



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

***A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR:
ASPECTOS ESTILÍSTICOS E LINGUÍSTICOS EM DUAS
TRADUÇÕES PARA O INGLÊS**

LAURIENY DA COSTA VILELA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**BRASÍLIA/DF
OUTUBRO/2018**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

***A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR:
ASPECTOS ESTILÍSTICOS E LINGUÍSTICOS EM DUAS TRADUÇÕES PARA O
INGLÊS**

LAURIENY DA COSTA VILELA

ORIENTADORA: PROF^a. DRA. VÁLMI HATJE-FAGGION

**BRASÍLIA - DF
OUTUBRO - 2018**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR: ASPECTOS ESTILÍSTICOS E LINGÜÍSTICOS EM DUAS TRADUÇÕES PARA O INGLÊS

LAURIENY DA COSTA VILELA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

APROVADO POR:

Prof.^a Dra. Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)
(Orientadora)

Prof. Dr. Avram Stanley Blum (LET/UnB)
(Examinador interno)

Prof. Dra. Paula Godoi Arbex, Doutora
(Examinadora externa)

Prof. Dr. André Luís Gomes (TEL/POSLIT/UnB)
(Suplente)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Aos membros da banca, que gentilmente se disponibilizaram a contribuir com esta pesquisa.

À orientadora desta dissertação, a profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion.

Aos professores do PÓSTRAD, com quem tive o privilégio de cursar as disciplinas do programa.

À profa. Germana Henriques Pereira, que atuou como coordenadora do PÓSTRAD, à profa Alice Maria de Araújo Ferreira, atual coordenadora do programa, à Janaína, secretária, e a todas as estagiárias, agradeço por todo o suporte.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pelo auxílio financeiro no período de 18 meses desta pesquisa.

O horrível dever é ir até o fim.

Clarice Lispector

RESUMO

Clarice Lispector figura entre os autores brasileiros mais traduzidos no exterior. Dentre suas obras, *A hora da estrela* é a mais requisitada por editoras internacionais (BIBLIOTECA NACIONAL, 2016). Esta dissertação tem como objetivo analisar as duas traduções, do português para o inglês, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para mostrar como foram traduzidos os aspectos estilísticos da escritura clariceana, quais sejam: uso da pontuação, repetição, ritmo, uso de interjeições e união de vocábulos. A primeira tradução da referida obra foi feita por Giovanni Pontiero e publicada pela editora Carcanet Press, no Reino Unido, em 1964. A reimpressão dessa primeira tradução, analisada nesta dissertação, foi publicada em 1992 pela editora New Directions Paperwork, nos Estados Unidos. A segunda tradução foi feita por Benjamin Moser e publicada pela editora New Directions, em 2011, nos Estados Unidos. As duas traduções receberam o mesmo título: *The hour of the star*. A fim de examinar como a obra em questão tem circulado nos países em que foi publicada, são analisadas ambas as traduções do referido romance, dando enfoque aos aspectos estilísticos, às práticas editoriais, à crítica e à recepção da obra nos diferentes momentos de sua publicação em língua inglesa. Inserida nos Estudos Descritivos da Tradução, esta dissertação parte da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1978; TOURY, 1980; BASSNETT, 1980) e usa como metodologia o esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985) para a descrição sistemática de traduções literárias. Composto de quatro etapas, esse esquema fundamenta as descrições das traduções para o inglês e a comparação entre elas e o respectivo texto de partida, almejando também analisar os contextos literários e extraliterários envolvidos no processo de tradução da obra nas culturas receptoras. São consideradas, também, questões referentes à história da tradução e do tradutor e às fontes primárias, como entrevistas, comentários e publicações dos tradutores e dos agentes envolvidos no processo de tradução (MUNDAY, 2014; GENETTE, 2009). Com base em Berman (2013), foi feita a análise dos exemplos selecionados do texto de partida e das duas traduções. A abordagem dos tradutores quanto aos aspectos estilísticos da escritura clariceana foi diversa. Pontiero (1992) tende a reformular o texto de forma a produzir uma tradução em língua inglesa de acordo com a norma padrão da língua, modificando em grande medida os aspectos estilísticos analisados. Moser (2011) se mantém bem mais próximo do texto de partida, reproduzindo, na língua inglesa, as estruturas sintáticas truncadas e os estranhamentos da escritura clariceana. Com esta dissertação, pretende-se fornecer uma contribuição para estudos da tradução, além de expandir o interesse em estudos descritivos da tradução com ênfase na transferência de obras brasileiras no exterior.

Palavras-chave: tradutor; múltiplas traduções; estilo e linguagem; Clarice Lispector; *A hora da estrela*.

ABSTRACT

Clarice Lispector is one of the most translated Brazilian authors overseas. Among her work, *A hora da estrela* is the most required by foreign publishers (BIBLIOTECA NACIONAL, 2016). This research analyzes the two translations of Clarice Lispector's book *A hora da Estrela*, from Portuguese into English, in order to analyze how the stylistic and linguistic aspects of her prose were translated, that is: punctuation, repetition, rhythm, interjections and union of words. Giovanni Pontiero first translated the book in 1964, which was published by Carcanet Press in the United Kingdom. We analyze the edition printed by New Directions Paperwork in 1992 in the United States. Benjamin Moser retranslated the book in 2011, which was published by New Directions in the United States. In order to examine the reception of the book, both translations are analyzed focusing on Clarice's writing style, editorial practices, criticism, and reception of the book in the different periods of its publication in English. Inserted in the Descriptive Studies of Translation, the theoretical framework of this study is the Polysystem Theory (EVEN-ZOHAR, 1978; TOURY, 1980). This study also adopts Lambert and Von Gorp's (1985) scheme for translation description, constituted of four stages. This scheme bases the translation description and the comparison among them to analyze the literary and extraliterary contexts of the translation process in the receiving cultures. We also approach translation and translator history, and primary sources, such as interviews, translators' papers and comments, and the agents involved in the translation process (MUNDAY, 2014; GENNETTE, 2009). The analysis of the selected examples are based on Berman (2013). The translators' approaches to Clarice's style writing was different. Pontiero (1992) tends to reformulate the text to produce an English text according to grammar language standards, changing greatly the writing style writing aspects analyzed. Moser (2011) is much closer to the source text, and reproduces in English the truncated syntax structures and the strangeness of Clarice's writing. We aim to contribute to Translation Studies and Descriptive Translation Studies focused on the exportation of Brazilian Literature.

Keywords: translation; multiple translation; style and language; Clarice Lispector; The hour of the star.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	8
1.1 Tradução: aspectos gerais	9
1.1.1 Tradução e cultura	9
1.1.2 Culturas e polissistemas.....	10
1.2 Tradução literária: aspectos gerais	12
1.2.1 O sistema literário e a literatura traduzida.....	12
1.2.2 A ênfase na cultura receptora	13
1.2.3 O esquema descritivo de traduções literárias de Lambert e Van Gorp	15
1.3 A tradução do estilo e o papel do tradutor	17
1.4 Fontes primárias e paratextos	22
2 CLARICE LISPECTOR: AUTORA E OBRA	25
2.1 Clarice Lispector: a autora	26
2.2 Clarice Lispector: a obra	38
2.3 Clarice Lispector: escritura e aspectos estilísticos e linguístico	41
2.3.1 Pontuação, repetição e ritmo na obra clariceana	45
2.3.4 União de vocábulos	53
2.4 A obra <i>A hora da estrela</i>	54
3 O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS GERAIS DAS DUAS TRADUÇÕES PARA O INGLÊS DE <i>A HORA DA ESTRELA</i>	58
3.1 Resumo de <i>A hora da estrela</i>	59
3.2 Os dois tradutores de <i>A hora da estrela</i>	61
3.2.1 O tradutor Giovanni Pontiero	61
3.2.2 O tradutor Benjamin Moser.....	69
3.3 O esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp: o caso de <i>A hora da estrela</i>/<i>The hour of the star</i>	72
3.2.1 Dados preliminares	73
3.3.2 Etapa macroestrutural	87
3.3.5 Etapa microestrutural.....	91
3.3.4 Contexto sistêmico	102

4 O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA OBRA <i>A HORA DA ESTRELA</i> NAS DUAS TRADUÇÕES PARA O INGLÊS	113
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS	162

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, o objetivo é analisar as duas traduções, do português para o inglês, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para mostrar como foram traduzidos aspectos linguísticos e estilísticos da escritura clariceana, que incluem os seguintes aspectos: uso da pontuação, repetição, ritmo, uso de interjeições e união de vocábulos.

Meu primeiro contato com Clarice Lispector ocorreu ainda no ensino médio. Surgido como uma obrigação escolar, rapidamente transformou-se em um mergulho num mundo totalmente misterioso e estranho. A obra *A hora da estrela*, publicada em 1977, foi, naquele momento, uma vivência de fascínio e estranheza, experienciada até hoje, mesmo depois de inúmeras leituras da obra (LISPECTOR, 1998). Naquele momento, a obra produziu em mim inúmeros sentimentos, muitas vezes contraditórios: empatia e reconhecimento, pela personagem principal, e estranhamento, pela própria figura da personagem e por suas atitudes, pela forma como foi descrita e escrita, e pelas imagéticas insólitas, que desafiavam minha compreensão.

Clarice ressurgiu com veemência para mim anos depois, quando, vivendo na Europa, ela me uniu a uma amiga; confluência, que perdura por anos, foi gerada pela admiração compartilhada à esfinge. Tal admiração pelas obras de Clarice não eram, obviamente, partilhadas somente por mim e minha amiga – éramos somente parte da legião de leitores, editores, escritores, críticos, tradutores, reescritores, pesquisadores, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. E é enquanto tradutora que me surgiram inúmeros questionamentos a respeito dessa Clarice que ultrapassa as fronteiras brasileiras, dentro das quais já é múltipla.

O estranhamento não surgiu somente pela figura de Macabéa, mas também pela forma da escrita que a desenhava. Uma das maiores peculiaridades da escritura clariceana é a estranheza que ela carrega. Fragmentação do sujeito, rompimento com as estruturas sintáticas, sintaxe que muitas vezes não comporta as normas gramaticais padrão, o fluxo de escrita que nem sempre segue uma lógica – início, meio e fim –, uma pontuação estranha, confusa, agramatical, as metáforas estranhadas, opostas ao lugar comum e associações não contíguas são alguns dos espinhos do cacto que é a escritura clariceana, para usar de metáfora que será retomada adiante.

Rompendo com o romance naturalista e o realista, Clarice promove inovação na literatura brasileira, passando a fazer parte do cânone literário brasileiro (SÁ, 1979). Já nos

anos 1970, ainda em vida, tornou-se uma escritora consagrada, lida dentro e fora do Brasil (GARRAMUÑO, 2017). Clarice é, juntamente com Machado de Assis, uma das autoras brasileiras mais publicadas, requisitadas por editoras estrangeiras e lidas no exterior. O Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, criado pela Fundação Biblioteca Nacional, tem promovido a tradução e a publicação de obras brasileiras no exterior, com o objetivo de difundir a cultura e a literatura brasileira no exterior. Por meio do programa, até a data de 2016, já haviam sido concedidos 40 apoios a projetos que tinham como objetivo traduzir obras da escritora brasileira, que foram publicadas em 16 idiomas, em 20 países (BIBLIOTECA, 2016). A obra *A hora da estrela* é a obra da autora mais requisitada por editoras estrangeiras por meio do programa supracitado, seguida de *Um sopro da vida*, *A paixão segundo G. H.* e *Perto do coração selvagem* (BIBLIOTECA, 2016).

Não só os dados da Fundação Biblioteca Nacional parecem corroborar para a percepção de que Clarice realmente desfrutava de reconhecimento internacional. Em 2015, foi publicado nos Estados Unidos uma coletânea de 85 contos da escritora brasileira, intitulada *The complete stories* (LISPECTOR; MOSER, 2015), traduzidos para o inglês por Katrina Dodson e editados por Benjamin Moser. Foi devido a essa publicação que Clarice figurou na lista dos 100 livros notáveis de 2015 do aclamado jornal *The New York Times* (100..., 2015). No mesmo ano, outros dois artigos publicados no mesmo jornal ratificaram a importância da escritora. O primeiro deles aclama-a como um dos nomes mais originais da literatura latino-americana, ao lado de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Machado de Assis (RAFFERTY, 2015). O segundo artigo aponta a escritora como dona de uma reputação crescente, desde o ano de sua morte, devido aos seus nove romances; para dar respaldo a tal afirmação, esse artigo inclui falas de Elizabeth Bishop, pertencente ao grupo de tradutores de Clarice, e do escritor Colm Tóibín, autor do prefácio da segunda tradução, feita por Benjamin Moser, de *A hora da estrela*, publicada nos Estados Unidos: “melhor que Jorge Luis Borges” (“*better than J. L. Borges*”) e “uma dos gênios ocultos do século XX” (“*one of the hidden geniuses of the 20th century*”) (ROHTER, 2015).

Dessa forma, o prestígio de Clarice no Brasil, considerada parte integrante e ativa do cânone literário brasileiro, estende-se pelo mundo por meio da reescrita de suas obras, ocupando, conforme afirma Patricia Odber de Baubeta (1997, p. 251, tradução nossa), “um

lugar incontestável no cânone. Não somente um, mas em três cânones: o brasileiro, o latino-americano e o álter-cânone de escritoras mulheres de alto escalão.”¹

A primeira obra completa traduzida de Clarice foi *Perto do coração selvagem* (1943), para o francês, em 1954. Segundo Clarice, o resultado teria sido calamitoso. Ao ver a tradução, Moser (2009a) afirma que a autora – que também foi tradutora² – escreve a seus editores dando conselhos para a tradução da sua obra. Na carta, Clarice (1986) teria deixado claro que está ciente de que seu texto não reflete a forma usual de se falar e que isso ocorre inclusive em português. Adiciona que conhece muito bem as normas gramaticais de sua língua e que a pontuação por ela empregada não é acidental, mas escolhida de forma deliberada. Clarice finaliza pedindo que a respeitem – sua pontuação, sua escrita.

Anos depois, Clarice, em sua crônica intitulada *Ao linotipista*, publicada no Jornal do Brasil, em 1968, retoma o tema apontado nessa carta: “Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar” (LISPECTOR, 1968).

Os apontamentos de Clarice que conectam tradução e pontuação são aqui destacados porque é a partir deles que Benjamin Moser (2011a) – biógrafo, tradutor e editor de diversas obras da autora nos Estados Unidos – aborda o estilo da escritora no posfácio da tradução que fez da obra *A hora da estrela*, publicada com o título *The hour of the star*, em 2011. Nesse posfácio, o tradutor parte dessa fala de Clarice para deixar claro seu projeto de tradução: querendo se distanciar do que foi feito nas traduções anteriores, Moser afirma querer recolocar os espinhos no cacto que é a escritura clariceana (MOSER, 2011).

A pontuação aparece como um dos vários aspectos estilísticos que caracterizam a escritura clariceana na fortuna crítica de Clarice Lispector. Olga de Sá (1979), partindo do pressuposto de que Clarice inaugura a ficção metafísica, na moderna Literatura Brasileira, aborda o estilo e os recursos da ficção clariceana, no capítulo “Linguagem: entre o ‘seco’ e o

¹Do original, em inglês: “*an undisputed place in the canon. Not one canon, in fact, but three: the Brazilian, the Latin American, and the ‘alter-canon’ of highly-rated women writers*”.

