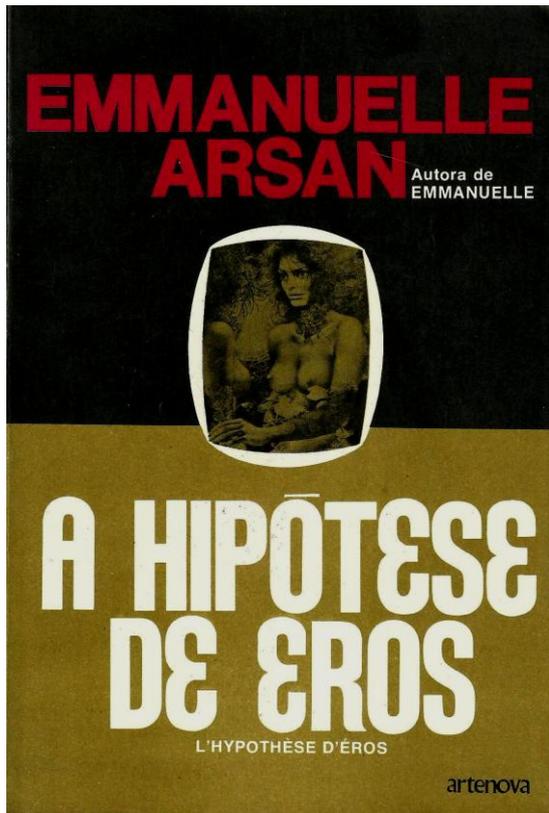
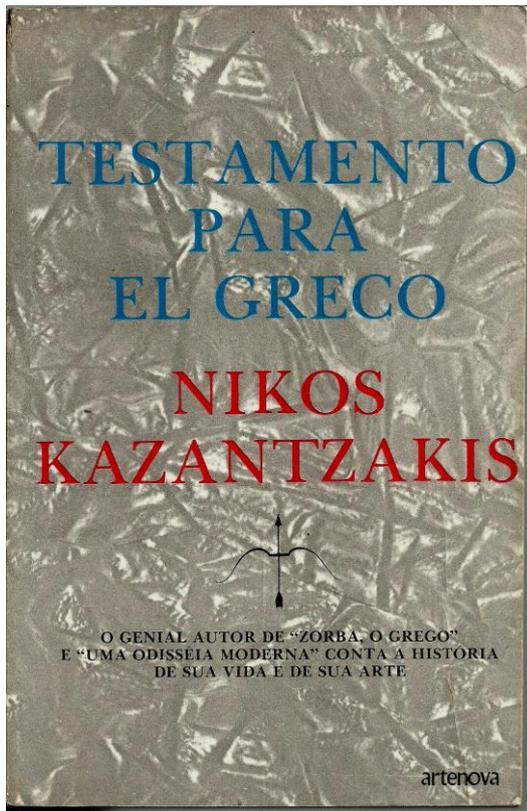


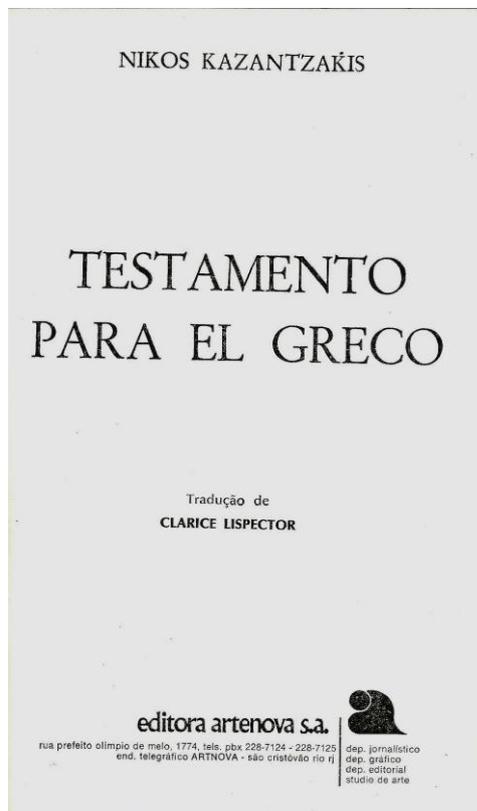
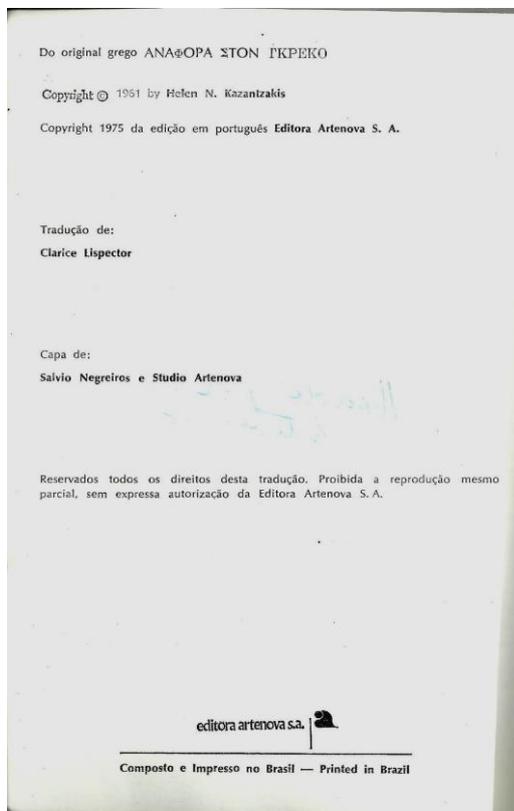
Imagem 32 – *A hipótese de Eros* [*L'hypothèse d'Éros*] (1975), Emmanuelle Arsan.



TESTAMENTO PARA EL GRECO

Pouco antes de morrer, no que seria o seu legado para a posteridade, Nikos Kazantzakis empreendeu a criação deste **Testamento para El Greco**, um livro magistral que coroa a sua obra literária e filosófica e onde ele presta contas ao pintor El Greco, um grego da ilha de Creta como ele e seu último guru (os outros foram Lenine, Buda, Cristo, Zorba e Bergson), de uma das vidas mais ricas e geniais que um ser humano poderia ter vivido. Aqui está a explicação e a gênese de toda a sua obra literária e filosófica, a história real de Georges Zorba, as viagens de adolescência, os amores místicos e lace-rantes, os encontros com homens como Lenine, Bergson, Máximo Gorki, Romain Rolland, a descoberta de Buda, de Cristo, a explicação de cada um de seus livros, desde **Zorba** até a **Última Tentação de Cristo**.

Traduzido cuidadosamente por **Clarice Lispector**, **Testamento para El Greco**, absorvente e fascinante como um romance de aventuras, profundo como uma obra filosófica, é um empreendimento editorial de que se orgulha a Editora Artenova, que vai lançar no Brasil toda a obra ainda aqui inédita de Kazantzakis, de **Uma Odisseia Moderna** aos livros de viagem, incluindo **A Última Tentação de Cristo**, **O Jardim das Pedras** e os outros romances. Considerado quase que unanimemente, inclusive por gente como Thomas Mann e Albert Schweitzer, um dos maiores gênios literários deste sé-



(continua na próxima página)