²Ferreira (2013) afirma que, dois anos antes de publicar *Perto do coração selvagem* (1943), Clarice já tinha traduzido para a língua portuguesa o conto “Le missionnaire”, de Claude Farrère (1941), publicado na revista *Vamos Lêr*, em 1941. Ferreira (2013) apresenta um arquivo completo das obras literárias traduzidas por Clarice diferentes línguas, contemplando gêneros literários diversos. O conjunto de obras que leva o nome de Clarice Lispector é muito heterogêneo em sua constituição: ficção, manual de instrução, texto técnico, adaptações para crianças, entre outros. Alguns exemplos de obras traduzidas por Clarice são *Three blind mice and other stories*, de Ágatha Christie, publicado pela editora Ypiranga, em 1966; *Historia de los dos que soñaron*, de Jorge Luis Borges, publicada pela editora Ypiranga, em 1969; e *Le yoga de l’amour*, de Jean Herbert, publicado pela editora Artenova em 1975. Mais informações sobre Clarice tradutora podem ser encontradas em Hanes e Guerini (2016), Ferreira (2013) e Ferreira (2016).

“úmido””, da obra *A escritura clariceana*. Tais características, apresentados de forma mais sistemática por Olga de Sá (1979), são também abordados e discutidos pelos reconhecidos críticos literários Antônio Candido (1944, 1945, 1970, 1980, 1989, 1992) e Benedito Nunes (1973, 1982, 1989). São sobre algumas dessas características estilísticas e recursos da ficção clariceana por eles apontados a que esta investigação se debruça, quais seja: o uso da pontuação não habitual para fins de efeitos estilísticos – diretamente relacionada ao monólogo interior e ao discurso indireto livre, por meio da técnica do fluxo de consciência –, que influenciam o ritmo de sua escrita, assim como o uso enfático da repetição em seu texto, uso de interjeições e a união de vocábulos.

No Brasil, *A hora da estrela* foi publicada pela primeira vez em 1977, pela editora José Olympio. A edição utilizada para esta pesquisa é a primeira edição publicada pela editora Rocco, em 1988. Giovanni Pontiero foi o primeiro a traduzi-la para a língua inglesa – editada pela Carcanet Press e publicada no Reino Unido, em 1986. Essa tradução conta com outras quatro reimpressões. A edição utilizada para esta dissertação é a reimpressa e reeditada nos Estados Unidos, pela editora New Directions, em 1992 – a única disponível para compra no Brasil no momento de desenvolvimento desta dissertação. Duas décadas e meia depois da primeira tradução da obra para o inglês, Benjamin Moser a retraduz, publicando-o pela New Directions, nos Estados Unidos, em 2011.

Diante da importância da última obra que Clarice viu ser publicada no Brasil e no exterior – sua obra de maior alcance internacional –, *A hora da estrela*, evidentemente, já foi objeto de estudo de diferentes investigações científicas, também no âmbito dos Estudos da Tradução, numa análise comparativa entre texto de partida e texto em língua inglesa (BAUBETA, 1997; ADAMI, 2011; ESTEVES, 2016). Contudo, eles abordam ou somente a primeira tradução, feita por Giovanni Pontiero, ou as duas traduções, mas sem o foco aos aspectos estilísticos e linguísticos da escritura clariceana.

Como tradutora profissional, é diante dessa escritura única, desse estranhamento gerado por aspectos estilísticos e dessa Clarice (ou dessas Clarices) que fala(m) inglês que surgiram meus primeiros questionamentos sobre a escritora no exterior, mais especificamente em países de língua inglesa, e que direcionaram o desenvolvimento desta dissertação: Os aspectos característicos da obra de Clarice Lispector foram mantidos nas duas traduções para a língua inglesa? A forma com que a autora pontua seus textos, muitas vezes agramatical e causadora de estranhamentos, reflete-se nas duas traduções? Como foram traduzidas as repetições, são tão frequentes quanto no texto de partida? Que estratégias adotaram os

tradutores diante dessas características apresentadas? Os tradutores adotaram estratégias semelhantes ou diferentes? Como foi feito o deslocamento da obra de um sistema literário e cultural para outro, tendo em vista a transferência de um sistema cultural não hegemônico para outro hegemônico?

A fim de responder aos questionamentos aqui levantados, esta dissertação tem como objetivo descrever e analisar as duas traduções do português para o inglês de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, abordando, principalmente, os aspectos estilísticos e linguísticos da escritura clariceana. As traduções feitas em diferentes momentos – em 1986 e em 2011 – são o ponto de partida para compreender como a obra em questão tem sido recriada, formulada, apresentada e recebida nos Estados Unidos e no Reino Unido, locais de publicação das edições consideradas nesta dissertação. Além disso, as traduções e a atenção dada aos tradutores Giovanni Pontiero e Benjamin Moser ajudam a compreender como foram abordados os aspectos estilísticos na tradução e sua relação com os contextos históricos, literários e temporais.

Para atingir tal objetivo, torna-se necessário debruçar-se sobre o desenvolvimento dos Estudos da Tradução e de sua vertente descritiva, a partir da qual a visão logocêntrica e a abordagem cientificista da tradução dão lugar à percepção da tradução literária como produto que extrapola o âmbito puramente linguístico. A literatura e a literatura traduzida são, dessa forma, inseridas dentro de um contexto sociocultural maior, dependendo, também, de fatores extraliterários, como condições sociais, economia, questões comerciais, patronagem, entre outras, que se correlacionam ao sistema literário e à forma com que traduções são escolhidas e funcionam em determinado sistema literário.

Essa perspectiva é abordada pela Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (1978) e desenvolvida posteriormente por Toury (1980), que culminou com a instituição do termo Estudos Descritivos da Tradução (*Descriptive Translation Studies*) – alicerces teóricos sob o qual esta dissertação é desenvolvida. Ainda nesse âmbito, é adotado como metodologia o esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985).

Afastando-se dos modelos tradicionais, normativos e prescritivos, cujas preocupações restringiam-se, maioritariamente, aos elementos estruturais do texto, com o desenvolvimento dos Estudos Descritivos da Tradução, as investigações em tradução incluem a história e o contexto sociocultural em suas análises. Nesse prisma, tratar de tradução pressupõe tratar, também, de relações culturais, pois a área teve suas fronteiras expandidas da análise

linguística e textual para toda a rede de signos complexos que constituem a cultura (GENTZLER, 2009).

Deixando de ser o texto de partida o enfoque das pesquisas desenvolvidas no âmbito dos Estudos da Tradução, passa-se a perceber que a cultura receptora é aquela quem decide o que e como se traduzirá (TOURY, 1978). Dessa maneira, torna-se importante entender suas motivações, pois o deslocamento de uma obra de um sistema literário para outro é o que faz com que a obra sobreviva com o passar do tempo após sua publicação (LEFEVERE, 1992). Tais aspectos culturais, portanto, são determinantes em relação ao que é traduzido pelo mundo, em especial no campo literário, e muito provavelmente aplicam-se ao caso de Clarice.

Nesse sentido, os pesquisados da área devem se perguntar quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público se direcionam as traduções (LEFEVERE, 2007), corroborando com os objetivos propostos nesta dissertação. Assim, é necessário compreender como um texto é selecionado, que papel desempenha o tradutor, o editor, uma editora ou um patrono, quais critérios determinam as estratégias de tradução empregadas pelo tradutor e como o texto é recebido no sistema receptor (BASSNETT, 1998).

Assim como todas as traduções se vinculam a um contexto temporal, social e espacial, as retraduições também (BENSIMON, 1990). Considerando que há uma variedade de motivos que podem impulsionar uma retradução de um texto literário, teorias abrangentes sobre a retradução, com fatores absolutos que se apliquem a todos os casos, não têm se mostrado possíveis (GÜRÇAĞLAR, 2009). Por isso, entender por que e em que circunstâncias foi feita a retradução de *A hora da estrela*, 25 anos após a primeira tradução, torna-se também um dos objetivos desta dissertação.

Esta dissertação é composta por Introdução, quatro capítulos, considerações finais e referências. No Capítulo 1, é apresentado o aporte teórico que alicerça as discussões no percurso de descrição das traduções: são abordados aspectos teóricos sobre tradução de textos literários, o papel do tradutor, a abordagem teórica adotada para a análise da tradução do estilo clariceano.

No Capítulo 2, é focalizada a autora Clarice Lispector nos contextos em que viveu: histórico, social, literário e artístico, sendo apresentadas informações sobre sua biografia, sua obra de forma macro, bem como informações específicas sobre a obra *A hora da estrela*, incluindo-se a fortuna crítica, a crítica literária e a repercussão, que embasam a seleção dos aspectos estilísticos analisados nos capítulos seguintes.

No capítulo 3, ao adotar o esquema descritivo de Lambert e van Gorp (1985), são apresentados os aspectos mais pontuais das traduções da obra para o inglês, enfocando os agentes do processo tradutório responsáveis pelo movimento da obra de Clarice do sistema literário brasileiro para o mundo anglófono. Parte-se da primeira edição da obra *A hora da estrela* publicada pela Editora Rocco, publicada em 1988, para tecer descrições sobre os dados preliminares das traduções, como capas, contracapas, paratextos, tendo sido incluída a capa da primeira edição da obra publicada no Brasil – pela editora José Olympio, em 1977. São apresentados os tradutores Giovanni Pontiero e Benjamin Moser, tentando buscar indícios sobre seus conceitos de tradução que poderiam ter direcionado a tradução da obra e conformado os aspectos estilísticos da escritura clariceana. Em seguida, são focalizados os aspectos estilísticos e linguísticos nas traduções para o inglês, em comparação ao texto de partida. Por último, são apresentados dados sobre a recepção da obra nos diferentes momentos de publicação.

No Capítulo 4, são expandidos os exemplos das traduções dos aspectos estilísticos da escritura clariceana presentes nas traduções, a fim de identificar como foi tratada a questão do estilo nas duas traduções da obra, descrevendo, comentando e analisando as traduções e os efeitos ocasionados pelas escolhas dos tradutores.

Por último, são apresentadas as Considerações Finais.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A partir de 1978, a emergente área dos Estudos da Tradução viveu uma mudança de paradigma, ou “virada cultural”. Nesse momento, rompeu-se com a abordagem cientificista e logocêntrica da tradução, que deixou de ser vista como uma operação linguística puramente formal e isolada, com desenvolvimento autônomo e adjacente ao mundo real. A literatura e a tradução literária, nesse contexto, passam a ser inseridas em um contexto sociocultural maior, sendo influenciadas por inúmeros outros fatores, como economia, patronagem, questões editoriais, culturais, mas também exercendo influência sobre eles, de forma dinâmica.

As teorias que subsidiam o desenvolvimento desta dissertação estão situadas nesse momento histórico ou desenvolveram-se paralelamente a ele, e a visão da tradução como um produto cultural é compartilhada por todas elas. As teorias que norteiam as análises apresentadas nos capítulos 3 e 4 desta dissertação abordam, mais especificamente, a percepção da literatura como um sistema complexo e dinâmico; a compreensão da tradução como transcendente de fronteiras linguísticas e literárias; a revisão e o questionamento de conceitos tradicionais de equivalência, fidelidade e adequação, de acordo com a situação histórica, também com caráter funcional; a inserção da literatura traduzida em um contexto cultural maior, para além da análise prescritiva; a observação de traduções reais em contextos culturais reais; uma teoria da tradução voltada para o público receptor; a abordagem da tradução literária dentro de um paradigma descritivista e sistêmico; e a busca de critérios sistemáticos para a descrição de traduções a fim de analisar a relação entre sistemas.

Nessa perspectiva, este capítulo aborda o paradigma descritivista, a Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (1978), o desenvolvimento dos *Descriptive Translation Studies* (DTS), termo cunhado por Toury (1980), e o esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias proposto por Lambert e Van Gorp (1985).

O papel do tradutor e a questão da tradução do estilo também são apresentadas, a partir de Berman (2007, 2013), tendo como cenário as traduções produzidas nos Estados Unidos e no Reino Unido, ajudando-nos a entender a(s) Clarice(s) que falam inglês. Além disso, para apontamentos sobre a tradução do estilo, em que se inclui a tradução da pontuação, da repetição, do ritmo, das interjeições e da união de vocábulos, além do estranhamento idiossincrático da escritura clariceana, também são usados os apontamentos de Berman (2013), que servem de aporte para análise dos exemplos nos capítulos 3 e 4..

1.1 Tradução: aspectos gerais

1.1.1 Tradução e cultura

Distanciando-se das reflexões teóricas sobre a tradução vigentes até a década de 1970, James Holmes, em seu ensaio *The Name and Nature of Translation Studies* (1972), cunhou o termo Estudos da Tradução, estabelecendo o escopo e a estrutura para a nova disciplina. Num novo paradigma, os estudos da tradução passam a preocupar-se menos com o referente e mais em analisar a relação entre os textos, original e tradução, numa estrutura de práticas significantes dentro da estrutura de tradição literária da cultura receptora. Na abordagem – concebida como prática empírica – proposta em seu ensaio, o texto traduzido passa a ser observado como ele aparece formulado e publicado em determinada cultura.

Holmes, então, subdivide os estudos da tradução em dois grandes grupos: o dos estudos aplicados e o dos estudos “puros”, sendo estes subdivididos em dois ramos: o descritivo – que mais interessa para fins desta dissertação – e o da teoria. Todos eles formam subdivisões e grupos inter-relacionáveis. No ramo da teoria, são estabelecidos princípios pelos quais é possível explicar o fenômeno da tradução; no descritivo, são descritos tais fenômenos de tradução conforme se manifestam no mundo; e, no ramo aplicado, são aplicadas as informações obtidas dos ramos anteriores à prática de tradução e ao treinamento de tradutores (HOLMES, 1972).

A importância dada à descrição de traduções nas reflexões de Holmes deu origem às primeiras considerações sobre a necessidade de “descrever a atividade tradutória e o produto da tradução conforme elas se manifestam no mundo da experiência” (HOLMES, 1978, p. 71), fazendo com que todo fenômeno relacionado à tradução se torne objeto de pesquisa (HERMANS, 1985, p. 14). Holmes (1978, p. 77) afirma que:

A tarefa do estudioso que deseja descrever a relação entre o texto traduzido e o original é óbvia. Ele deve tentar determinar as características dos dois mapas do tradutor e descobrir seu sistema de regras – de desvio, projeção e, acima de tudo, correspondência –, em outras palavras, da poética do tradutor.

Ciente da dificuldade de tal descrição e, ainda, sobre sua importância, Holmes (1978, p. 81) continua:

A tarefa de elaborar esse repertório seria enorme. Mas, se os estudiosos pudessem chegar a um consenso sobre ela, como, por exemplo, os botânicos desde Lineu chegam a um consenso em torno dos métodos sistemáticos para a descrição de plantas, seria possível, pela primeira vez, proporcionar descrições de textos originais e traduzidos, de seus respectivos mapas e das correspondentes redes, regras e hierarquias que seriam mutuamente comparáveis. E só com base em descrições mutuamente comparáveis, podemos produzir estudos bem fundados de uma abrangência maior: estudos comparativos das traduções de um autor ou um tradutor, ou – dando um salto maior – de período, gênero, uma só língua (ou cultura), ou histórias gerais da tradução.

Diante da complexa tarefa de desenvolver metodologias de trabalho para descrever traduções, alguns estudiosos começam a dispensar esforços na busca de um modelo. E é nessa conjuntura – e também com o objetivo de explicar as particularidades da história da literatura israelense e das traduções literárias realizadas nessa cultura – que Itamar Even-Zohar (1978) define a Teoria dos Polissistemas. Mais tarde, tal teoria, necessária para o entendimento do paradigma descritivista, é desenvolvida por Gideon Toury (1980), quem, efetivamente, cunha o termo *Descriptive Translation Studies*, ou Estudos Descritivos da Tradução, em português.

A seguir, são apresentados alguns apontamentos sobre a teoria dos polissistemas que fundamentam os Estudos Descritivos da Tradução.

1.1.2 Culturas e polissistemas

O formalismo russo e o estruturalismo tcheco, das décadas de 1920 e 1930, respectivamente, revolucionários dos estudos literários, formularam as bases do desenvolvimento da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990).

Itamar Even-Zohar (1978), estudioso israelense, ocupou-se, principalmente, com a descrição sistêmica de como se desenvolvem as culturas, preocupando-se com as peculiaridades da história da literatura hebraica e com o papel da tradução no sistema literário israelense. Para tanto, ele parte da concepção relativamente nova à época de que a literatura deve ser vista como parte da macroestrutura cultural de determinada sociedade; nesse sentido, é discutido, analisado e descrito o “produto” literário em função da complexa rede de relações sistêmicas que o condiciona (EVEN-ZOHAR, 1990).

Na teoria desenvolvida por Even-Zohar (2013, p. 22), o termo “sistema”

supõe um compromisso com o conceito de “sistema” do funcionalismo (dinâmico), isto é, a rede de relações que podem hipotetizar-se (propor como hipótese) para um conjunto dado de observáveis (“eventos”/“fenômenos”). Isso implica que “o conjunto de observáveis assumidos” não é uma “entidade” independente “na realidade”, pelo contrário, é uma entidade dependente das relações que alguém esteja disposto a propor.

A partir desse conceito, para Even-Zohar (2013, p. 23), o “sistema literário” pode configurar-se como a rede de relações hipotetizada entre certa quantidade de atividades chamadas ‘literárias’, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede” ou como “o conjunto de atividades – ou qualquer parte dele – para que relações sistêmicas que fundamentam a opção de considerá-las ‘literárias’ podem ser hipotetizadas.”

Tais relações podem ser mais bem caracterizadas pelo uso do termo “polissistema” – cunhado por Even-Zohar –, que também enfatiza “a multiplicidade de intersecções e, como consequência, a maior complexidade estrutural envolvida” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12). Sobre tal termo, Even-Zohar (1990, p. 12, tradução nossa) ainda discorre:

o termo “polissistema” é mais que uma simples convenção terminológica. Seu propósito é explicitar a concepção de um sistema dinâmico e heterogêneo em oposição à abordagem sincrônica. Assim, enfatiza a multiplicidade das intersecções e, portanto, a maior complexidade de estruturação envolvida.³

Nesse âmbito, um conjunto de sistemas que interagem entre si, gerando um processo dinâmico de evolução, é como a Teoria dos Polissistemas concebe o que é cultura. Seu caráter dinâmico é caracterizado pela constante competição entre vários estratos de um sistema, que ocupam lugares e posições de forma hierárquica. Assim sendo, com fronteiras que sempre se redefinem, os polissistemas tornam-se, então, redes dinâmicas hierarquizadas, em que há relações de poder entre os elementos dos sistemas por meio dos conceitos de centro e periferia.

É a partir desses conceitos que se passou a repensar a literatura traduzida, seu lugar no sistema literário e a forma com que ela é manuseada, manipulada.

³ “the term “polysystem” is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.”

1.2 Tradução literária: aspectos gerais

1.2.1 O sistema literário e a literatura traduzida

Segundo Even-Zohar (1978), o termo polissistema engloba todos os sistemas literários, tanto maiores quanto menores, existentes em certa cultura. Nesse contexto, a literatura deixa de ser vista como isolada do resto do mundo, como se tivesse um desenvolvimento autônomo, adjacente ao mundo real. Em vez disso, a literatura – e nela engloba-se a literatura traduzida – depende da idade, da força e da estabilidade do polissistema em questão:

De acordo com o que se presume acerca da natureza dos sistemas em geral e da natureza dos fenômenos literários em particular, obviamente não pode haver igualdade entre os sistemas e tipos literários. Esses sistemas mantêm relações *hierárquicas*, o que significa que alguns ocupam uma posição mais central que outros, ou que alguns são *primários* enquanto outros são *secundários*. (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 16, grifos do original).

Assim, essa teoria entende uma determinada cultura como um grande sistema, que é constituído por outros sistemas e se relaciona com outros sistemas circundantes. Com fronteiras dinâmicas e movediças, como já mencionado, os polissistemas são regidos por redes dinâmicas hierarquizadas, em que há relações de poder entre os elementos dos sistemas por meio dos conceitos de centro e periferia. Nesse sentido, os sistemas centrais são aqueles de maior poder dentro de um sistema – sistemas dominantes, hegemônicos –, e os sistemas periféricos são as regiões ocupadas por elementos não hegemônicos. Da mesma forma acontece com os sistemas literários.

A esse respeito, Even-Zohar (1978, p. 29) complementa:

Basta considerarmos a relação centro/periferia para podermos conciliar heterogeneidade com funcionalidade. Portanto, a noção de hierarquia, de estratos, não só é inevitável, mas também útil. Incrementá-la com a noção de um sistema de sistemas, um sistema múltiplo, ou seja, cujas inserções são mais complexas, é apenas mais um passo lógico gerado pela necessidade de elaborar um modelo “mais próximo” do “mundo real”.

A partir desse contexto, percebe-se que essa teoria permite a integração entre o estudo da literatura com o estudo das forças sociais e econômicas da história. É o que ocorre com o

polissistema de tradução literária. Fatores extraliterários, como condições sociais, economia, manipulação industrial, patronagem, questões comerciais, entre outras, correlacionam-se com o sistema literário e a forma com que traduções são escolhidas e funcionam em determinado sistema literário.

Sobre a literatura traduzida, Even-Zohar (1978) afirma que é necessário incluí-la no polissistema: “Isso raramente é feito, mas nenhum observador da história de qualquer literatura deixaria de reconhecer a importância do impacto das traduções e seu papel na sincronia e diacronia de determinada literatura” (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 15).

Inserindo literatura traduzida num contexto cultural maior, não a tratando individualmente, como parte isolada, mas atrelando-a a todo um conjunto de questões por ela influenciadas e que nela interferem, Even-Zohar (1978), no âmbito dos Estudos da Tradução, abriu caminho para o avanço da Teoria de Tradução, indo além da teoria prescritiva (GENTZLER, 2009).

Aproveitando-se dessa abertura, Gideon Toury (1980) começa a buscar uma nova teoria da tradução, enfatizando que a cultura receptora é sempre a responsável por iniciar o processo de tradução, e não a cultura de partida.

1.2.2 A ênfase na cultura receptora

Em oposição a teorias anteriores regidas pelo texto-fonte, Toury (1980) apresentou uma teoria de texto traduzido para a tradução – abordagem *target-oriented* –, em que a noção de equivalência como premissa básica não tem lugar; em vez disso, passa a ter lugar fundamental as relações reais construídas entre o texto de partida e sua substituição factual na cultura receptora (TOURY, 1980).

Toury (1980) identificou que a falta de interesse, por parte dos tradutores, pela “fidelidade” ao texto traduzido não resultava de uma indiferença ou de um desconhecimento em relação ao texto. O que se buscava era alcançar traduções aceitáveis na cultura receptora. O processo tradutório, assim, poderia conceber mudanças regidas pelas condições culturais do sistema receptor, em que a equivalência da tradução se tornaria uma questão empírica.

Assim, ao pensar um cenário em que uma tradução é totalmente aceita na cultura receptora, por um lado, e totalmente adequada ao texto-fonte, por outro, Toury (1980) acaba

por localizar a tradução em um entre-lugares. Isso significa que, por sempre introduzir informações e formas novas num sistema, a tradução não será totalmente “aceitável”; ao mesmo tempo, porque as normas culturais da cultura receptora sempre geram mudanças nas estruturas do texto traduzido, a tradução não será integralmente “adequada” à versão original⁴. No entanto, o compromisso e as concessões entre esses dois polos refletirão a influência geral das normas.

Retomando o conceito de polissistema de Even-Zohar (1978), Toury (1980) adota uma visão sistêmica da tradução, inserindo-a no sistema maior de uma dada cultura. Na abordagem voltada ao texto de chegada e à cultura receptora, a tradução, dessa forma, surge como uma necessidade da cultura que a recebe, ocupando nesse sistema um lugar ou uma lacuna. E, embora a tradução possa ser impulsionada pela cultura de partida, é na receptora que a tradução será reconhecida como tal e terá seu lugar.

Nessa conjuntura, estudando a tradução a partir do texto traduzido e da cultura receptora – e não do texto e de sua cultura de partida –, Toury (1980) rompe com os procedimentos adotados até então. Não se trata, no entanto, de ignorar o texto e a cultura de partida, mas de uma inversão de prioridades e do ponto de partida das pesquisas.

É nessa perspectiva que Toury, em 1980, publica o livro *In search of a theory of translation*, em que estabelece os principais pressupostos, conceitos e objetivos dos Estudos Descritivos da Tradução, previamente propostos por Holmes (1972). Apesar da extrema importância de conhecer o lugar da tradução na cultura de chegada, Toury (1980) afirma ser necessário que os Estudos Descritivos da Tradução considerem também o lugar da cultura de partida, não sendo possível excluí-la – nem o processo de produção da tradução – da análise sobre tradução.

Nessa perspectiva, Theo Hermans (1985), na introdução do livro por ele editado, *The Manipulation of Literature: studies in Literary Translation*, afirma que, a partir da segunda metade da década de 1970, os estudiosos que se debruçaram no intuito de estabelecer um novo paradigma para os estudos da tradução literária compartilhavam as mesmas premissas

⁴ Toury (2012, p. 70, grifos do original) aborda o tema a partir dos termos em língua inglesa “acceptable” e “adequate”: “These two principles have been termed **acceptability** vs. **adequacy**, respectively. Although the discrepancy between realizations of the two in reality may vary greatly, they should be tackled in isolation, as they are different in principle. The two cultures involved in a translation event may thus show greater or smaller similarities, whether by sheer coincidence or as a result of a previous history of contacts between them. What they can ever be is identical. The normal state of affair is a degree of incompatibility between adequacy and acceptability, so that any attempt to get closer to the one would entail a distancing from the other. Any concrete case thus involves an **ad hoc compromise** between the two.”

básicas, estando todas elas diretamente associadas à teoria dos polissistemas concebida por Even-Zohar (1978):

O que elas têm em comum é, resumidamente, uma visão da literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deveria haver uma interação contínua entre modelos teóricos e estudos de casos práticos; uma abordagem à tradução literária descritiva, orientada ao produtor, funcional e sistêmica; e um interesse nas normas e nas restrições que governam a produção e a recepção das traduções, na relação entre o papel da tradução e outros tipos de processamento de textos, e no lugar e no papel das traduções tanto dentro de um dado sistema literário quanto na interação entre sistemas literários distintos. (HERMANS, 1985, p. 10-11, tradução nossa).⁵

Nesse prisma, e ainda diante da necessidade de criar uma metodologia sistemática para a descrição de traduções, assinalada desde Holmes (1978), José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) publicam o artigo *On describing translation*, no livro supracitado editado por Hermans (1985). Nele, assumem a falta de esquemas e princípios metodológicos, apesar dos esforços despendidos – por autores como Broeck e Lefevere (1979 apud LAMBERT; VAN GORP, 1985) – no sentido de tornar a pesquisa descritiva relevante não só do ponto de vista histórico, mas também teórico.

1.2.3 O esquema descritivo de traduções literárias de Lambert e Van Gorp

Os autores, então, apresentam um esquema para descrever traduções que permitiria estudar diferentes aspectos da tradução no âmbito de uma teoria geral e flexível da tradução (LAMBERT; VAN GORP, 1985). A pesquisa desenvolvida, em vez de iniciar com conceitos e definições pré-concebidas, baseia-se num esquema que contém os parâmetros básicos do fenômeno da tradução, em consonância com a teoria dos polissistemas. Segundo os próprios autores:

⁵ “What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.”

a principal vantagem do esquema é que ele nos permite ignorar um número de ideias tradicionais profundamente enraizadas relativas à “fidelidade” e até mesmo à “qualidade” tradutória (uma determinada tradução é boa ou ruim?), as quais essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas. (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 212).

O esquema de Lambert e Van Gorp (1985) apresenta quais relações podem influenciar a produção e a forma da tradução e quais delas devem ser observações na descrição de traduções. Ele engloba todos os aspectos relevantes do ponto de vista funcional de determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, incluindo o processo de tradução, suas características textuais, de recepção e aspectos sociológicos, tais como distribuição e crítica. Assim, os autores propõem que é necessário o estudo da relação entre autores, leitores, textos e normas nos dois sistemas divergentes. São incluídas nesse estudo as relações entre autores e as interações dos tradutores, as relações entre autores e outros escritores no sistema de partida e no sistema receptor e as relações entre os diferentes sistemas literários (LAMBERT; VAN GORP, 1985).

Apesar de assumirem a possibilidade de utopia com relação à abordagem de todas essas possíveis relações, Lambert e Van Gorp (2011) alvitram que, por meio de uma abordagem sistêmica e funcional, sejam estabelecidas prioridades e uma sistemática, de acordo com cada caso em análise (*case study*), para o desenvolvimento do estudo descritivo das traduções literárias:

o estudioso, bem como o tradutor, deve estabelecer prioridades. No nosso esquema de trabalho, entretanto, ele pode ao menos encontrar o sentido de ser sistemático em vez de ser meramente intuitivo: pode evitar julgamentos a priori e convicções, e pode sempre situar os aspectos e relações a serem observados dentro de um esquema geral de equivalência. (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 215).

Assim, o esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias apresentado pelos autores, numa tentativa de contrapor as generalizações e abstrações presentes nos métodos de Even-Zohar (1978) e Toury (1980) – apesar de partir deles –, torna-se referência nos Estudos Descritivos da Tradução. Dessa forma, esse esquema tem como objetivo desvelar as diferentes normas que atuam, de forma geral, na atividade tradutória do polissistema literário de uma cultura por meio da conexão sistemática dos vários aspectos observados nas traduções.

O esquema teórico-metodológico de Lambert e Van Gorp (1985) divide-se em quatro etapas: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. Na primeira

etapa, são recolhidas informações preliminares sobre a tradução, como aquelas referentes ao título e à capa, à presença ou não de indicação do gênero textual, o nome do autor, do tradutor, ao prefácio, às notas de rodapé etc. Além disso, nesse estágio, são identificadas quais as estratégias gerais adotadas pelo tradutor e se o texto foi traduzido total ou parcialmente. Essa etapa gera hipóteses sobre a análise dos níveis macro e microestruturais.

Na segunda etapa, é focalizada a macroestrutura, a fim de levantar hipóteses sobre as estratégias microestruturais. Nela, podem ser observadas a divisão do texto, títulos dos capítulos, relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição, a estrutura narrativa interna, comentários do autor etc.

Na terceira etapa, é observada a microestrutura, em que podem ser analisados a seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (métrica, rima etc.), as formas de reprodução de fala (direto, indireto, discurso indireto livre), a narrativa, a perspectiva, o ponto de vista, a modalidade (voz ativa ou passada, ambiguidade etc.) e os níveis de linguagem (arcaico, popular, dialetal, jargão etc.). Os dados sobre as estratégias no nível microestrutural são abordados de acordo com as prioridades da obra em descrição e da pesquisa.

Na quarta etapa, são investigadas as relações intertextuais, como outras traduções e reescrituras, e relações intersistêmicas, além de serem interpostos os dados dos níveis micro e macro de análise da obra.

Essas quatro etapas são usadas para descrever as duas traduções para o inglês da obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, feitas por Giovanni Pontiero (1986) e Benjamin Moser (2011). O esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias proposto por Lambert e Van Gorp (1985) é aplicado no caso da tradução de *A hora da estrela* no capítulo 3 desta dissertação.

1.3 A tradução do estilo e o papel do tradutor

Os aspectos estilísticos característicos da prosa clariceana na obra *A hora da estrela* são nesta dissertação o foco de análise na observação da transferência da obra para a língua inglesa, nas traduções de Pontiero (1986) e Moser (2011). Mais especificamente, é almejado descrever e analisar como foram traduzidos a pontuação, a repetição, o ritmo, os registros

interjetivos e a união de vocábulos para a língua inglesa nas duas traduções existentes. Para tanto, são abordados a seguir teóricos e teorias da tradução que servem de aporte para a análise apresentada nos capítulos 3 e 4 desta dissertação.