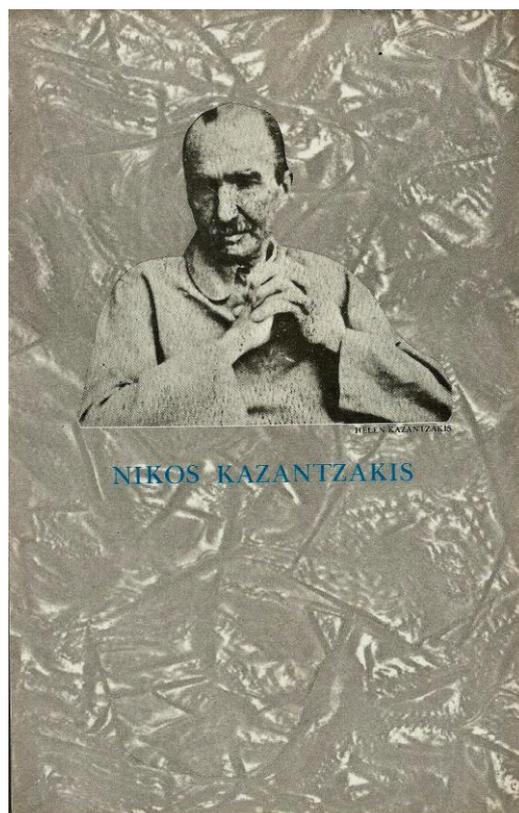
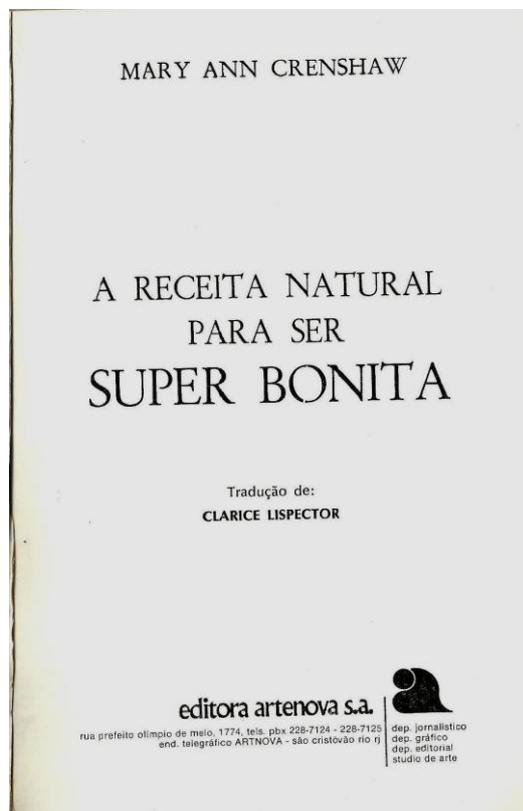
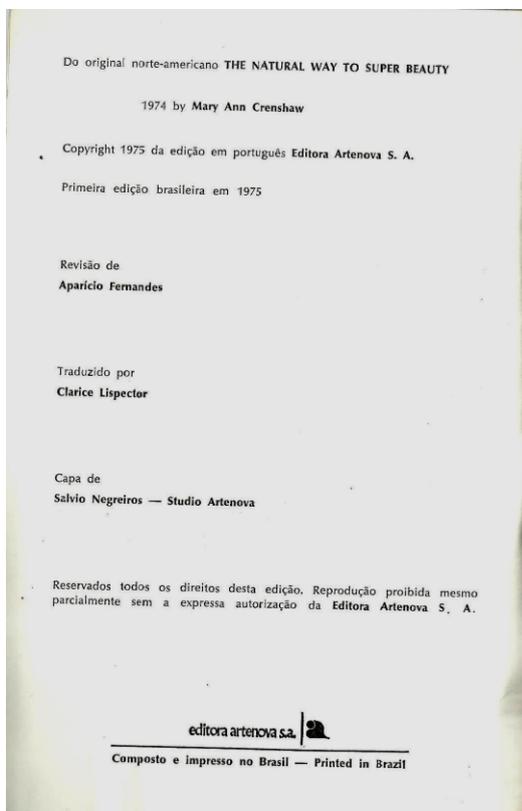
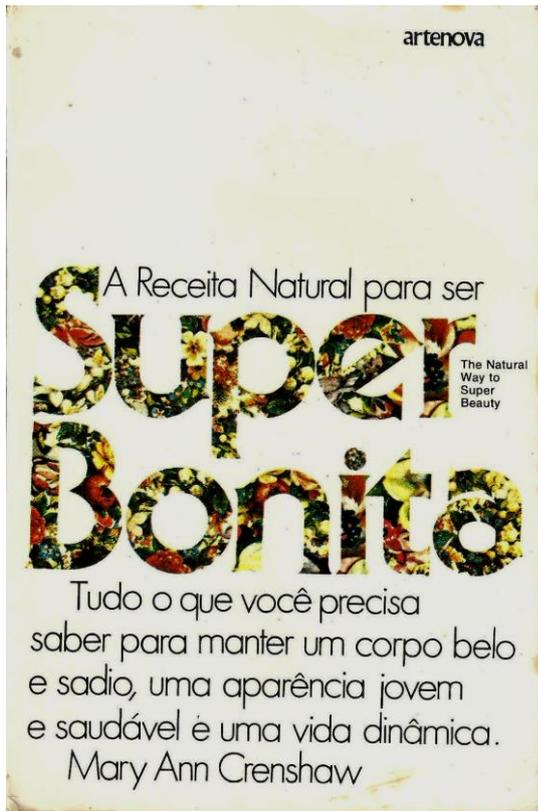


Imagem 33 – *Testamento para El Greco* [ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ] (1975), de Nikos Kazantzaki. Apesar da edição brasileira informar o título do original em grego, sabe-se que a escritora traduziu a partir do inglês, como referido no segundo capítulo desta tese.



(continua na próxima página)

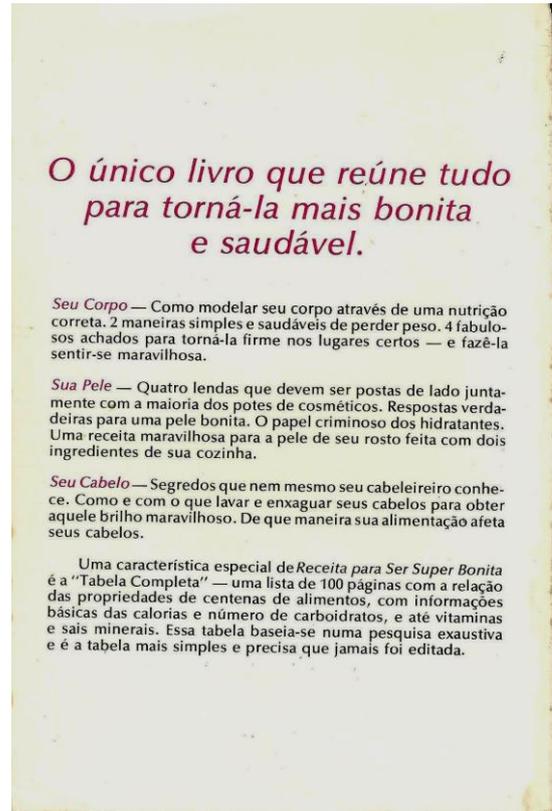
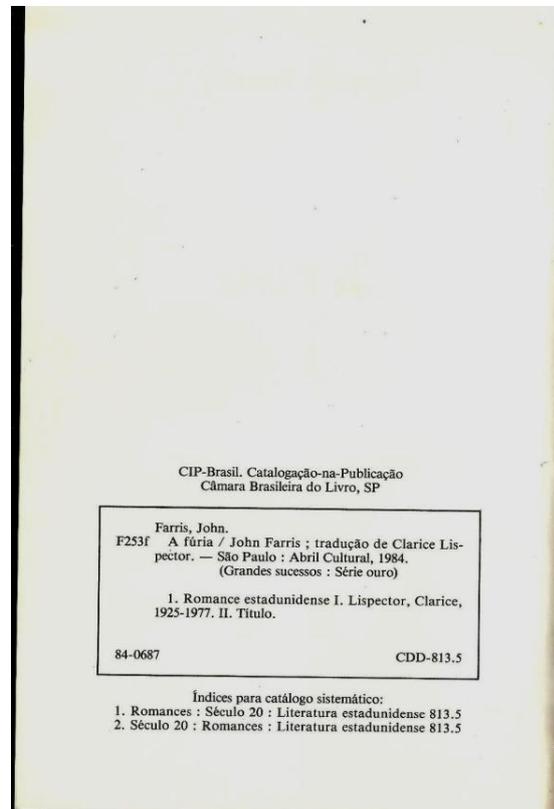
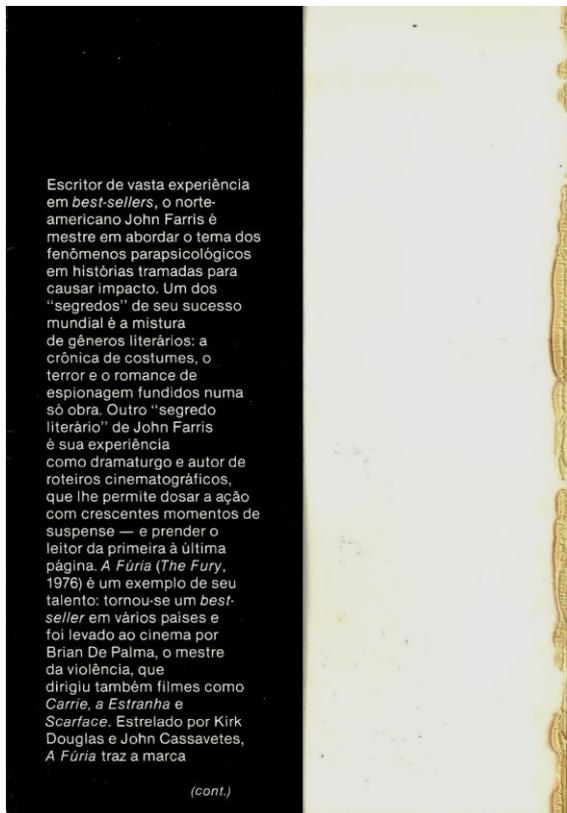
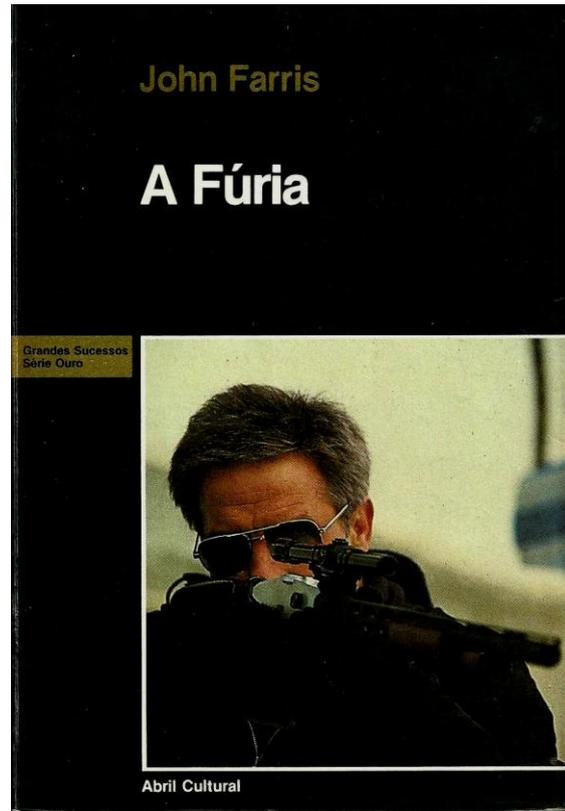
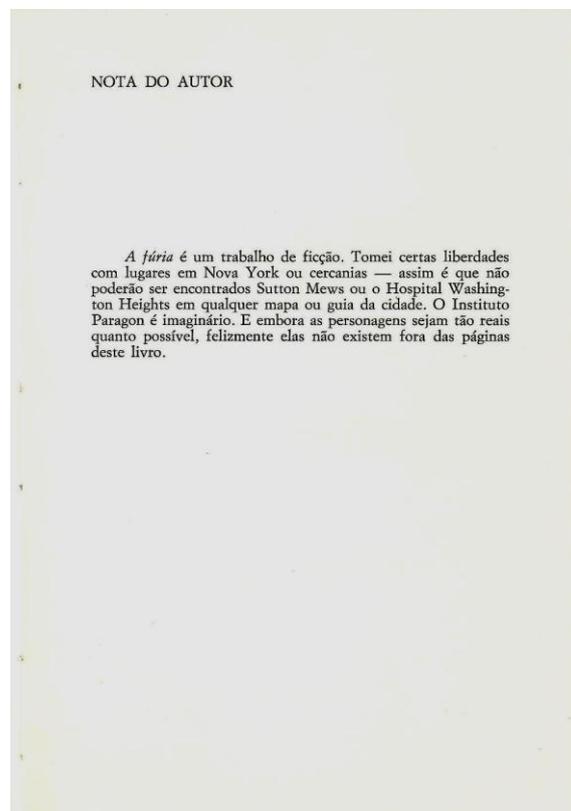
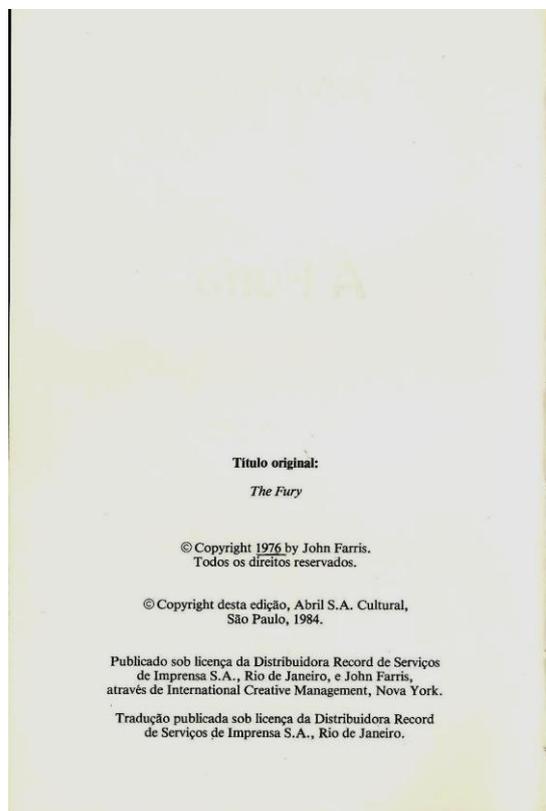
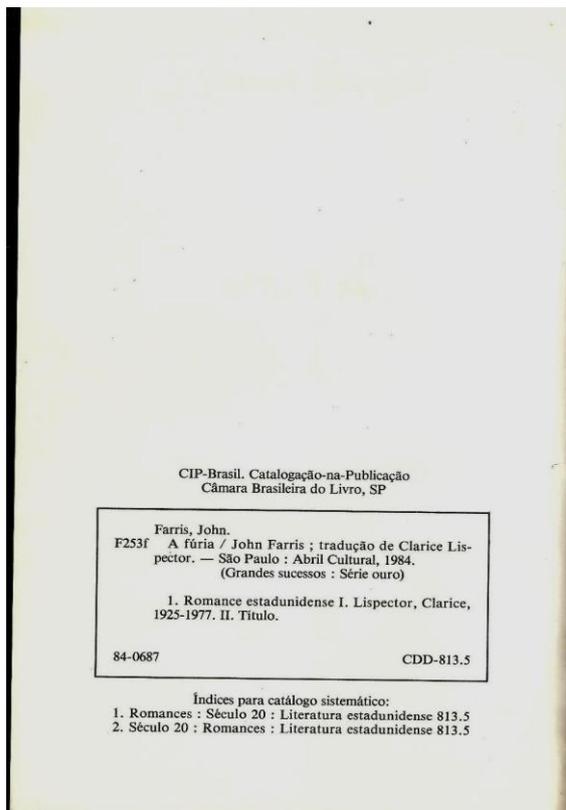


Imagem 34 – A receita natural para ser super bonita [*The natural way to super beauty*] (1975), de Mary Ann Crenshaw.



(continua na próxima página)



(continua na próxima página)



Imagem 35 – Capa da primeira edição de *A fúria* [*The fury*] (1976), de John Farris, seguida da reedição de 1984.