Benedito Nunes (1989, p. 142) afirma que, “Na verdade, a prosa de Clarice Lispector é medularmente poética”, por isso, sua prosa é rica em informação estética. Nunes (1989, p. 135) entende “por estilo aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característicos”. De forma semelhante, Olga de Sá (SÁ, 1979, p. 118) caracteriza o estilo de um autor como “sua escolha e organização pessoal de certo número de disponibilidades contidas na língua”. O escritor tem, em sua língua, todo um repertório, a partir do qual faz escolhas, de forma pessoal ou singular. A ordem e a repetição de tais escolhas caracterizam os estados estéticos, o estilo (SÁ, 1979).

Para Berman (2013, p. 65), a prosa literária caracteriza-se, primeiro, por “captar, condensar e mesclar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das ‘línguas’ coexistindo numa língua. Pode-se ver isso em Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimaraes Rosa, Gadda etc.”. E por que não incluir aí Clarice Lispector?⁶ Berman (2013) afirma que, do ponto de vista da forma, a prosa – especialmente, o romance – é caracterizada por uma certa informidade, que resultaria da vasta mistura da língua nas obras. Essa informidade é, tradicionalmente, definida negativamente. No entanto, segundo Berman (2013, p. 65),

As grandes obras em prosa se caracterizam por um certo “escrever mal”, um certo “não controle” de sua escrita. [...] Esse não-controle está relacionado a enormidade da massa linguística que o prosador deve concentrar na sua obra – arriscando rompê-la formalmente. Quanto mais o objetivo da prosa é total, tanto mais esse não-controle é manifesto, seja na proliferação e no crescimento do texto, e até mesmo em obras em que a preocupação com a forma é grande.

Para o autor, a prosa tem, em seu “escrever mal”, também a sua riqueza (BERMAN, 2013). Nesse aspecto, é interessante notar que Clarice foi acusada de não saber escrever e, por isso mesmo, escrever tão bem (SÁ, 1979).

⁶ Clarice foi inúmeras vezes comparada a James Joyce em relação ao seu estilo, tanto na crítica nacional, como o fez Álvaro Lins (GOTLIB; IMS, 2004) quanto no cenário internacional, como apresenta a reportagem publicada no jornal *The Times* (CAESER, 2009) e intitulada “Clarice Lispector, the Brazilian James Joyce?”.

Diante da “proliferação babélica das línguas na prosa”, há questões específicas de tradução, sendo que, para Berman (2013), o principal problema da tradução da prosa é o desrespeito às singularidades da prosa poética. Tal desrespeito muitas vezes não é discernível, justamente porque, do ponto de vista estético, a tradução parece boa. Nesse sentido, torna-se imprescindível elaborar uma analítica da tradução da prosa literária.

Antes de adentrar essa analítica, é necessário entender a partir de que visada Berman (2013) observa a tradução. Para o autor, “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (BERMAN, 2013, p. 33), em que é necessário levar em conta os aspectos estilísticos (como pontuação, rima, comprimento), e não somente o sentido: “Partir do pressuposto de que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular” (BERMAN, 2013, p. 45). A partir daí, Berman (2013, p. 45) retoma a questão da fidelidade para, depois, abordar o que denomina tradução etnocêntrica: “A fidelidade ao sentido opõe-se à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra. Mas esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*”. Nessa direção, o sentido é captado na língua de chegada, de modo que a primazia de uma língua é sempre afirmada pela captação do sentido:

E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, *ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar*. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria. (BERMAN, 2013, p. 45, grifo nosso).

Na tradução etnocêntrica, a tradução deve passar desapercibida, deve ser invisível:

Ela não se inscreve como operação na escrita do texto traduzido. Isto significa que toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, ou estar cuidadosamente delimitada; que a tradução deve ser escrita numa língua *normativa* – mais normativa que a da obra escrita diretamente na língua para a qual se traduz; que ela não deve *chocar* com “estranhamentos” lexicais ou sintáticos. [...] a tradução deve oferecer um teto que o autor estrangeiro teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução. (BERMAN, 2013, p. 46, grifos do original).

O apagamento da tradução, como postulado por Berman (2013), leva-nos a uma das mais antigas dicotomias da tradução: a estrangeirização *versus* a domesticação, proposta por Friedrich Schleiermacher, em 1813 (SCHLEIRMACHER, 2001), que influenciou as noções

de visibilidade e invisibilidade do tradutor, propostas por Venuti (1998). A tendência estrangeirizadora vai ao encontro do que Berman chama de tradução da letra, em que o leitor é aproximado do texto de partida, havendo a importação de convenções linguísticas e culturais do texto de partida; enquanto a tendência domesticadora vai ao encontro do que Berman (2013) chama de tradução etnocêntrica.

Diante dessas duas possíveis direções, é necessário retomar o projeto ético da tradução, que busca a compreensão do outro, de sua alteridade, proposto por Berman (2013). A alteridade é condição para a definição e a existência da tradução, ela refere-se à vazão que todo texto literário dá à tradução para existir e permanecer vivo. Na visada ética da tradução, deve-se “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua ‘poética’ própria” (BERMAN, 2013, p. 54). Britto (2010, p. 140) também defende essa abordagem e alega que se deve respeitar a língua e a cultura estrangeiras: “um respeito tão profundo que leva o tradutor a por vezes ultrapassar os limites de seu próprio idioma, distorcendo-o de modo calculado a fim de conservar algo da qualidade alheia, estranha, do estrangeiro” (BRITTO, 2010, p. 139).

Na tarefa de traduzir a letra – a tarefa do tradutor, conforme defende Berman (2013) – o estranhamento levado ao leitor pode fazer com que este, acostumado aos textos fluídos, como se fossem sempre naturalmente escritos em sua língua materna, rejeite a rara criatura que lhe chega às mãos. Como lembra Berman (2002, p. 18), “a resistência cultural produz uma sistemática deformação que opera no nível linguístico e literário e que condiciona o tradutor, quer ele queira ou não, quer ele saiba ou não”. No entanto, o tradutor deve combater essas deformações – embora ciente de que, em algum nível, elas sempre ocorrem –, e, nesse sentido, o leitor deve educar-se a ver o outro, entender que se trata de um esforço para que tenha e perceba uma nova experiência de mundo, sem esperar simplesmente uma mensagem enviada pelo autor em sua língua original (CARDOZO, 2015).

Portanto, a ética da tradução é a visada que compreende a responsabilidade do tradutor diante do texto de partida e dos leitores. Nesse espectro, está o combate ao etnocentrismo, ao imperialismo linguístico, à supremacia de um idioma sobre o outro. É parte constituinte da ética da tradução dar voz ao outro: “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é *nada*” (BERMAN, 2002, p. 17).

É no sentido de buscar essa relação, essa abertura à alteridade, que Berman (2013) define treze tendências deformadoras que destroem a letra do texto de partida, devendo ser evitadas. A destruição da letra do original em benefício do “sentido”, da “bela forma”, faz

parte da tradução etnocêntrica, que vai de encontro à visada ética da tradução. Dentre as deformações propostas, interessam a esta dissertação aquelas que abordam a pontuação, o ritmo, a repetição e a sintaxe, tão importantes na obra clariceana.

Berman (2007, p. 55-56) afirma que o “romance, a carta, o ensaio não são menos rítmicos do que a poesia. São, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos”. A tradução pode ser afetada pela quebra do ritmo por meio da alteração da pontuação e da ausência das repetições de palavras e expressões, por exemplo. Henri Meschonnic (2010) afirma que a tradução se transforma quando o ritmo é considerado – assim, a poética é ativada na tradução. De forma similar a Berman (2013), Meschonnic (2010, p. 41) afirma que a tradução exclusiva do “sentido”, sem considerar seus aspectos estilísticos, poéticos, da prosa, em que se inclui a questão do ritmo, ocorre porque o tradutor não conhece o funcionamento do texto, nem sequer o próprio “sentido” dele:

o ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução. [...] Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

Assim, ao modificar a pontuação e as repetições do texto, é operada a tendência deformadora chamada por Berman (2013) de destruição do ritmo, é rompido o ritmo mímico da frase.

A pontuação também é observada por outra tendência deformadora definida por Berman (2013, p. 68), a racionalização, em que se inclui também a sintaxe textual:

A racionalização recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia da *ordem* de um discurso. A grande prosa — romance, carta, ensaio — tem, já a mencionamos brevemente, uma estrutura em arborescência (repetições, proliferação em cascata das relativas e dos participios, incisos, longas frases, frases sem verbo etc.) que é diametralmente oposta à lógica linear do discurso enquanto discurso. A racionalização conduz violentamente o original de sua arborescência a linearidade.

Assim, ao linearizar suas aborescências sintáticas, a racionalização deforma o texto de partida. A sintaxe truncada, a falta de linearidade textual, muitas vezes cria textos que se movem sem problema no indefinido, na pouca clareza de seus sentidos. E aí reside outra

tendência que nos importa: a clarificação, que tende a impor algo definido (BERMAN, 2013, p. 71): “num sentido negativo, a explicação visa a tornar “claro” o que não é e não quer ser no original”.

A observação, descrição e análise das traduções para o inglês da obra *A hora da estrela* com base nessas tendências deformadoras não almeja, em qualquer hipótese, fazer uma análise prescritiva, normativa. A intenção é descrever, no sentido de compreender como foram tratados os aspectos estilísticos da escritura clariceana, sempre inserindo as traduções também num contexto histórico, considerando que a tradução, em sua ética, é inerentemente histórica, formando sempre correntes com determinada tradição, ou rompendo com outras (BERMAN, 2002). Para Berman (2013, p. 41), inclusive, “a tradução etnocêntrica é uma realidade histórica”, sendo impossível

separar essa história [a história da tradução] daquela das línguas, das culturas e das literaturas [...]. Também não se trata de misturar tudo, mas de mostrar como em cada espaço histórico considerado, a prática da tradução articula-se à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e linguísticos. (BERMAN, 2002, p. 13).

É a partir dessa perspectiva histórica que são observadas as fontes primárias usadas nesta dissertação, conforme apresentado na seção a seguir.

1.4 Fontes primárias e paratextos

Munday (2014) propõe um estudo da história da tradução e dos tradutores a partir de fontes extratextuais, consideradas fontes primárias de investigação, como papéis pessoais, manuscritos, arquivos, depoimentos e entrevistas dos próprios tradutores.

Para Munday (2014), a história social e cultural desterra e recupera detalhes de vidas passadas e registra a vida de tradutores em atuação para constituir o que ele chama de “micro-história” da tradução e dos tradutores. A micro-história é baseada essencialmente na redução da escala da observação, numa análise microscópica e num estudo intensivo do material documentário. Em contraposição ao nível macro-histórico, o nível micro-histórico foca nos detalhes do dia a dia e nos processos de trabalhos em um contexto muitas vezes conhecido ou esquecido no aspecto macro, e “é nessa escala reduzida, e provavelmente somente nesta

escala, que podemos entender, sem redução determinística, a relação entre sistemas de crença, de valores e representações, de um lado, e afiliações sociais, de outro” (CHARTIES, 1982; GINZBURG; TEDESCHHI; TEDESCHI, 1993 apud MUNDAY, 2014, p. 67). No âmbito da teoria e da história literária, tais relações desvelam as relações de poder na produção de textos literários por meio da representação de seus discursos.

O uso dessas fontes primárias, como anotações de traduções e entrevistas, além de outros testemunhos dos tradutores, tem como vitais vantagens a transmissão de experiências pessoais e a vinculação de estudos de casos individuais a um contexto sócio-histórico maior:

é focando nos “pequenos fatos” do dia a dia que pode ser construída uma Imagem da interação específica entre um tradutor e outros indivíduos, grupos, instituições e estruturas de poder, e da Troca e do funcionamento de crenças e a motivação do comportamento. (MUNDAY, 2014, p. 77).⁷

É a partir dessa perspectiva que Munday (2014) discute sobre fontes primárias e suas possíveis colaborações na escrita da história da tradução. Dentre essas fontes, servem aos objetivos desta dissertação as memórias e as entrevistas em que os tradutores refletem sobre suas tarefas de forma consciente. A entrevista permite identificar a perspectiva do tradutor sobre eventos e pessoas e ajuda a interpretar documentos. Além disso, o entrevistado pode produzir novos materiais e oferecer informações novas ao entrevistador, como discorrer sobre o contexto em que a tradução ocorreu, sua carreira, especificidades sobre as decisões tradutórias, entre outros.

Munday (2014) afirma que há uma antiga tradição de entrevistar tradutores renomados, cuja voz recebe ênfase, muitas vezes em detrimento de tradutores menos conhecidos. Ambos os tradutores da obra *A hora da estrela* para o inglês, Pontiero e Moser, foram amplamente entrevistados, como será abordado no capítulo 3.

Genette (2009) já havia abordado esse material extratextual no conjunto de paratextos que circundam a obra. Os chamados epitextos incluem as entrevistas, comentários, debates e autocomentários posteriores, entre outros – ou fontes primárias (MUNDAY, 2014). Ao lado dos epitextos, estão os peritextos, em que são incluídos os elementos que acompanham o livro, como capa, página de rosto, anexos, considerando-se aí os prefácios ou prefácios dos tradutores. Todo esse material que circunda a obra colabora na mediação entre a obra de partida e o novo público, direcionando a recepção da tradução. Além disso, assim como para

⁷ “it is by focusing on the ‘little facts’ of everyday lives that a Picture can be built up of the specific interaction between a translator and other individuals, groups, institutions and power structures, and of the Exchange and operation of beliefs and the motivation of behaviour.”

Munday (2014), os paratextos podem ajudar na identificação da perspectiva do tradutor sobre o fazer tradutório.

Nesta dissertação, os paratextos ajudam na descrição dos objetos de análise, sendo abordados e mais bem descritos também no capítulo 3 desta dissertação.

2 CLARICE LISPECTOR: AUTORA E OBRA

Este capítulo focaliza a autora Clarice Lispector e sua produção literária, almejando identificar os aspectos estilísticos idiossincráticos de sua escritura.

Conhecer a biografia de Clarice é imprescindível para compreender sua obra, haja vista o pressuposto aqui adotado de que o tempo e a cultura geram conjunturas sociais específicas, das quais resultam os textos literários. A escritura e o estilo de Clarice são, muitas vezes, atrelados à biografia da escritora, que tem origem estrangeira. Além disso, a forma como essas questões se relacionam a essa estrangeiridade é importante para a compreensão de seus aspectos estilísticos.

A primeira biografia de Clarice escrita em inglês e publicada nos Estados Unidos (*Why this world*⁸) é de Benjamin Moser (2009), tradutor da obra *A hora da estrela* e editor de outras obras da autora nos Estados Unidos. Tal biografia recebeu diversas críticas de autores e pesquisadores brasileiros, inclusive de Nádya Gotlib, principal biógrafa de Clarice no Brasil. Compreender essas questões que permeiam a biografia da autora é de extrema importância para a reflexão sobre como Clarice é apresentada a um público estrangeiro.

Esta seção é construída a partir da biografia *Clarice, uma vida que se conta* e na fotobiografia *Clarice fotobiografia*, escritas por Nadia Gotlib em 1995 e 2008, respectivamente, e da biografia originalmente escrita em inglês *Clarice*, (lê-se Clarice vírgula), escrita por Benjamin Moser em 2009, além da página de internet *Clarice Lispector*, idealizada e mantida pelo Instituto Moreira Salles (IMS, 2017).