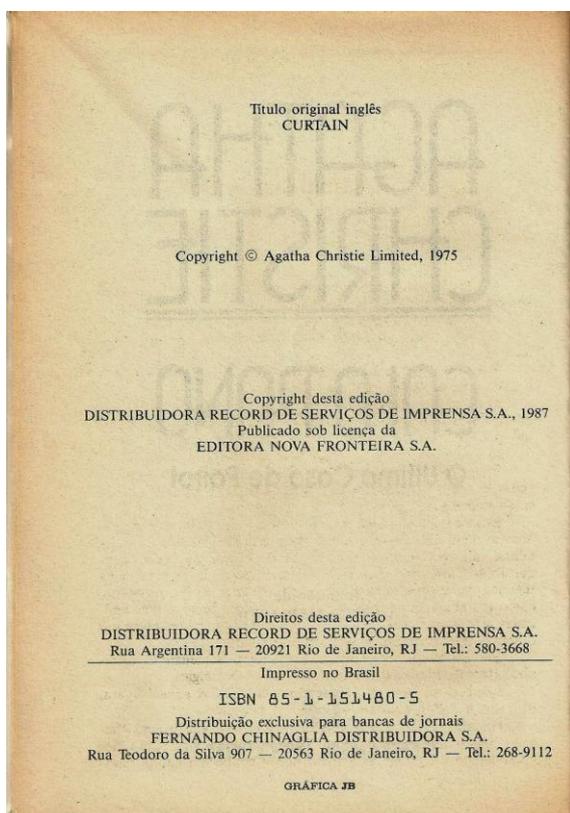
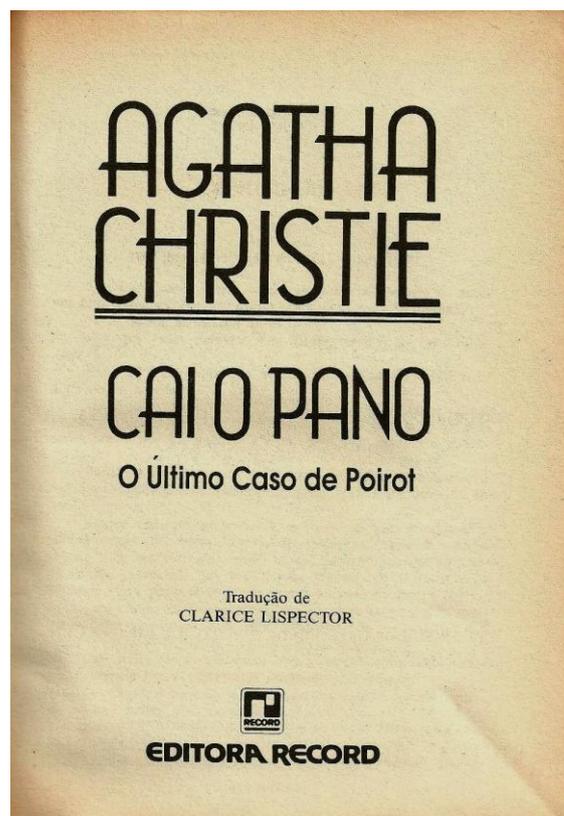
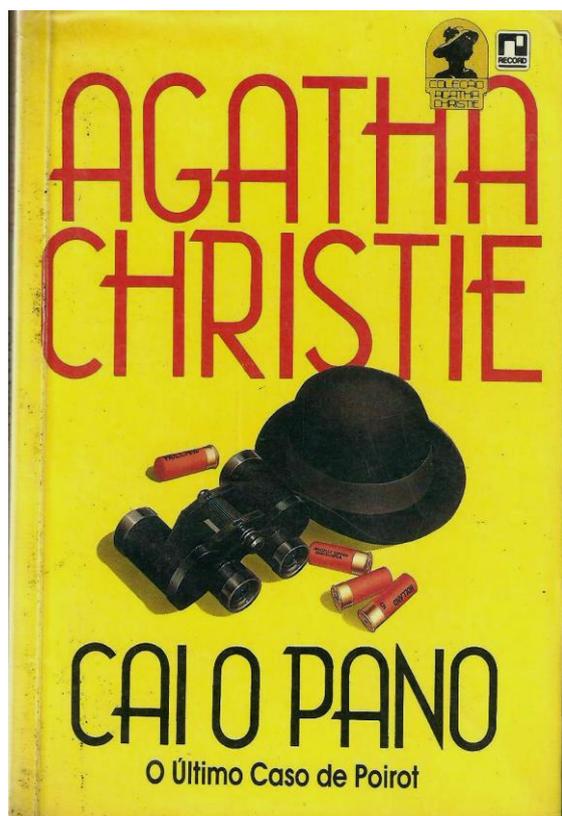
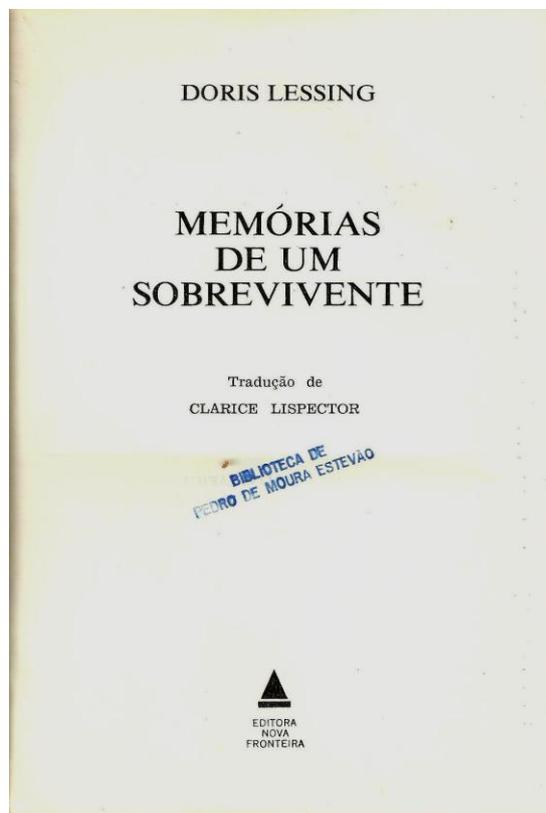
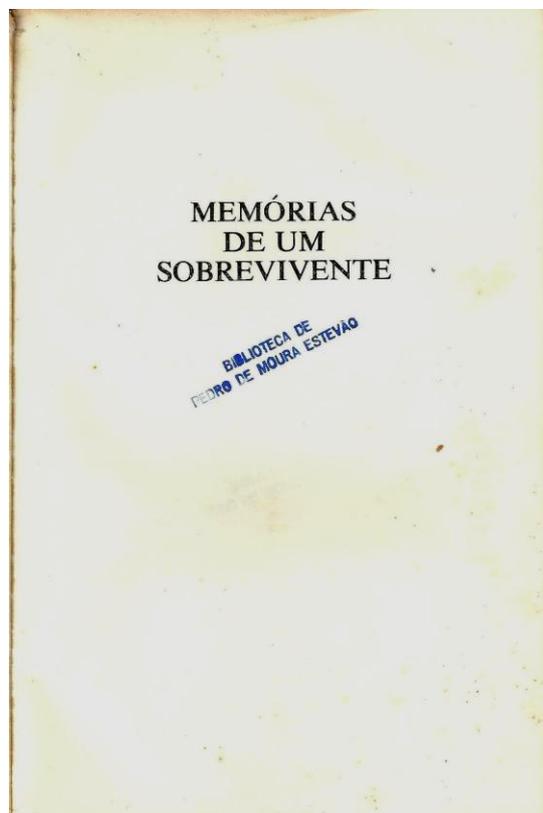
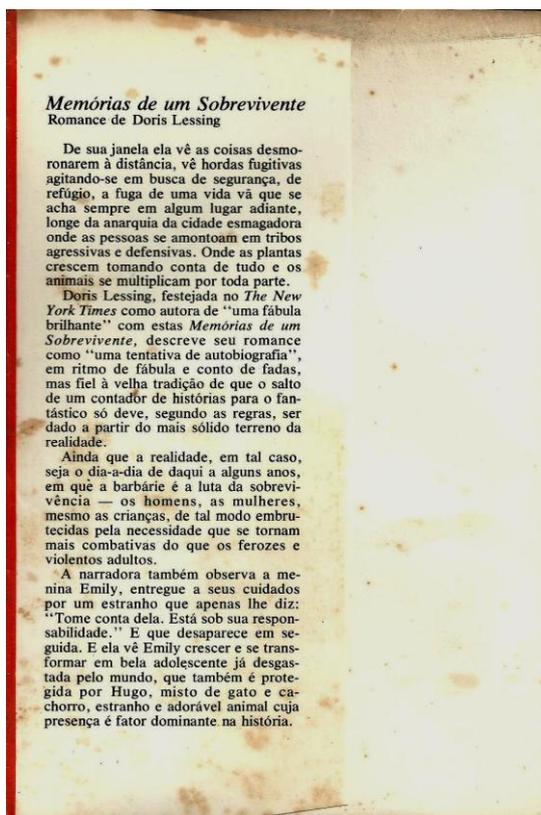
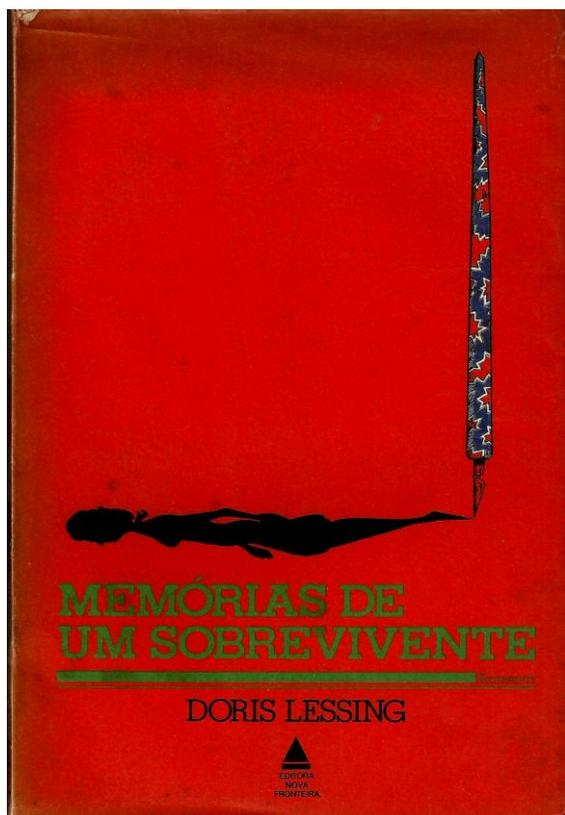


Imagem 36 – *Cai o pano* [*Curtain*] (1976), de Agatha Christie. A primeira edição como consta nesta republicação da Editora Record foi feita pela Editora Nova Fronteira.



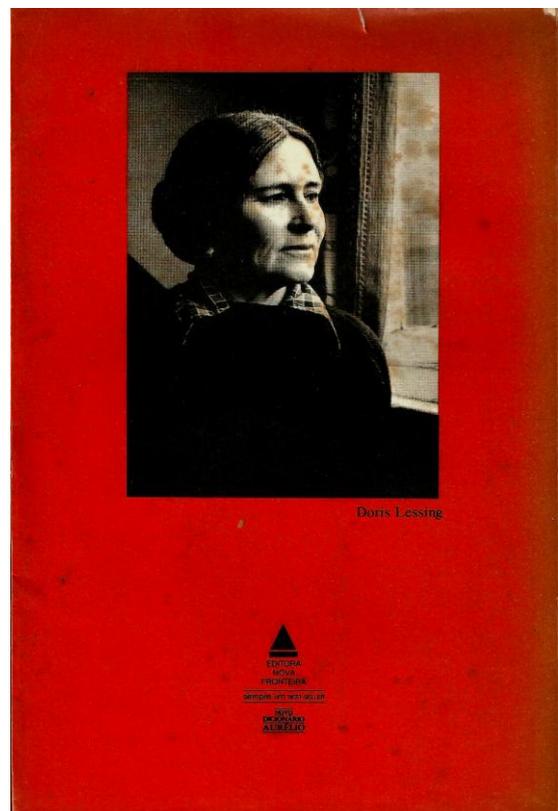
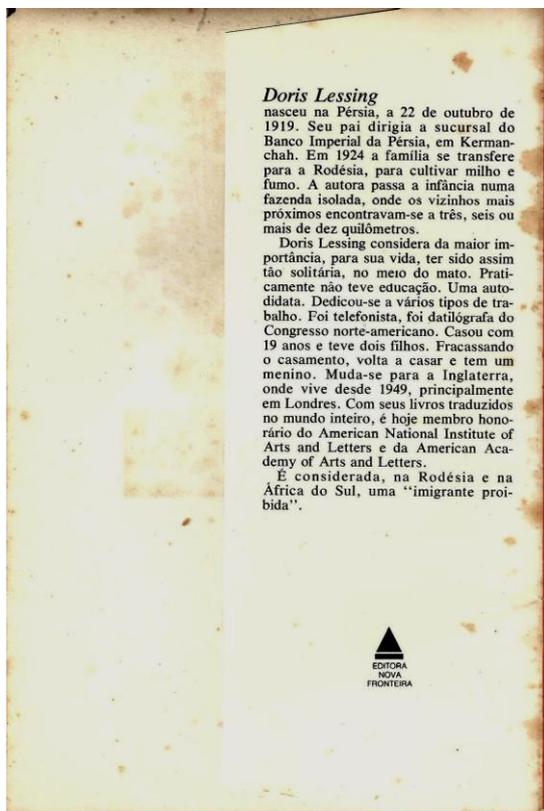
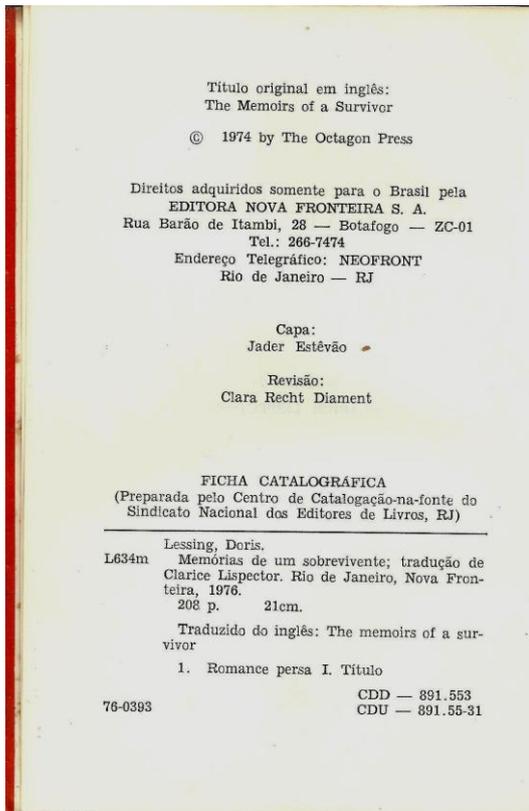
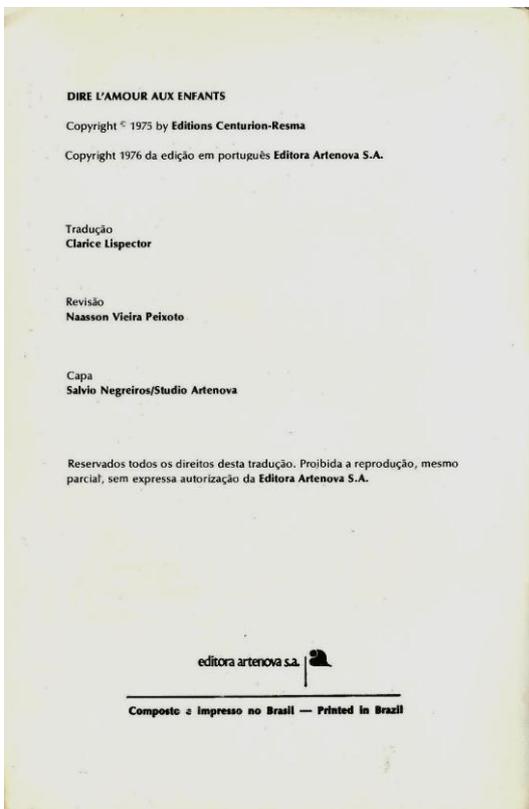


Imagem 37 – *Memórias de um sobrevivente* [*Memoirs of a survivor*] (1976), de Doris Lessing.