Embora não seja a única fonte de pesquisa, ao abordar a história de vida e os caminhos literários percorridos pela escritora, é dada ênfase à biografia escrita por Benjamin Moser (2009), publicada e escrita originalmente em inglês, com o título *Why this world*, nos Estados Unidos, em 2009. Essa biografia recebeu atenção especial por ter sido o primeiro passo no projeto de Moser de divulgação de Clarice no âmbito internacional. Logo, sua ampla divulgação gerou um aumento na aparição do nome de Clarice na mídia dos Estados Unidos e também do Reino Unido⁹. É, portanto, por meio dela que um público além do nacional tem acesso ao nome e à vida de Clarice (ou à vida de Clarice modelada por Moser) e a como ela se

⁸ A biografia foi publicada pela primeira vez no Brasil pela editora Cosac Naify, em 2009, com o título *Clarice*. Foi republicada em 2017, pela editora Companhia das Letras, que adquiriu os direitos da obra após o fim da Cosac Naify (NOVA..., 2017).

⁹ Como será abordado mais a fundo na análise do contexto sistêmico, no Capítulo 3 desta dissertação.

entrelaça à sua literatura. Foi também a partir do sucesso e do alcance dessa biografia na mídia internacional que o projeto pôde continuar – o segundo passo dado por Moser foi justamente a tradução de *A hora da estrela*. Diante disso, na tentativa de entender o caminho traçado pelo biógrafo na apresentação dessa autora ao público falante de inglês (e, como consequência, um público internacional), essa biografia recebe ênfase, incluindo suas novidades, incongruências e controvérsias – em relação à biografia de Nádía Gotlib, maior pesquisadora da escritora no Brasil. Observar com cuidado a biografia de Moser torna-se de extrema importância para entender com que olhos *The hour of the star*, traduzida por Moser, pode ter sido recebida e lida em inglês.

Não tendo como objetivo ser extensiva quanto à biografia da autora, esta seção apresenta alguns fatos considerados relevantes para que o leitor desta dissertação entenda melhor a obra de Clarice e as consequentes análises feitas nos capítulos 3 e 4. Dessa forma, estão presentes fatos importantes de sua vida, que se relacionam à escritura da autora, sua estrangeiridade (como será explicado a seguir), alguns fatos biográficos que possam ter influenciado as idiossincrasias em sua obra, além de uma breve cronologia de suas publicações.

Ademais, são abordados aspectos estilísticos da obra e da escritura clariceana, além de aspectos intrínsecos da obra *A hora da estrela*, que recebe ênfase.

2.1 Clarice Lispector: a autora

Haia Lispector nasceu no dia 10 de dezembro de 1920, em Tchetelnik, numa aldeia na Ucrânia, então pertencente ao território russo. Ela nasceu durante a viagem de emigração da família para a América; seus pais, judeus, fugiam de guerras e perseguições antisemitas, que geravam fome e miséria. Chegaram ao Brasil em 1922, quando Haia passou a se chamar Clarice Lispector.

Embora não nascida em território brasileiro, Clarice fazia questão de afirmar sua brasilidade: “Eu, enfim, sou brasileira, pronto e pronto” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 485); “Naquela terra, eu literalmente nunca pisei: fui carregado de colo. [...] A Rússia me tinha também. Mas eu pertencço ao Brasil.” (LISPECTOR, 1984 apud MOSER, 2011). E sobre o idioma: “Sou brasileira naturalizada quando, por uma questão de meses, poderia ser

brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor” (LISPECTOR, 1992, p. 345).

Na biografia *Clarice*, Benjamin Moser (2009) afirma que, embora os brasileiros sempre reiterem a nacionalidade da autora, Clarice sempre pareceu estrangeira a eles, tanto por sua aparência quanto por sua escrita. A estrangeiridade é uma questão importante que perpassa diferentes aspectos da vida e da literatura de Clarice, frequentemente citados e considerados por críticos literários que se dedicaram a abordar a obra da autora.

A estrangeiridade na figura de Clarice tinha origem em dois fatores. O primeiro é o sotaque, que soava como estrangeiro àqueles que desconheciam o fato de Clarice ter a língua presa¹⁰; o segundo são as roupas trazidas da Europa, do tempo em que lá viveu (MOSER, 2009).

Sobre a estrangeiridade de sua linguagem, sua prosa chegou a ser chamada de fronteira, emigratória e imigratória, que não se remetia a antecessores preclaros nacionais (IVO, 2004); também foi chamada de alienada, por apresentar motivos e temas alheios à sua pátria e escrever numa língua que lembraria escritores ingleses (SOUSA, 2000, p. 22).

Foram buscadas as origens de tal característica da escritura clariceana, que será abordada de forma mais aprofundada na próxima seção, em diferentes fatos. Durante sua jornada até a América, Clarice escutou diferentes sons e diferentes línguas em seu processo migratório (GOTLIB; IMS, 2004). Os pais da autora falavam russo e ídiche, e, embora Clarice afirmasse que sua primeira língua fosse o português, sua irmã mais velha, Elisa Lispector, afirmou que, em sua casa do Recife, todos falavam ídiche (BARTHES, 2014). Também, mais tarde, tendo frequentado uma escola judaica no Recife, estudou ídiche e hebraico.

A família Lispector chegou primeiro em Maceió, onde morou por dois anos. Depois, passou doze anos no Recife, onde, com sete anos, Clarice aprendeu a ler; foi também quando teria começado a escrever: “Quando comecei a ler comecei a escrever também. Pequenas histórias”, embora, antes disso, já fosse inventiva: “Antes de aprender a ler e a escrever eu já fabulava” (LISPECTOR, 1977). Quando criança, enviava seus contos ao *Diário de Pernambuco*, que publicava contos de jovens leitores em sua página infantil (MOSER, 2009a). Seus escritos, no entanto, não eram publicados. Clarice dizia saber por que seus

¹⁰ Clarice, de fato, afirmava ter a língua presa. Essa ser a razão definitiva de seu sotaque, que soava estrangeiro, é questionado por alguns autores: “ninguém se entende sobre esse sotaque de Clarice Lispector” (VARIN, 1990, p. 63 apud SOUZA, 2000, p. 31). A influência do ídiche, falado em casa pela mãe, e até mesmo conflitos psíquicos, que teriam se convertido em sintoma corporal, são algumas das hipóteses levantadas (SOUZA, 2000).

contos, sem fadas ou piratas, não eram aceitos: “Porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. E os meus eram sensações” (LISPECTOR, 2005, p. 139 apud GOTLIB, IMS, 2004, p. 58). Em 1935, depois da morte da mãe, a família se mudou para o Rio de Janeiro, quando Clarice tinha 15 anos.

A figura da mãe de Clarice é um dos mais controversos aspectos da biografia escrita por Benjamin Moser (2009a). Como já dito, a família judia fugia da guerra e da perseguição ao seu povo, que assolavam seu país de origem e grande parte do continente europeu. A mãe, Mania Lispector – que passou a se chamar Marieta ao chegar ao Brasil – sofria de paralisia, cujas razões são apresentadas de forma diferente nas duas biografias (de forma polêmica, no caso da biografia em inglês).

Moser (2009a) afirma que Mania havia certamente sido estuprada durante um *pogrom* realizado por bolcheviques russos, razão pela qual ela teria contraído sífilis – e sofreria da paralisia anos depois. Benjamin Abdala Júnior (2010) afirma que, por meio de interpretação forçada, Moser transforma em verdade absoluta uma hipótese, um pressuposto que ele levanta, para “favorecer a sua frágil argumentação” (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 289). Além disso, o biógrafo afirma que a mãe de Clarice teria decidido engravidar por uma crença da época de que uma gravidez poderia curar a doença da genitora. Construindo “a narrativa ‘imaginária’ do estupro, como se fosse verdade” (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 289), com base numa seleção de matéria documental não confiável – depoimentos –, o propósito de Moser (2009) seria reforçar o possível trauma de Clarice – de não ter podido curar a mãe –, o qual seria responsável por uma escrita diretamente ligada às origens judaicas da autora (ABDALA JÚNIOR, 2010).

Moser (2009a) aprofunda e apresenta com extensão dados da tradição histórica judaica que geraram os movimentos migratórios da época. No entanto, partindo do suposto estupro da mãe da escritora e dando foco a ele e às suas consequências na escrita clariceana, o escritor persegue e dá demasiada ênfase aos motivos judaicos nos escritos de Clarice – a busca do nome enquanto “nome sagrado, sinônimo de Deus” (MOSER, 2009a, p. 232) –, relegando ao segundo plano sua literatura (ABDALA JUNIOR, 2010). O biógrafo fala somente sobre a hipótese e as controvérsias sobre o tema do estupro em nota, ao final do livro, fora do fluxo de leitura¹¹.

¹¹ A hipótese, colocada como certeza por Moser (2009), a respeito da doença da mãe seria refutável, conforme afirma Guidin (2017, p. 476): “Contra esse diagnóstico interpretativo, alinho-me a muitas outras vozes: não há nenhum documento ou depoimento real e identificado que prove a hipótese do estupro, muito menos a sífilis e menos ainda o nascimento de uma criança que deveria ter sido

Guidin (2017) corrobora a ideia proposta, reiterando uma “radicalização interpretativa do biógrafo”, que dá ênfase à ancestralidade da escritora em detrimento do poder de sua escrita:

Perceba-se que seu biógrafo, impondo tal dor ancestral e dilacerante à arte de Lispector, investe num perigoso determinismo que assola a força estética e morfológica de sua escrita. Trazendo “na alma” as marcas do sofrimento e do espírito hebreu de seus antepassados, a obra de Clarice seria, por força, o penhor dessa expiação. E ela, a estrangeira, sempre. Para mim, inimaginável espremer Lispector nesse destino.

Para o biógrafo, é só a partir dessa perspectiva, comprovada por seus textos “cheios de enigmas” – que a biografia da escritora pode e deve ser compreendida. Ou seja, a ancestralidade seria mais forte que quaisquer outras marcas criadoras, incluindo-se aí a visão precursora e antípoda de Antonio Candido, quando percebe a escritora, em seu primeiro romance, 1944, como um intenso sinal do novo na literatura brasileira.

A renomada pesquisadora de Clarice, Nádya Botelha Gotlib (2010), também se posicionou em relação a esse aspecto mais contraditório da biografia do estadunidense. Na Fliporto de 2010, que homenageou a escritora brasileira, na mesa-redonda intitulada *Clarice Lispector: como se escreve uma biografia*, composta por ambos os biógrafos, Gotlib (2010), de forma altiva, afirma não concordar com Moser e sua ênfase na origem da escritora e reitera que não existe registro que explicita a violência sofrida pela mãe de Clarice ou a consequente aquisição de sífilis – fato que poderia, segunda ela, figurar no âmbito da hipótese, somente. Além disso, também não haveria registro de que, à época, existia a crença popular de que uma gravidez poderia curar uma mãe sífilica – razão pela qual Clarice sempre se culparia, conforme o biógrafo. Segunda a crítica brasileira, além disso, tudo isso seria um problema advindo do critério de seleção de fontes confiáveis por parte de Moser, que usou de testemunhos para fazer tais asseverações.

Ligia Chiappini (2004, p. 237) faz crítica às “leituras exclusivas, exclusivistas e excludentes, sobretudo quando o objeto são obras de grandes autores”, como seria o caso de Clarice Lispector, em se tratando da abordagem de Moser (2009), ele próprio judeu. A esse respeito, Chiappini (2004, p. 237) afirma:

contaminada. Por via das dúvidas, o bom senso ficou apenas em nota de rodapé, lá, ao fim do livro, escondida: Outras fontes atribuem a paralisia de Mania a um choque traumático (possivelmente um espancamento) ocasionado pela violência do pogrom ou outra doenças. Não se conhecem depoimentos das filhas de Mania, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, que confirmem a hipótese de estupro. A figura de mães e o peso da orfandade são de fato recorrentes em Lispector, desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, mas acusar Mania da irresponsabilidade de engravidar sífilica seria no mínimo inverossímil”.

A crítica pode ir longe, às vezes longe demais na trilha de uma dessas vertentes, esquecendo sua articulação com as outras e, por aí, ao mesmo tempo que é capaz de esclarecer muito uma determinada direção de leitura, arrisca-se também a empobrecer a obra, por tornar-se cega às suas outras possibilidades de significação e ao processo de estruturação que põe em contato essas diferentes vertentes e que, ao fazê-lo, capta determinadas significações profundas do processo social e histórico. O exclusivismo da crítica falseia, assim, a verdade que a obra constrói por virtude do muito imaginar e do muito fingir.

Ao fazer isso, corre-se o risco de reduzir a obra e o autor, tendo como ponto de partida os próprios desejos, ideologias, culpas e certezas daquele que critica a obra:

Reduzir [...] é fazer só paráfrase; extrapolar para a nossa própria vida de leitores e leitoras, ou para a vida do autor o da autora, caindo no biografismo, ou baseando-nos ingenuamente nas declarações do escritor ou da escritora, levadas ao pé da letra, para montarmos nossas hipóteses de leitura. (CHIAPINNI, 2004, p. 239).

Além disso, Chiapinni (2004, p. 248) afirma que pode ser prejudicial adotar uma abordagem exclusivamente judaica na leitura da obra clariceana, ou, ainda, nas diferentes leituras que a obra pode gerar:

insistir no judaísmo de Clarice e na sua independência em relação ao juízo da crítica nacional [...] é uma forma de reivindicá-la como escritora do mundo, de fazê-la mais sua. Um ato de amor da crítica que podemos compreender mas que, não necessariamente, devemos endossar.

Não se pode deixar de comentar as controvérsias da biografia *Why this world* sem comentar que Moser (2009a), no Brasil, foi acusado inclusive de ter plagiado a já extensiva biografia de Gotlib (1995). Abdala Junior (2010) apresenta uma análise comparativa entre as a biografia de Moser e a biografia de Gotlib (1995) e a de Montero (1999), descortinando inúmeros reflexos da biografia de Gotlib na biografia de Moser, que apresenta estruturas semelhantes, incluindo os itens desenvolvidos ao longo dos capítulos e os próprios títulos dos capítulos, e percorre uma massa documental já apresentada pelas biógrafas que o antecederam (GOTLIB, 1995; MONTERO, 1999 apud ABDALA JUNIOR, 2010). As novidades no trabalho de Moser (2009) ficariam a cargo das questões judaicas na vida e obra de Clarice, que receberam ênfase. No entanto, vai ao encontro do defendido por Chiapinni (2004), Abdala Junior (2010, p. 288) afirma que aí também residia uma problemática:

Justamente, porém, ao tentar privilegiar essa ascendência, o autor recai numa linha de reflexão que desloca seu centro de interesse e, na ânsia de reconstituir um passado de dimensão épica, resvala em riscos de argumentação, que acabam prejudicando o seu fio de exposição.

É, portanto, com esse enfoque nas origens judaicas de Clarice que Moser vai, em 2011, publicar a tradução de *A hora da estrela*, e é com base nessa biografia e nesse ângulo apresentado pelo biógrafo que o público falante de inglês – ou, ainda, mundial – lerá a obra de Clarice.

É, então, no Rio de Janeiro, após a morte da mãe, que a família Lispector vai passar a maior parte do tempo. Clarice foi aprovada na Faculdade de Direito em 1939, mas, em 1943, ao se formar, nem foi à cerimônia: a literatura era mesmo sua vocação. Já no primeiro ano da faculdade, em 1940, publicou seu primeiro conto, intitulado *Triunfo*, na *Revista Pan*, de destaque nacional (GOTLIB; IMS, 2004). Nesse mesmo ano, após a morte do pai, começou a trabalhar como jornalista no Departamento de Imprensa e Propaganda e na Agência Nacional.

Foi também durante o período da faculdade em que conheceu e se apaixonou por Lúcio Cardoso, um dos escritores precedentes a ela que ocupava o pequeno círculo dos denominados “intimistas” – em contraposição ao grande grupo dos naturalistas e regionalistas da década de 1930 no Brasil. Sendo Lúcio homossexual, o relacionamento não ocorreria, mas permaneceram amigos por muitos anos, trocando cartas enquanto Clarice morava no exterior, sendo próximos até a data da morte dele (MOSER, 2009a).