(continua na próxima página)

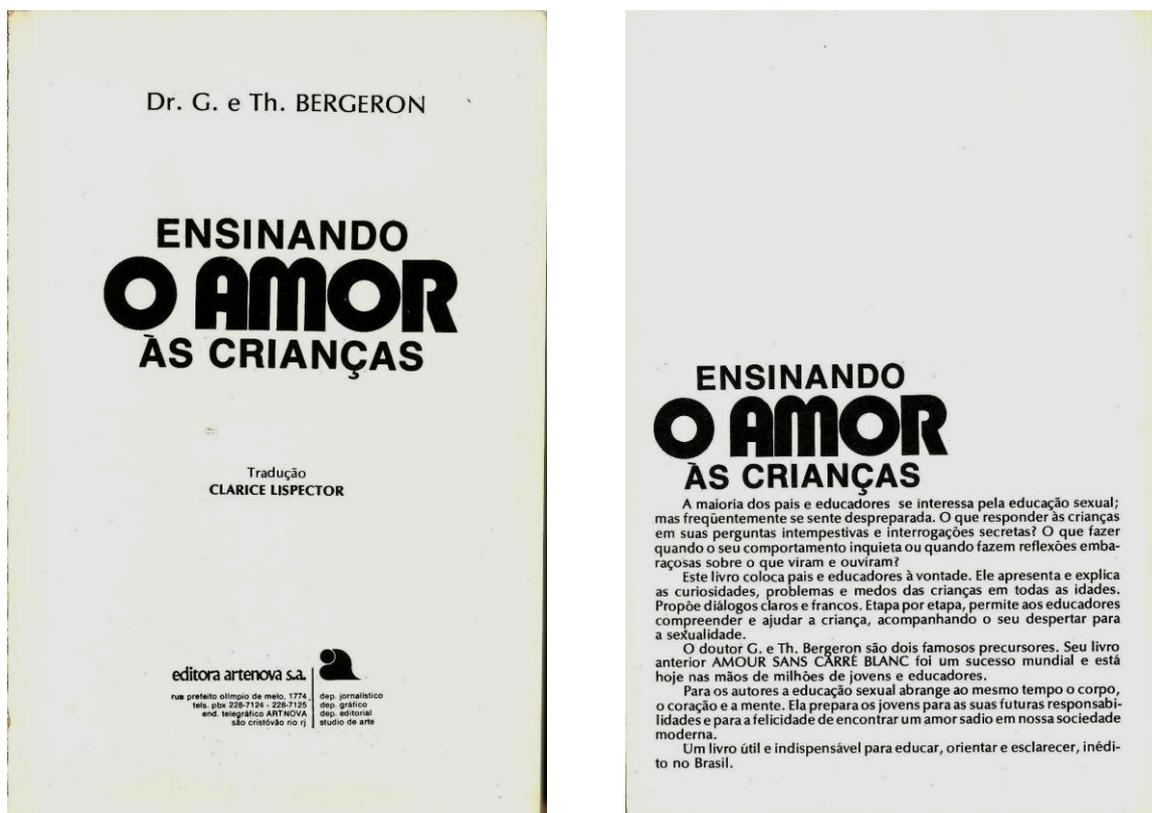
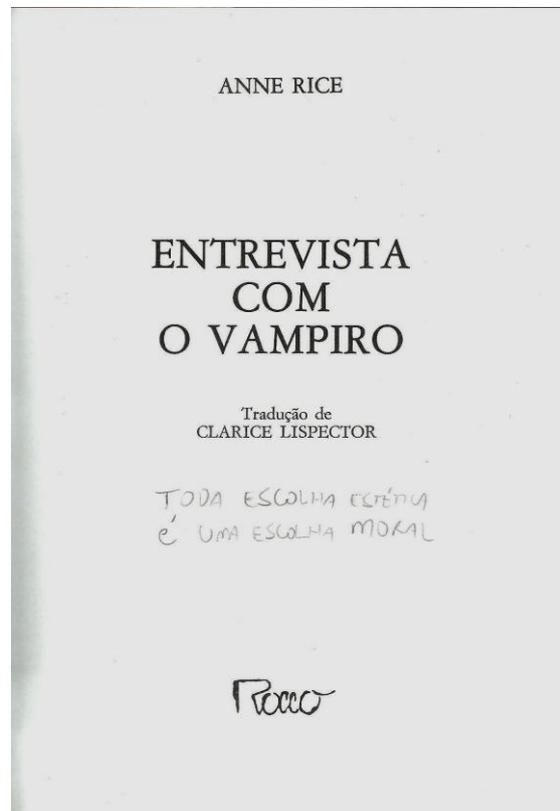
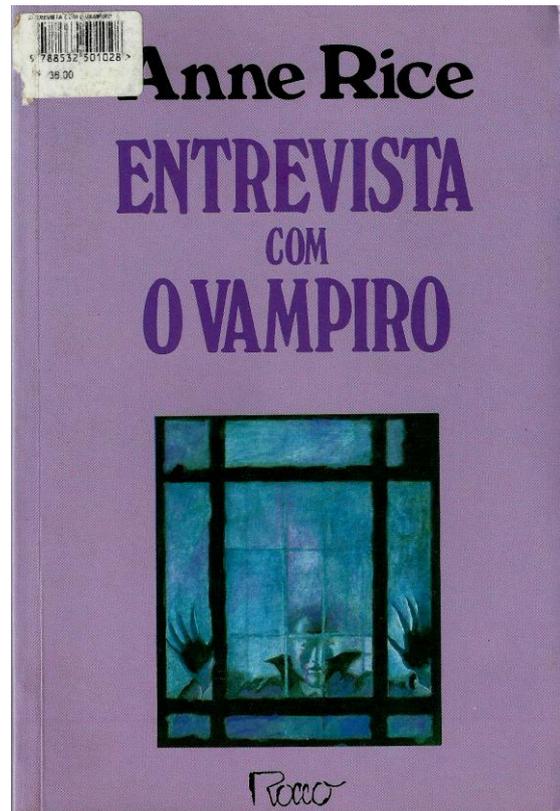
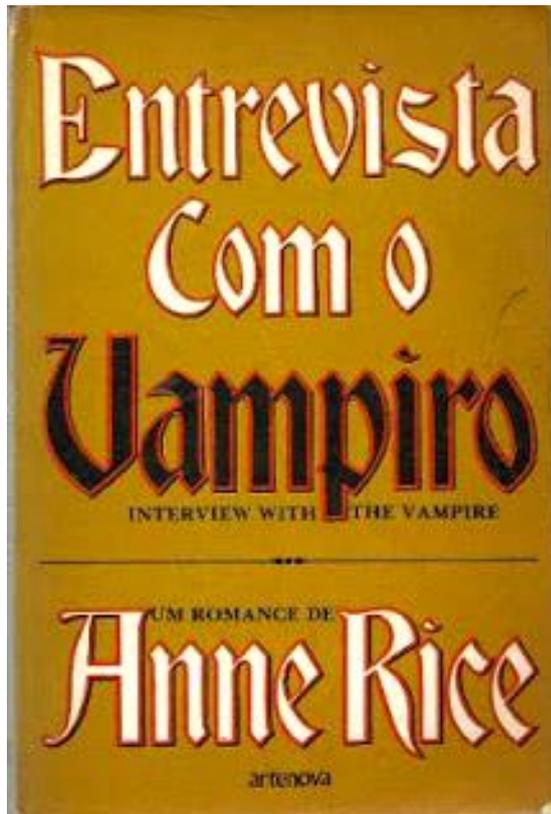


Imagem 38 – *Ensinando o amor às crianças* [*Dire l'amour aux enfants*] (1976), de Dr. G. e Th. Bergeron.