Ainda em 1940, conheceu Maury Gurgel Valente, colega na Faculdade Nacional de Direito, da Universidade do Brasil, que iniciava sua carreira de diplomata no Itamaraty. O namoro começa, mas é impedido de avançar pelo fato de um diplomata ser proibido de casar-se com uma estrangeira. Em 1942, Clarice escreve a Getúlio Vargas pedindo que fosse dispensada do período de um ano necessário para a naturalização. Seis meses depois, já em 1943, é naturalizada e, no mesmo mês, casa-se com Maury.

No final desse ano, foi publicado o primeiro romance de Clarice: *Perto do coração selvagem*. Sérgio Milliet (1944 apud GOTLIB, 2007), em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, mostra surpresa diante das qualidades da obra, escrita por uma autora de “nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida”.

Na obra, talvez não somente o nome da escritora soasse estranho. O livro foi pouco comparado ao de outros escritores brasileiros pela crítica. Moser (2009a) afirma que isso não ocorria somente porque a obra se distancia tanto do “instinto de nacionalidade” tão presente e marcante na literatura brasileira da década: “É que sua linguagem não soava como brasileira”

(MOSER, 2009a, p. 225). “Estranha voz” e “atmosfera estrangeira” foram alguns dos adjetivos usados para se referir a *Perto do coração selvagem*. Sobre isso, Lêdo Ivo (2004, p. 48) afirma: “A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua”.

Nesse primeiro momento em que apresenta ao público estrangeiro a primeira obra publicada de Clarice e sua recepção crítica, Moser (2009a), além de reiterar a “estrangeiridade” da autora, associa a escritura clariceana e seus temas ao judaísmo. Com citações de Antonio Candido (1944), o biógrafo apresenta a novidade da escritora em relação aos naturalistas, para quem, diante de um conformismo estilístico, “o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material” (CANDIDO, 1944 apud MOSER, 2009a, p. 225). Em *Perto do coração selvagem*, seria diferente; havia ali uma “harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo” (MILLET, 1944 apud MOSER, 2009, p. 225). Dessa forma, usando de um trecho da obra, Moser (2009a) afirma ser o coração de todo o projeto artístico da autora “surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas”. E continua, associando a escritura clariceana ao judaísmo:

Mas, como sugere a frase, esse projeto era menos artístico que espiritual. A possibilidade de unir uma coisa e seu símbolo, de reconectar a linguagem à realidade e vice-versa, não é um empreendimento intelectual artístico. Em vez disso, está intimamente vinculada aos reinos sagrados da sexualidade e da criação. Uma palavra que não descreve uma coisa preexistente, mas de fato *é* essa coisa, ou uma palavra que *cria* a coisa que descreve: a busca dessa palavra mística, da “palavra que tem luz própria”, é a busca de uma vida inteira. Essa busca foi uma preocupação urgente de místicos judeus ao longo dos séculos. Assim como Deus, na escrita de Clarice, é completamente desprovido de qualquer sentido moral, também a linguagem não significa nada além daquilo que expressa: “o símbolo da coisa na própria coisa”. (MOSER, 2009a, p. 226, grifos do original).

De forma geral, as críticas, no momento da estreia da autora, foram de um espanto positivo sobre a obra, que, em outubro de 1944, ganhou o prestigiado Prêmio Graça Aranha de melhor obra de estreia de 1943. Depois de sua primeira publicação – *Perto do coração selvagem* –, Clarice, já casada com Maury, vai seguir o marido de país em país em suas jornadas diplomáticas; depois de passar um tempo em Belém, vive, assim, outro exílio: 16 anos difíceis longe do Brasil, país que considerava seu. Todos os seus outros livros foram escritos total ou parcialmente enquanto ainda estava fora do Brasil, com exceção de sua última obra publicada ainda em vida – *A hora da estrela* – e sua publicação póstuma – *Um sopro de vida*.

Uma exceção às críticas positivas foi a de Álvaro Lins, que, vinculando a obra à linha de Virginia Woolf e James Joyce¹², qualifica *Perto do coração selvagem* como uma experiência incompleta (GOTLIB; IMS, 2004, p. 15-16). Mais tarde, ainda quando vivia em Belém, Clarice esclarece que nunca havia lido tais autores na carta que escreveu ao amigo Lúcio¹³:

as críticas, de um modo geral, não me fazem bem: a do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de “representante comercial deles”. Recebi do *Lux-Jornal* o artigo da Dinah Silveira, do Breno Acioli, do Guilherme Figueiredo, do Roberto Lira (elogiando, mas uma porcaria) e só. Um rapaz, Lauro Esocrel, crítico ou ensaísta, e que agora entrou para o Itamaraty, escreveu e me mandou um artigo no *A Manhã*, muito bom, ótimo mesmo. Vale a pena ler. *Diretrizes* classificou o livro no “Leia se quiser”, tratando-me com palmadinhas pternais nas costas, carões e conselhos. Chato, e eu não ligo. (LISPECTOR, 1944 apud GOTLIB, 1995, p. 176, grifos do original).

Sua segunda obra publicada, *O lustre*, em 1945, tem bem menos repercussão que a anterior:

O livro seria comentado por Sérgio Milliet (em fevereiro) e – novamente com muitas reservas e chateando a autora – por Álvaro Lins (no mês de maio). A obra é um tanto quanto ofuscada pela estreia do diplomata João Guimarães Rosa na literatura, com Sagarana, que captava a atenção da crítica. (GOTLIB; IMS, 2004, p. 18).

Em 1946, começa a escrever seu terceiro romance, *A cidade sitiada*, que termina somente três anos depois. Nesse período, escreve também e publica diferentes contos, que têm um ponto comum, que se tornaria marca de sua ficção: a epifania, revelação vivida pelos personagens diante de situações e fatos aparentemente banais.

Em 10 de setembro de 1948 nasceu seu primeiro filho, Pedro, enquanto vivia na Alemanha. O segundo filho nasceu nos Estados Unidos, em 1953. Nesse ínterim, além da publicação da obra *A cidade sitiada* (1949), Clarice publicou diferentes contos na coleção

¹² “Considera este romance ‘original’ nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal, reconhecendo que ‘é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf’. Afirma também: ‘apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a sra. Clarice Lispector’” (GOTLIB, 1995, p. 181).

¹³ Clarice recebia cartas de outros amigos, por meio das quais chegavam notícias sobre a crítica e a recepção das obras, como Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, além de Lúcio Cardoso (GOTLIB, 1995).

Cadernos de cultura, editados pelo Ministério da Educação e Saúde. Ademais, sob o pseudônimo de Teresa Quadros, publicou em uma coluna feminina para o semanário *Comício* durante curta estadia no Brasil:

A “personagem” Teresa Quadros, contudo, teria vida curta: “Entre mulheres” duraria quatro meses de 1952 – de maio a setembro; o próprio periódico circularia pela última vez em outubro. O caminho, no entanto, estava aberto: anos depois, viria das páginas femininas o complemento de renda de que a escritora, separada de Gurgel Valente e de volta ao Rio de Janeiro, precisava para garantir sua independência. (GOTLIB; IMS, 2004, p. 6).

É em 1954, onze anos depois de ter seu primeiro romance publicado no Brasil, que, pela primeira vez, uma obra completa¹⁴ sua seria traduzida e publicada no exterior: *Perto do coração selvagem* foi traduzida e publicada em francês por Denise Teresa Moutonmier, com o título *Prés du coeur sauvage*, pela editora parisiense Plon (GOTLIB, 1995). No mesmo ano, Clarice envia carta ao editor da obra na França, Pierre de Lescure, dizendo-se insatisfeita com a tradução e apontando vários erros (LISPECTOR, 1986)¹⁵. Essa carta é mencionada por Benjamin Moser (2011a) no posfácio da tradução feita por ele da obra *A hora da estrela*¹⁶. Três anos depois, vendo que suas sugestões tinham sido aceitas pelo editor, Clarice escreve uma carta pedindo desculpas pelas críticas feitas anteriormente.

Em 1959, Clarice se separa do marido e volta a morar definitivamente no Rio de Janeiro. De volta ao Brasil, vê-se obrigada a encontrar outras formas de ganhar dinheiro para sobreviver. Escreve, sob pseudônimo de Helen Palmer, uma coluna no *Correio da Manhã*, intitulada *Correio Feminino – Feira de utilidades*. Atua, também, como *ghost-writer* da atriz Ilza Soares, escrevendo para uma página feminina do *Diário da Noite*. Tais atividades se mantêm na década seguinte (MOSER, 2009a; GOTLIB; IMS, 2004).

Durante as décadas de 1940 e 1950, Clarice teve uma produção bastante heterogênea em sua natureza, escrevendo romances, crônicas, contos, histórias infantis, além de sua

¹⁴ Em 1945, Giuseppe Ungaretti traduziu para o italiano algumas páginas do romance *Perto do coração selvagem*, que foram publicadas na revista *Prosa*, em Roma. Somente em 1987 a obra foi completamente traduzida para o italiano.

¹⁵ “segundo Clarice, ‘o resultado foi muito ruim...’, porque a tradução era ‘escandalosamente má’, devido a erros graves que ela comenta em carta à irmã, de maio desse ano [1954], quando ainda estava em Washington. Como nada poderá fazer para impedir a publicação, resta-lhe, conforme afirmação sua, ‘esquecer que o livro foi traduzido’” (GOTLIB, 1995, p. 298).

¹⁶ Diante disso, é importante abordá-la para entender o projeto de tradução de Moser da obra para o inglês. Por isso, mais detalhes da referida carta são apresentados na análise dos paratextos no capítulo 3 desta dissertação.

atuação como jornalista e entrevistadora. Nesse período, a crítica literária apresentava opiniões divididas sobre a romancista. Devido ao pouco reconhecimento da escritora nesse período, Clarice teve dificuldades em publicar suas obras em grandes editoras, restando-lhe algumas sem muita expressão, como a própria autora afirma em correspondência ao amigo Lúcio (LISPECTOR; MONTERO, 2015).

Nas décadas seguintes, o projeto literário clariceano parece começar a ser mais bem compreendido, passando a ter, inclusive, um maior público leitor. Assim, a década de 1960 marca a fase de consagração da escritora (GOTLIB; IMS, 2004). Conforme afirma Benjamin Moser (2009a, p. 423), é nesse momento que a escritora “obscura e de reputação difícil” se tornaria uma “instituição nacional”, reconhecida somente pelo primeiro nome.

Em 1960 Clarice publica, pela editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, sua antologia de contos, escritos nos anos precedentes, intitulada *Laços de família*. Na ocasião do lançamento de seus contos, críticas favoráveis afirmam ser ela a grande ficcionista de sua geração, conforme afirma Eduardo Portella (1960); em contrapartida, a crítica contrária reiterava que o romance era o gênero da autora (GOTLIB; IMS, 2004). A obra tem boa repercussão e torna-se a primeira obra de Clarice a ter segunda edição.

No ano seguinte, em 1961, publica *A maçã no escuro*, cujo lançamento é recebido por um grande público, curioso pelo retorno da autora ao romance. Recebe, também, o prêmio Jabuti por *Laços de Família*, da Câmara Brasileira do Livro. Essa obra vai receber, em 1962, o prêmio Carmen Dolores Barbosa como melhor livro publicado em 1961. Também em 1962, viaja à Polônia para visitar o ex-marido; lá, recebe convite para visitar sua terra natal – Tchetelnik, uma aldeia da Ucrânia, então pertencente à Rússia –, que declina, afirmando que nunca pusera os pés naquela terra, reiterando sua brasilidade.

Em 1963 viaja aos Estados Unidos para proferir uma conferência com a temática *Literatura de vanguarda no Brasil*, ocasião em que conhece Gregory Rabassa, que mais tarde vai traduzir *A maçã no escuro*. Sobre esse encontro, Rabassa¹⁷ (2005, p. 70) afirma ter ficado “pasmado ao encontrar aquela pessoa rara, que era parecida com Marlene Dietrich e escrevia como Virgínia Woolf”¹⁸.

O ano de 1964 é marcado por duas publicações, a coletânea de contos *Legião urbana* e a obra *A paixão segundo G.H.*; a partir desta, a crítica sensível a questões filosóficas passa a

¹⁷ O tradutor Gregory Rabassa (2005) escreveu um livro de memória em que, em um dos capítulos, discorre sobre as circunstâncias em que essa tradução foi realizada e sua experiência pessoal ao cumprir tal tarefa.

¹⁸ “I was flabbergasted to meet that rare person who looked like Marlene Dietrich and wrote like Virginia Woolf.”

examinar mais atentamente sua obra (GOTLIB; IMS, 2004). Esse romance de Clarice torna-se um divisor de águas, pois, a partir de então, sua obra passa a extrapolar os limites literários. Carlos Kroeber produz, em 1965, o primeiro espetáculo teatral baseado nas obras da autora. Fauzi Arap, diretor e também ator na peça, adaptou trechos de *Perto do coração selvagem*, obra que deu nome ao espetáculo, *A paixão segundo G.H.* e a *Legião estrangeira* (GOTLIB; IMS, 2004).

Adormecida com um cigarro na mão, Clarice causou um incêndio em seu apartamento em 1966, passando três dias sob risco de morte, e tem sequelas na mão direita, que quase foi amputada pelos médicos. Por isso, mais tarde, em 1970, ao conhecer e tornar-se amiga de Olga Borelli, esta passa a auxiliá-la na datilografia de seus escritos. Apesar do acidente, nesse ano publica seu primeiro livro infantil – *O mistério do coelho pensante* –, que havia escrito para o filho quando moravam nos Estados Unidos; por isso, originalmente escrito em inglês, foi traduzido para o português pela própria Clarice. A autora também passa a escrever no *Jornal do Brasil* uma coluna semanal; é por meio das crônicas ali publicadas que intensifica seu contato com o público e conquista certa popularidade. Sua obra ganha público também e maior divulgação no âmbito acadêmico, indo proferir palestra nesse meio em 1968.

Em 1971 publica *Felicidade clandestina*, composto por contos que rememoram sua infância no Recife e que já haviam sido publicados anteriormente. Em 1973 publica *Água viva*, que estava sendo escrito nos últimos três anos, além de *A imitação da rosa*, coletânea de contos também já publicados.

Depois de seis anos contribuindo com crônicas para o *Jornal do Brasil*, é despedida do emprego e, para complementar a renda, passa a atuar como tradutora, trabalhando de forma contundente nessa tarefa, embora não fosse a primeira vez em que realizasse traduções (FERREIRA, 2016)¹⁹.

Na década de 1970, faz diferentes viagens para participar de congressos como convidada e ser homenageada no exterior e no Brasil.

Em 1976 Clarice trabalha na redação de seu último romance publicado ainda em vida, *A hora da estrela*, cujos fragmentos Olga Borelli ajuda a reunir, além de datilografá-los. Ao mesmo tempo, começa a trabalhar no romance *Um sopro de vida* e toma notas para a escrita de contos.

¹⁹ Rony Ferreira (2016), em sua tese de doutorado intitulada *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)*, aborda com profundidade a atuação de Clarice como tradutora, averiguando a hipótese de que seus exercícios de tradução se relacionariam ao projeto literário da escritora.

É do ano seguinte, 1977, o único registro audiovisual da autora, situação em que concede entrevista a Júlio Lerner para o programa Panorama Cultural, da TV Cultural²⁰ (LISPECTOR, 1977). Nele, Clarice cita a finalização de seu último romance publicado ainda em vida. Questionada sobre o prelúdio da trama, a escritora relembra ter vivido no Nordeste, a origem da personagem principal; comentou sobre a Feira dos Nordestinos, que visitou uma vez e em que pegou o “ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro”, quando começou a surgir a ideia que deu origem à obra. Depois, tendo ido à cartomante e ouvido todas as coisas boas que ela lhe dissera, imaginou que engraçado seria se fosse atropelada e morresse. A obra *A hora da estrela* foi publicada pela editora José Olympio, no Rio de Janeiro, em 1977.