(continua na próxima página)

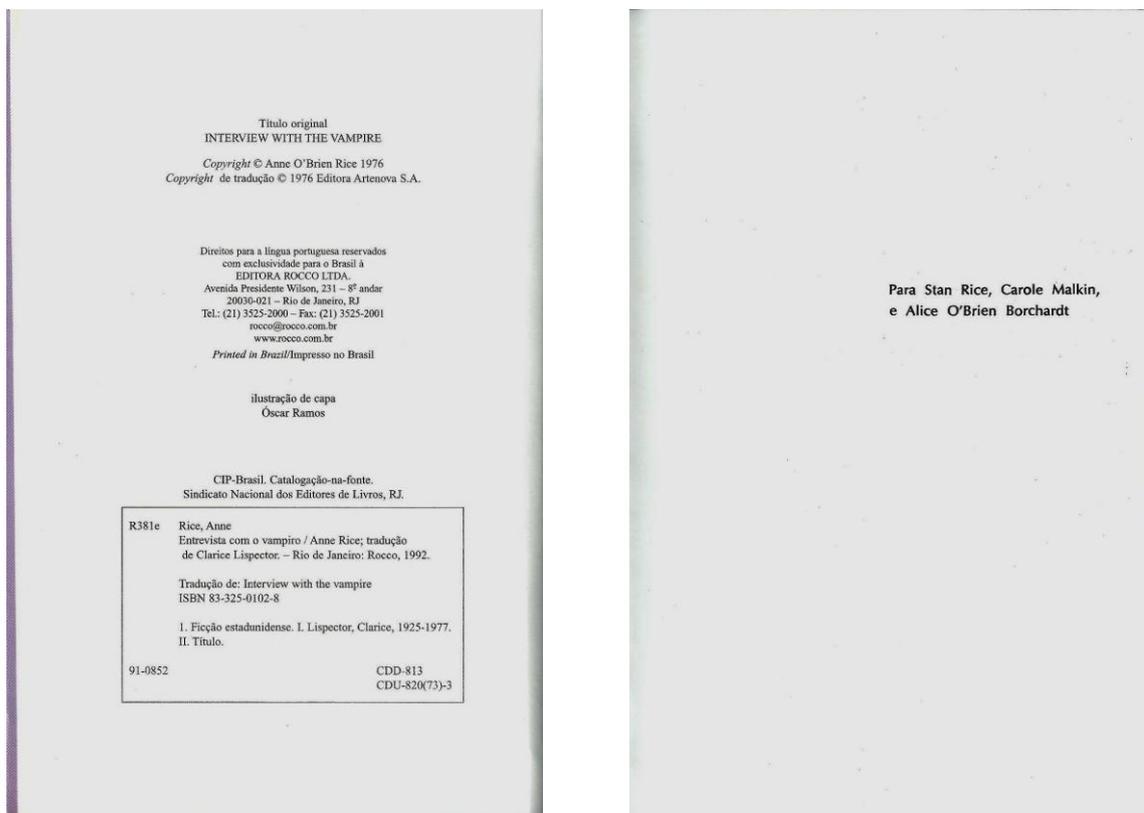
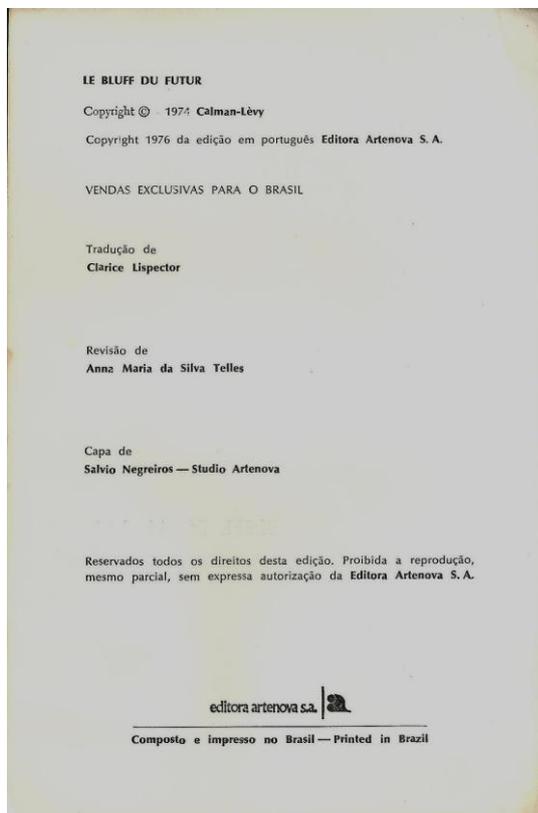
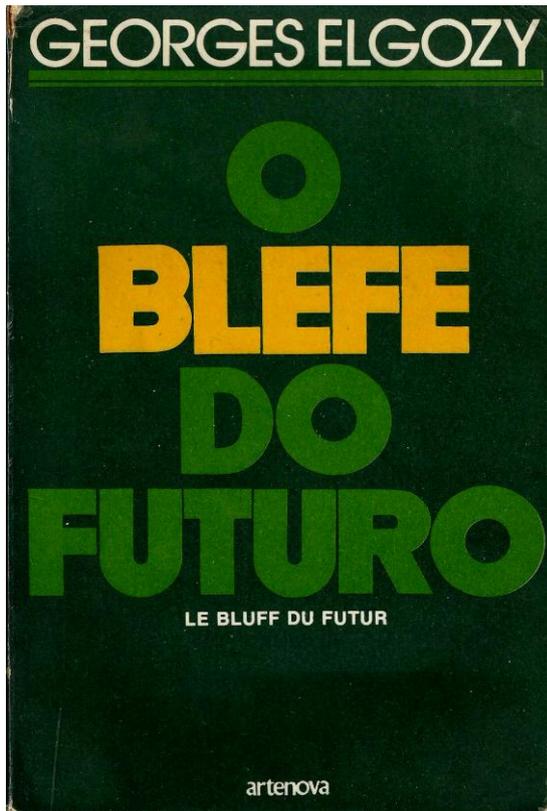


Imagem 39 – Capa da 1ª edição de *Entrevista com o vampiro* [*Interview with the vampire*] (1976), Anne Rice, seguida da reedição do ano de 1992.



(continua na próxima página)

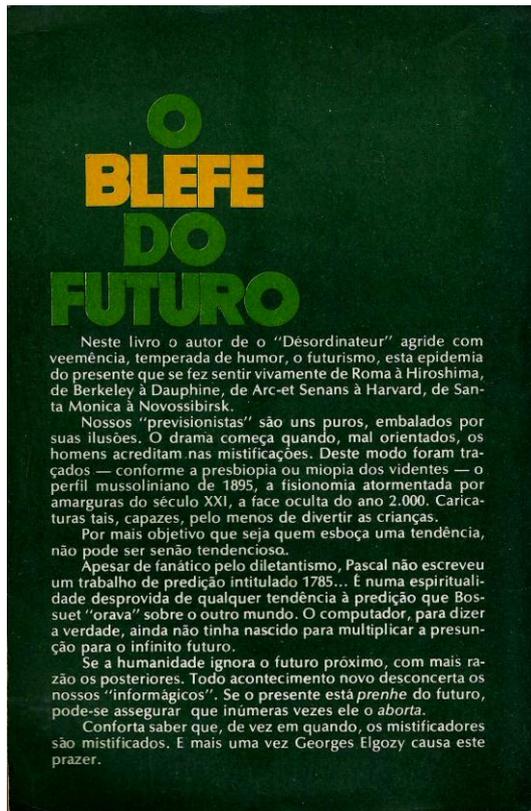
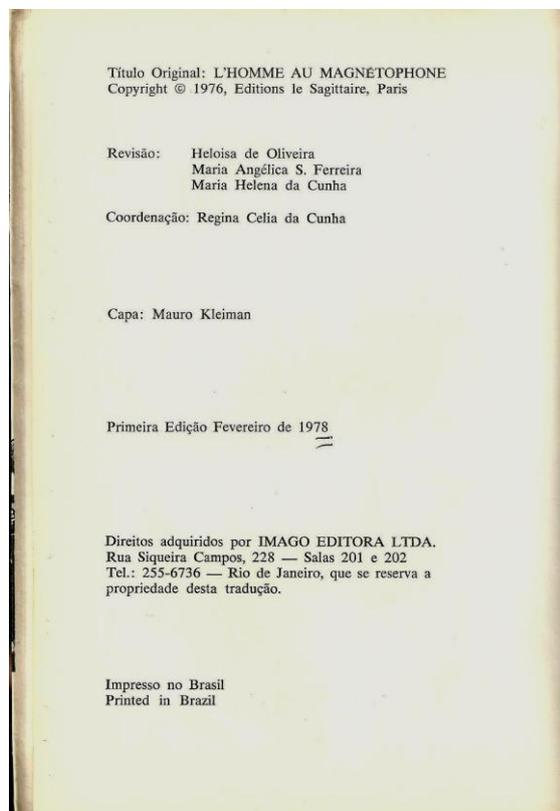
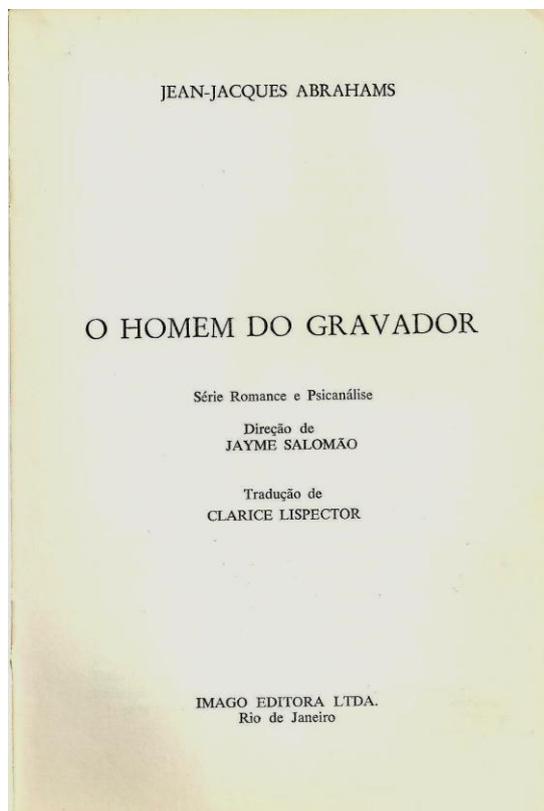
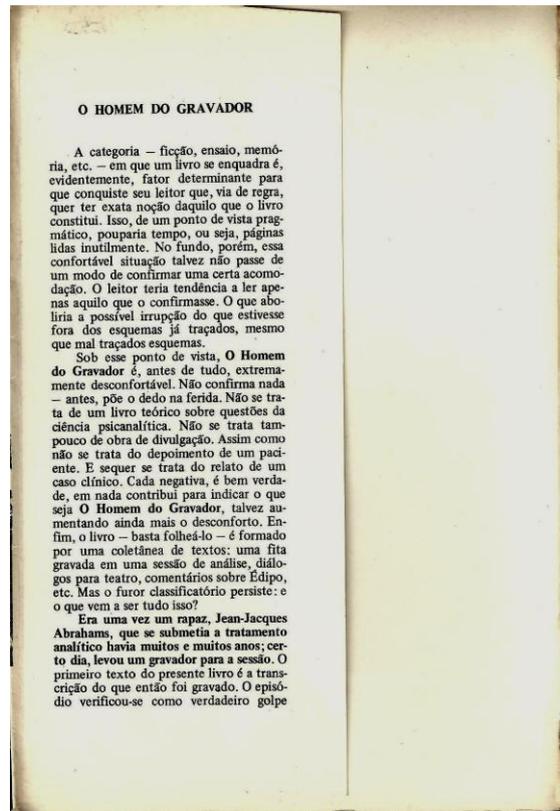
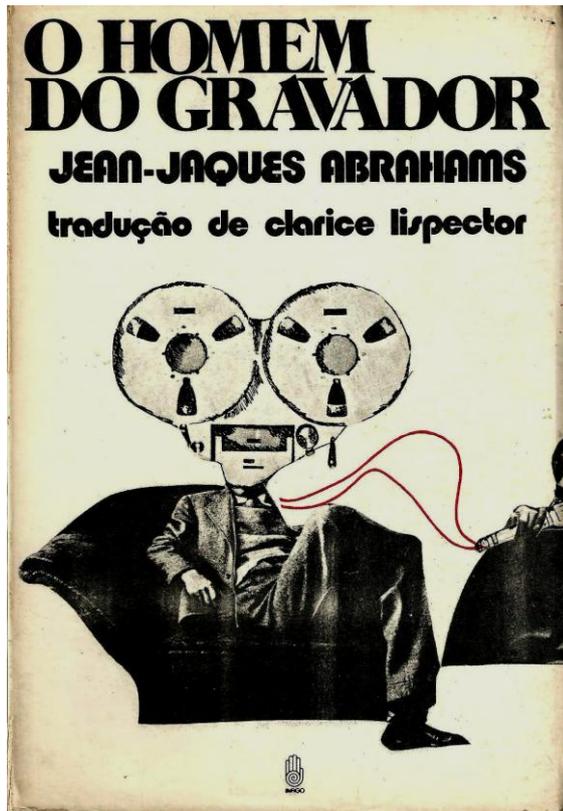


Imagem 40 – *O blefe do futuro* [*Le bluff du futur*] (1976), de Georges Elgozy.



(continua na próxima página)

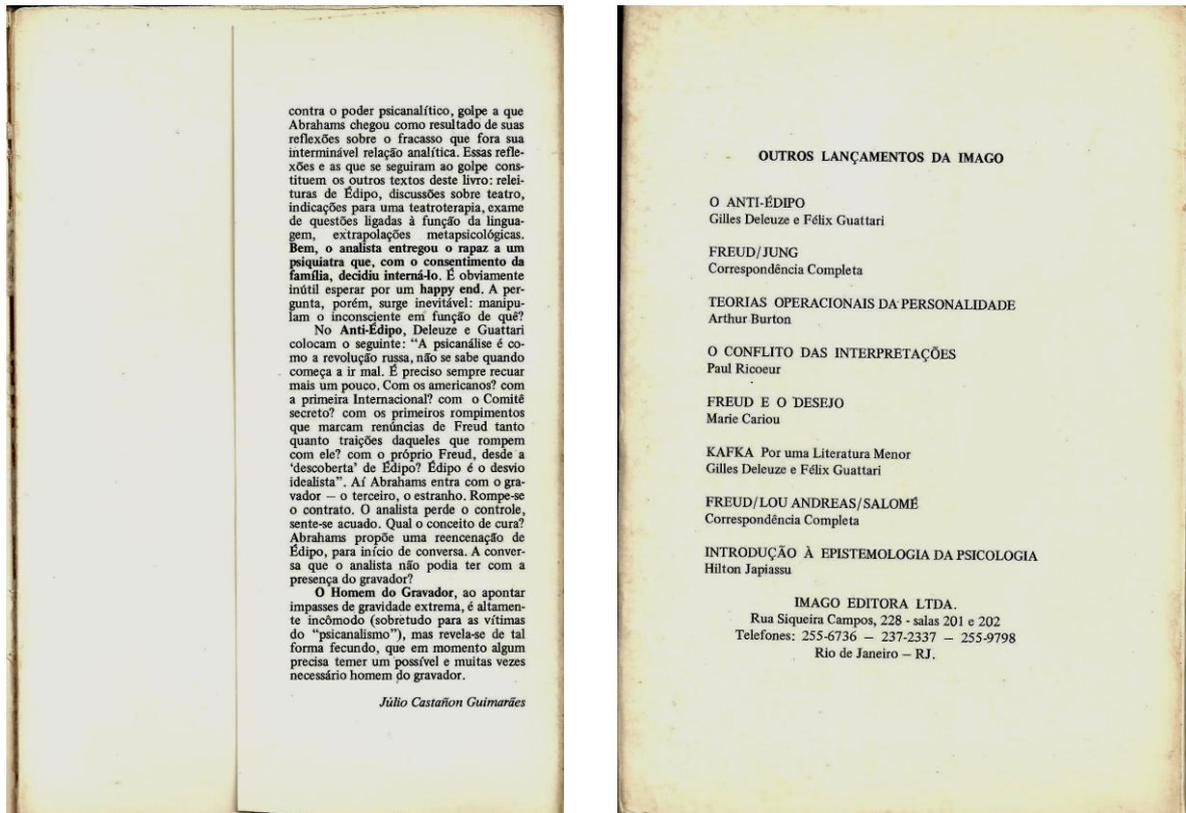


Imagem 41 – *O homem do gravador* [*L'homme au magnétophone*] (1978), de Jean-Jacques Abraham.