Ao falar sobre essa obra na biografia que escreveu, Benjamin Moser (2009a, p. 632) destaca que foi nela em que Clarice “conseguiu juntar todos os fios de sua escrita e de sua vida”. E continua:

Explicitamente judaico e explicitamente brasileiro, ligando o Nordeste da infância ao Rio de Janeiro da vida adulta, “social” e abstrato, trágico e cômico, unindo suas questões religiosas e de linguagem com a força narrativa de seus melhores contos, *A hora da estrela* é um monumento digno da “genialidade insuportável” de sua autora. (MOSER, 2009a, p. 632).

O biógrafo Moser dá destaque, mais uma vez, aos elementos considerados judaicos contidos nessa obra: o estranho nome de Macabéa, o nome de Olímpico de Jesus, a morte de Macabéa, entre outros.

Pouco tempo depois, ainda no mesmo ano, Clarice foi internada com uma súbita obstrução intestinal, quando teve o diagnóstico de um câncer de ovário, que não tinha mais cura e sobre o qual não teve conhecimento. Na véspera de seu aniversário, 9 de dezembro de 1977, falece ao lado da amiga Olga Borelli.

²⁰ A entrevista está disponível *on-line* no endereço:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=458s>>. Acesso em: 1 out. 2018
(LISPECTOR, 1977).

2.2 Clarice Lispector: a obra

Nesta seção, são abordadas as idiosincrasias da obra de Clarice, principalmente aquelas referentes à sua escritura²¹ e a seu estilo, apoiando-se na fortuna crítica e na recepção da autora, com base em autores como Antonio Candido (1944, 1945, 1970, 1980, 1989, 1992), Benedito Nunes (1973, 1982, 1989), Luís Bueno (2001), Olga de Sá (1979), Silviano Santiago (1978, 1997, 2004), entre outros. Também, é apresentado, ainda que de forma breve, o contexto literário brasileiro em que a autora surge e se consagra, e de que forma ele se diferencia. Em seguida, é apresentada a obra *A hora da estrela*.

Em 1943 raiou Clarice Lispector. A publicação de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, naquele ano, borbulhou a crítica. Na primeira apreciação crítica da autora, no artigo *No raiar de Clarice Lispector*, Antônio Candido (1944, p. 128), ainda que com algumas ressalvas, aclama a obra como “performance da melhor qualidade”.

Nesse momento, Clarice rompe com o romance naturalista e o realista, que caracterizaram a literatura brasileira da década de 1930, e sua estreia é vista como promissora pela crítica. É importante ressaltar, no entanto, que houve o antes do surgimento de Clarice: “a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreante promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela” (BUENO, 2001, p. 251).

No panorama da literatura nacional da década de 1930, sobressaía-se a ficção regionalista²², em que uma sintaxe clássica moldava a narrativa; ainda que menor, a narrativa intimista e psicológica também tinha seu lugar²³, era atuante e não marginalizada, como se pode pensar (BUENO, 2001)²⁴. Segundo Luís Bueno (2001), o escritor Lúcio Cardoso, amigo da escritora, já fazia parte, ainda no romance dessa década, de um sistema “intimista” – em contraposição ao “social” e alternativo ao naturalista. É nesse sistema que Clarice cabe, se integra e se legitima (BUENO, 2001).

²¹ Usamos o termo escritura como definido por Sá (1979) no livro *A escritura de Clarice Lispector*. Ainda, os termos escritura e escrita são usados aqui de forma indiscriminada.

²² São exemplos dessa ficção regionalista na linha do “romance nordestino” autores como José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado (CANDIDO, 1989).

²³ Com autores como Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos (BAILEY, 2007).

²⁴ Nessa ocasião, Bueno (2001) faz referência ao ensaio crítico de Silviano Santiago (1977), *A aula inaugural de Clarice Lispector*, em que este considera a obra de Clarice experiência isolada na literatura brasileira, defendendo que a escritora teria rompido com a tradição da ficção brasileira de se vincular à “realidade brasileira” (BUENO, 2001, p. 18).

Dessa forma, embora não tenha sido caso isolado ou surgido feito meteoro na literatura brasileira – em se tratando da despreocupação com a crítica social, de aspectos da escritura concatenados à poesia e à narrativa intimista –, leitores e críticos foram surpreendidos pelo texto da autora (BUENO, 2001). Se Clarice não inaugura a ficção intimista no Brasil, como ela se distingue nesse panorama? O que fez *Candido* (1945, p. 101-102 apud BAILEY, 2007, p. 9) ver na escritora uma possibilidade de “aprofundamento [da] expressão literária” no país? O que faz *Perto do coração selvagem* ser considerada uma obra inovadora dentro do panorama da produção literária brasileira até o momento de sua publicação?

Benedito Nunes (1973) afirma que *Perto do coração selvagem* chamou a atenção da crítica pela inovação que a “densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30” (NUNES, 1973, p. xvii). Como já dito, Clarice não inaugurou o romance psicológico no Brasil; sua obra de estreia, no entanto, não é só mais um romance de análise psicológica:

Nele encontramos, sem dúvida, aquela minúcia na descrição de múltiplas experiências psíquicas ou de uma só experiência interior mutável, que podemos compreender à luz de uma ‘enfocação microscópica aplicada à vida psíquica’, sem que isso signifique contudo que a narrativa vise, como realismo psicológico do século passado, a análise de caracteres e a fixação de tipos. (NUNES, 1973, p. xviii).

A fragmentação de capítulos ou passagens já era bastante presente nos romances intimistas das décadas de 1930 e 1940. No entanto, em sua maioria, tal fragmentação ainda compunha um todo linear, com espaços e tempos definidos. Desse modo, o rompimento da linearidade narrativa e das circunstâncias temporais e espaciais, que não mais estruturam o enredo, torna-se mais uma singularidade literária da obra de estreia, como reitera Nunes (1982, p. 14):

Esse romance de estreia [...] trouxe para a literatura brasileira, como foco da arte de narrar, com as implicações estética e formais consequentes – do monólogo interior à quebra da ordem casual exterior, das oscilações do tempo como duração (*durée*) ao esgarçamento da acção romanesca e do endereço –, a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna. Mas em vez de constituir um foco fixo, destino na exploração dos momentos de vida, [...] o ponto de vista introspectiva, dominante, inclusive, nos contos de nossa escritora, oferecia o conduto para a *problematização das formas narrativas tradicionais* em geral e da posição do próprio narrador em suas

relações com a linguagem e a realidade, *por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens* – jogo aguçado até o paroxismo em *A Paixão segundo G.H.*, que contém uma das chaves do desencadeamento desse processo.

Assim, ao não adotar a forma mais usual do tempo romanesco como possibilidade de evolução dos eventos e ao situar a estrutura narrativa fora do espaço, Clarice faz renovações formais na história da literatura brasileira²⁵, como afirma Santiago (2004, p. 232-233): “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”.

Além disso, Clarice teria se distinguido dos partidários da narração introspectiva, como Lúcio Cardoso e Otávio de Faria, por sua preocupação com a camada sensível da linguagem, com o significante, ao passo que os introspectivos da época não teriam sido convincentes no nível da linguagem. Em seus romances e contos, o imprevisível se manifesta entre os clichês sociais e linguísticos, tendo Clarice muito o que dizer, mesmo partindo do cotidiano, do circunstancial (SÁ, 1979).

Embora Candido (1970, p. 126), um dos maiores críticos de Clarice, afirmasse que a obra de estreia valia “como tentativa [...], porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito”, ela abria novos caminhos à expressão verbal, pois teria conseguido estender “o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias” (CANDIDO, 1970, p. 126). A língua torna-se instrumento para chegar a domínios da mente pouco sondados: “uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistérios” (CANDIDO, 1992, p. 97).

Clarice teria gerado surpresa por ter retomado a exploração da palavra, por ter se colocado a pensar o material verbal de forma efetiva – em contraponto ao conformismo estilístico dos romancistas à época, para os quais a rudeza do material seria suprida pelo impulso generoso que os animava, conforme postula o crítico Candido (1944). Mais tarde, ainda Candido (1987, p. 206), em ensaio a respeito da “nova narrativa”, coloca Clarice Lispector – ao lado de Guimarães Rosa e Murilo Rubião – entre os inovadores na ficção brasileira “que produziram um toque novo”, em que a ficção atingia seu pleno efeito por meio da elaboração do texto, de forma que a escrita passa a primeiro plano, enquanto o tema, a

²⁵ A obra *A hora da estrela*, aqui analisada, no entanto, foge à regra: apresenta tempo linear e narrativa em um espaço determinado. Essas e outras características sobre essa obra são apresentadas mais a frente neste capítulo.

segundo. Afrânio Coutinho (1997, p. 245), da mesma forma, afirma que Clarice, juntamente com João Guimarães Rosa, na prosa, e João Cabral de Melo Neto, na poesia, foram responsáveis por renovar a literatura brasileira por meio de experiências ousadas com a linguagem.

2.3 Clarice Lispector: escritura e aspectos estilísticos e linguístico

Para Candido (1944, p. 126), o desbravamento linguístico, a “verdadeira aventura da expressão”, é o meio pelo qual Clarice faz da ficção uma forma de conhecer o mundo e as ideias, de forma que a linguagem e a escrita têm papel central em sua literatura. Assim, uma linguagem rara, insólita, é o meio pelo qual recorre às epifanias que vivenciam seus personagens. Novas imagens, associações incomuns, novos torneios, um tom mais ou menos raro, vocábulos que não têm mais o sentido comum (CANDIDO, 1944) e uma sintaxe não usual são parte dessa estreia e de toda a obra da autora. Uma linguagem fragmentária, repleta de solavancos e travamentos, controla o ritmo de leitura, gera um estranhamento e chama a atenção dos leitores, fazendo com que não a leiam distraidamente e se atentem aos meandros de sua escritura, como afirma o crítico literário português Carlos Mendes de Sousa (2000, p. 477-478):

pode dizer-se que na sua obra a estrutura se submete à central ideia de ritmo, factor de tal modo importante que leva a que os ritmos da prosa condicionem os ritmos de leitura: não diz algures Clarice Lispector que não gostaria que seus livros fossem lidos por leitores apressados? Quer os romances de fôlego, que continuamente pedem a releitura fragmentada, quer os textos mais pequenos propõem o desafio da leitura desperta. Talvez um dos melhores modos de aproximação seja a procura de uma leitura equivalente aos momentos epifânicos que no texto se mostram.

Como já apresentado, fragmentação do sujeito, desestruturação do gênero narrativo e rompimento com as estruturas sintáticas são algumas das inovações introduzidas pela autora no romance brasileiro (SÁ, 1979). A sintaxe que muitas vezes não comporta as normas gramaticais padrão, o fluxo de escrita que nem sempre segue uma lógica – início, meio e fim – e uma pontuação estranha, confusa, agramatical, são alguns dos espinhos do cacto que é a

escritura clariceana, para fazer referência à metáfora usada pelo biógrafo e tradutor Benjamin Moser, que será retomada adiante.

As características dessa escritura geram estranhamento em seus leitores e, também, foram tema da crítica. Silviano Santiago (1977, s. p.), a esse respeito afirma que a “prosa inaugural de Clarice, escrita de ‘frases turvas e maçantes’, exige um novo leitor – ‘quem souber ler lerá’”²⁶. A origem de Clarice – na verdade, estrangeira, como já mencionado na seção que aborda a biografia da escritora –, é um dos pontos levantados por críticos como uma das influências em sua escrita e estranha fala. O tema da estrangeiridade foi relacionado ao estranhamento gerado pela escritura clariceana, por diferentes aspectos. Ivo (2004, p. 48) destaca a estrangeiridade de sua prosa:

Não haverá, de certo, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector. A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua. Essa prosa fronteiriça, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum de nossos antecessores preclaros [...]. Dir-se-ia que ela, brasileira naturalizada, naturalizou uma língua.

O crítico português Sousa (2000) afirma que chegaram a acusá-la de alienada, tratando de “motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses. Lustre não existe no Brasil, nem aquela cidade sitiada, que ninguém sabe onde fica” (BRASIL, 1969, p. 58 apud SOUSA, 2000, p. 22). Moser (2009a, p. 225) fala aos leitores estrangeiros sobre Clarice: “É que sua linguagem não soava como brasileira”. Clarice, no entanto, em diferentes ocasiões afirmou que a língua portuguesa é sua língua materna²⁷: “Eu penso e sinto em português, e só esta língua penosa e terrível me satisfaria” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 67-68).

A alguns que atribuíam sua estranha dicção à influência de fala estrangeira, ela chegou a esclarecer: “Eu sou brasileira, de Pernambuco, oi. Do Recife, menino. Foi lá que eu me criei. Foi lá que eu estudei. Como nasceu em viagem, em Tchtchelnik, uma aldeia da Ucrânia, acrescentava: “Nem falar russo eu sei. Foi-não-foi alguém chama a atenção para o meu sotaque. Eu

²⁶ Aqui, Santiago (1977) faz referência ao trecho anterior de seu texto em que transcreve um excerto do conto de Clarice *Devaneio e embriagues duma rapariga*: “[Ela] Olhava ao redor paciente, obediente. Ai, palavras, objetivos do quarto alinhados em ordem de palavras a formarem aquelas frases turvas e maçantes que quem souber ler lerá”.

²⁷ Mais comentários sobre a reiteração de Clarice sobre sua brasilidade foram apresentados anteriormente neste capítulo.

não tenho sotaque. Tenho é língua presa.” (NASCIMENTO, 1961, p. 210 apud SÁ, 2013, p. 55).²⁸

Desatrelando sua escritura de uma possível estrangeiridade, Clarice fala sobre essa dificuldade de escrever em língua portuguesa em conferência feita nos Estados Unidos, em 1963, na Universidade do Texas:

É maravilhosamente difícil escrever em uma língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende variar, mas uma liberdade mais verdadeira e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil. Descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se mas reagem vivos. (LISPECTOR, 1963 apud VARIN, 2002, p. 81).

Abordando a vanguarda da literatura brasileira, Clarice retoma a questão da escrita em língua portuguesa, que parece importante esclarecer:

Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda pensarmos a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de língua literária, isto é, língua que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos. Numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (LISPECTOR, 1965, p. 113 apud SOUSA, 2000, p. 95).

Essa língua portuguesa, ainda não profundamente trabalhada, não “suficientemente polida”, é tema, também, de Candido (1992, p. 93):

O português ainda não foi suficientemente *pensado*, como as outras línguas européias. Ora, os vocábulos são como seixos dos rios. A princípio, duros e ásperos calhaus, cheios de pontas e arestas. A água, todavia, passa longa e pacientemente sobre eles; eles próprios se chocam e atritam. Os anos sucedem aos anos, e os seixos vão se arredondando, as suas anfractuosidades

²⁸ Sá (2013) cita as falas de Clarice a partir do artigo de Esdras do Nascimento (1961), que não foi possível encontrar on-line: NASCIMENTO, Esdras do. Clarice Lispector: o duro ofício de viver. Revista dos editores. Boletim bibliográfico brasileiro, n. 7, ago. 1961, p. 210.

se atenuam, toda a pedrinha como que amacia e se torna um pequeno bloco polido, doce ao contacto e à vista. Também as palavras sofrem esta erosão; no seu caso, da corrente do pensamento. (CANDIDO, 1992, p. 93, grifo do original).

É diante dessa “tragédia de quem escreve em português” (CANDIDO, 1992, p. 93) que o crítico considera a estreia de Clarice uma estreia bem-sucedida, de renovação de nossas letras, por ter sido “uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados, forçando-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério”²⁹ (CANDIDO, 1992, p. 97). Ao trabalhar, então, essa língua portuguesa em domínios pouco explorados é que Clarice, muitas vezes, gera estranhamento.

Clarisse Fukelman (2017), ao apresentar a edição da obra *A hora da estrela*, publicada em 1984, afirmou, a partir de seus vários depoimentos de Clarice sobre sua produção literária, que “Ela tinha consciência de sua diferença” (FUKELMAN, 2017, p. 196). É dessa consciência que ela, a respeito da primeira tradução feita de sua obra, tece comentários e conselhos ao editor: “Admito, se o senhor quiser, que as frases não refletem a maneira usual de falar, mas lhe garanto que ocorre o mesmo em português” (LISPECTOR, 1954 apud MOSER, 2009, p. 359; MOSER, 2011, p. 79). Sá (1979) afirma que, com frequência, “sua frase parece desajeitada e canhestra”, razão pela qual é muitas vezes chamada de hermética.

A obra *A escritura de Clarice Lispector*, de Sá (1979), é usada como referência para seleção dos aspectos estilísticos da escritura clariceana analisados nesta investigação. No capítulo 3 da obra, intitulado *Linguagem: entre o “seco” e o “úmido”*, a autora aborda o estilo, a trama e, de modo geral, os recursos da ficção clariceana. Partindo da visão da obra clariceana como drama existencial, de permanente indagação ontológica, as relações de subjetividade em sua obra surgem para conferir dramaticidade à narrativa, de forma que as indagações da ficcionista são filtradas pelas personagens.

Nunes (1989, p. 135) entende “por estilo aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característicos”. De forma semelhante, Sá (1979, p. 118) caracteriza o estilo de um autor como “sua escolha e organização pessoal de certo número de

²⁹ Sá (1979), a respeito dessa afirmação de Candido (1992), faz a seguinte ressalva, que nos parece importante esclarecer nesta dissertação: “É evidente que Antônio Candido não esqueceu o caso de escritores como Machado, Pompeia etc. Aliás, já se esclareceu anteriormente ter ele suprimido esta parte de seu artigo ao editá-lo em livro. Talvez por temer que o entendessem de maneira radical” (SÁ, 1979, p. 110).

disponibilidades contidas na língua”. Assim, a língua portuguesa é o repertório³⁰ do escritor, a partir do qual ele faz escolhas, de forma pessoal ou singular. A ordem e a repetição de tais escolhas caracterizam os estados estéticos, o estilo. Observar tais escolhas de forma sincrônica, dentro do próprio sistema de escolhas do autor, da concepção geral do autor do fato estético, torna-se um confronto primordial, tendo em vista que o estilo é um fato global, totalizante (SÁ, 1979).

Dessa forma, além da pontuação e das repetições, Sá (1979) coloca, entre os aspectos estilísticos da escritura clariceana, em termos formais e linguísticos, a frequência de registros interjetivos e a união de vocábulos. Esses aspectos estilísticos, pessoais e singulares, são encontrados de forma globalizante em sua obra. Eles são apresentados nas seções seguintes e são analisados nas duas traduções da obra para o inglês e seu correspondente em português nos capítulos 3 e 4 desta dissertação.

2.3.1 Pontuação, repetição e ritmo na obra clariceana

Admito, se o senhor quiser, que as frases não refletem a maneira usual de falar, mas lhe garanto que ocorre o mesmo em português.

(LISPECTOR, 1954 apud MOSER, 2011, p. 79)

Clarice estava ciente de sua diferença. É o que comprova o trecho da carta – transcrito na epígrafe – que Clarice, em 1954, escreveu ao editor da primeira tradução de sua obra, Pierre de Lescure, da editora Plon, Paris (LISPECTOR, 1986)³¹. Ainda nessa carta, Clarice afirma que a pontuação que emprega não é acidental e que não resulta do desconhecimento das regras gramaticais da língua portuguesa, obviamente ensinadas em toda escola. A pontuação que emprega é escolhida de forma consciente.

³⁰ Sá (1979) parte do conceito proposto pela estética informacional estatística de Max Bense (1971), embora não adote o termo estilo como proposto pelo autor: “toda ‘concepção e produção consciente de um estado estético ou de um objeto artístico parte de um repertório’” (BENSE, 1971, p. 67 apud SÁ, 1979, p. 118).

³¹ A carta, originalmente escrita em francês, pode ser encontrada em Varin (1986). Moser (2009, 2011) traduziu um trecho da carta para o inglês: “*The punctuation I employed in the book is not accidental and does not result from an ignorance of the rules of grammar. You will agree that the elementary principles of punctuation are taught in every school. I am fully aware of the reasons that led me to choose this punctuation and I insist that it be respected*”.

Sá (1979) afirma que o texto clariceano não parece certo do ponto de vista do português corrente: “Já houve quem afirmasse a modo de paradoxo: ‘Dela se poderia dizer que é uma escritora que não sabe escrever, e por isso mesmo escreve tão bem’” (SÁ, 1979, p. 115). É a partir desse confronto com as formas-padrão da língua que Sá (1979) define o conceito de estilo para esse aspecto, que aqui também adotamos.

Retomando o estranhamento que muitas vezes a escritura de Clarice causa, a autora afirma que “sua pontuação [...] não obedece às normas da gramática portuguesa, nem mesmo a certos hábitos brasileiros de pontuar” (SÁ, 1979, p. 115). Nesse sentido, a pontuação canhestra empregada por Clarice torna-se uma das marcas de seu estilo. É claro que não é possível que dois escritores pontuem da mesma forma, pois a pontuação é, por si só, uma das marcas singulares do estilo. No entanto, a pontuação em Clarice é um dos aspectos que caracterizam sua escritura de forma mais ampla, como o discurso indireto livre, o monólogo interior, sua escritura fragmentária: “Sem esquecer que o monólogo interior assim como o discurso indireto livre são destinados a exprimir a sucessão irracional dos processos inconscientes ou a intercalar os pensamentos autônomos das personagens no discurso do narrador, conforme o caso, sem o aviso prévio de sinais gráficos”³² (SÁ, 1979, p. 116).

Portanto, tais escolhas – pessoais e singulares – são encontradas de forma globalizante em sua obra. Ela mesma esclarece estar ciente das regras de pontuação do português brasileiro, mas não é nelas que se pauta. Dessa forma, a pontuação é vista como pertencente ao nível do estilo, e não da língua. Corrobora essa ideia proposta o fato de o tradutor Oscar Mendes duvidar que Clarice tenha sido a tradutora do livro *The Burden*, de Agatha Christie, pois ali encontrou “erros” claros de língua, que não poderiam ser considerados efeitos estilísticos (SÁ, 1979).

Sendo o emprego da pontuação uma das características da escritura clariceana, tentar corrigi-la, conforme a norma-padrão da língua portuguesa, seria perder a grande estilista que ela é: “No plano geral de sua ficção a frase clariceana adquire uma dimensão intocável. Se tentarmos corrigi-la pela pauta do português corrente, teremos perdido a grande estilista que

³² É daí que surge a importância de alguns aspectos estilístico de sua obra, como o monólogo interior e o discurso indireto livre: “O monólogo representa um mergulho no fluxo de consciência das personagens para colher a gênese dos pensamentos e sentimentos, coordenadas do mesmo dualismo interior em que parece debater-se a romancistas: o desejo de viver ou analisar a consistência da vida; participar do sangue grosso da existência ou atirar-se no jogo da escritura.” (SÁ, 1979, p. 111). O monólogo, principalmente na ficção, é um diálogo interiorizado e se dirige, de forma implícita, ao leitor. É um diálogo em que a presença do leitor, real ou virtual, é sempre subentendida (SÁ, 1979). Por conta desses aspectos estilísticos, são observadas outras características, como uma pontuação incomum e repetições.

ela é” (SÁ, 1979, p. 115). Considerando o fato de ser necessário observar a concepção geral do autor sobre o fato estético, Clarice mesma esclarece estar ciente das regras de pontuação do português brasileiro, mas, não sendo nelas que se pauta, pede que não a corrijam.

Dessa forma, no texto é encontrada uma pontuação estranhada, conforme os exemplos a seguir³³, que causam estranhamento por soarem raros e por gerarem uma quebra de expectativa do leitor:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. **É uma visão de iminência de. De quê?** Quem sabe se mais tarde saberei. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Enquanto isso as nuvens são brancas e o céu é todo azul. **Para que tanto deus. Por que não um pouco para os homens.** (LISPECTOR, 1998, p. 27).

No primeiro exemplo, o leitor espera por um ponto de interrogação, que não existe, e, no segundo exemplo, o leitor espera uma continuação da frase, que é interrompida de forma brusca.

Em *A hora da estrela*, ainda, os travessões são presença constante: substituem vírgulas e pontos-finais, entrecortam frases, separam a fala do narrador com o pensamento da personagem e separam palavras repetidas, como ilustrado nos trechos abaixo:

E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. Moça essa – **e vejo que já estou quase na história** – moça essa que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).³⁴

Vou agora começar pelo meio dizendo **que** – – **que** ela era incompetente. Incompetente para a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 24).

³³ Os exemplos para ilustrar os aspectos estilísticos analisados são apresentados, a partir deste momento, de forma recuada e com menor espaçamento. Os trechos que se pretende destacar e comentar são apresentados em negrito.

³⁴ Neste trecho, nota-se ainda a presença da repetição (“*Moça essa* – e vejo que já estou quase na história – *moça essa* que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido.”), característica a ser destacada a seguir.

Da terceira vez em que se encontraram – **pois não é que estava chovendo?** – o rapaz, irritado e perdendo o leve verniz de finura que o padrasto a custo lhe ensinara, disse-lhe: (LISPECTOR, 1998, p. 44).

E **agora – agora** só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meus Deus, só agora me lembrei que a gente morre. **Mas – mas** eu também? (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Se, por um lado, manipulando a pontuação, Clarice produz frases fragmentárias, por outro, produz trechos longuíssimos sem pontuação, ambos característicos do fluxo de consciência, recurso usado por Clarice em toda a obra³⁵. Nos casos em que amplia suas frases, é identificado o uso da repetição da conjunção, num processo sindético. Especificamente na obra *A hora da estrela*, são encontrados os seguintes exemplos:

Para desenhar a moça tenho que me domar **e** para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas **e** beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de ver o mundo. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Mas lá um dia pôs-se **a olhar e a olhar e a olhar** Macabéa. De repente não aguentou e com um sotaque levemente português disse:
– Oh mulher, não tens cara? (LISPECTOR, 1998, p. 65).

A repetição, no entanto, não aparece em sua obra somente na forma de conjunções sindéticas, segundo afirma Nunes (1989, p. 136):

Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão – às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases – a repetição, verdadeiro ‘agente lírico’, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.

³⁵ O termo fluxo de consciência foi criado pelo psicólogo William James, apresentado em sua principal obra, *Princípios de psicologia* (1890). James criou esse termo para demonstrar a continuidade dos processos mentais, que não se manifestam fragmentadamente, em pedaços sucessivos, mas num “fluxo” contínuo de pensamentos. A literatura apropriou-se desse termo para denominar as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos processos mentais e dos pensamentos dos personagens, tais como ocorreriam em suas mentes (CARVALHO, 1981).

Diante desse aspecto, Sá (1979) coloca que a repetição, muitas vezes tomada como redundância, tem alto teor de informação estética³⁶. Tendo a repetição como parte da construção de uma prosa contígua da poesia³⁷, Nunes (1989, p. 136) reitera que “o estilo de Clarice Lispector tem na repetição o seu traço de mais largo espectro”, referindo-se “ao emprego reiterado dos mesmos termos e das mesmas frases”, numa ocorrência que se repete em vários textos da autora.

A repetição, enquanto recurso literário, foi apresentada como recurso formal caro à própria Clarice, que a assumiu também como uma técnica: “a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoadada diz alguma coisa” (LISPECTOR, 1999, p. 71).

Essa matriz poética do estilo de Clarice aparece em sua obra na forma reduplicativa ou triplicativa, havendo a reiteração de termos, de membros de frase ou de frases sucedendo-se em cadeia. Essa matriz ora cria um ritmo insistente e obsessivo, ora gera ênfase e aumenta a carga emocional das palavras. Por vezes ganha uma aura evocativa. Ou reitera a força poética dos nomes por meio da repetição de substantivos. Além disso, podendo parecer somente um recurso enfático superficial, por um lado, realça um significado, reforça a proliferação de um significado inexaurível, criando novos significados; por outro lado, reduz a teia de significações, até não se chegar a lugar nenhum, almejando e alcançando o silêncio (NUNES, 1989).

Nunes (1989), entendendo o discurso como um conjunto de representações ordenadas, aponta ainda que a repetição muitas vezes subverte a lógica do discurso, o que acaba por se relacionar ao silêncio na obra de Clarice:

o discurso se desenvolve aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas. Se assim é, a repetição, que interfere com a lógica do discurso, não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação

³⁶ “Pensamos que essa ‘cantilena do significante’ gera, no texto, o desgaste da palavra. O silêncio que aí se anuncia não é o silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. Também não nos parece um silêncio enfático. O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto grau zero da escritura, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra. Aspirando a que a palavra diga o ‘ser’ e o concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível. No nível do discurso, o que para ela mais se aproxima desse silêncio é a repetição, como corrosão do próprio significante. Assim, por uma espécie de paradoxo, o que é normalmente redundante, acaba no contexto de sua obra, por abrir-se em sentido inovador” (SÁ, 1979, p. 118-119)

³⁷ “De um modo geral, pode-se afirmar que a repetição (*como uma das matrizes poéticas do estilo de Clarice Lispector*) está implicada no jogo entre palavra e coisa que integra o processo narrativo, participando, conforme ressaltamos a propósito do conto ‘O ovo e a galinha’, do próprio desenvolvimento da história” (NUNES, 1989, p. 138, grifo nosso).

“Na verdade, a prosa de Clarice Lispector é medularmente poética” (NUNES, 1989, p. 142).

ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha. Nesse sentido, haveria, além do silêncio hiperbólico que a retórica distingue, uma espécie de silêncio enfático produzido pela recorrência intensificado tanto de termos e frases quanto, especificamente, das conexões lógicas do discurso [...]. (NUNES, 1989, p. 140-141).

Em toda a obra clariceana, a palavra, a frase, o período, a ordenação dos períodos em cada capítulo e a própria sequência dos capítulos são atingidos pelo processo da repetição. Em Clarice, mais especificamente em *A paixão segundo G. H.*, por exemplo, a última frase de um episódio ou capítulo aparece repetida no começo do capítulo que segue (NUNES, 1989, p. 140). Dessa forma, a repetição extrapola o nível textual.

Carlos Educar Brefore Pinheiro (2016), na obra *A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector*³⁸, aponta o recurso da repetição nos acontecimentos das narrativas da escritora, que se torna, inclusive, fio condutor da trama na maioria de seus contos. Em *A hora da estrela*, embora o narrador Rodrigo S. M., de forma irônica, afirme, a princípio, não gostar da repetição³⁹, narra a vida da personagem Macabéa, vida essa devassada pelos fatos do cotidiano traçados pela monotonia da repetição destituída de um significado mais profundo (PINHEIRO, 2016). A vida de Macabéa, rala e sem perspectivas, alienada em si mesma, comparada aos organismos mais inferiores de vidas mais primárias, e uma existência que se finda em um processo de repetição do cotidiano são sintetizadas na fala do narrador: “é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Dessa forma, Pinheiro (2016) afirma que a repetição da vida da personagem manifesta-se também no aspecto frasal da obra *A hora da estrela*, e que é o que importa a esta dissertação, como pode ser visto nos exemplos seguintes:

Embora os seus pequenos óvulos **tão** murchos. **Tão, tão.** (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Por falar em novidades, a moça um dia viu num botequim um homem **tão, tão, tão** bonito **que – que** queria tê-lo em casa. (LISPECTOR, 1998, p. 41).

³⁸ O autor, unindo a teoria literária à teoria psicanalítica, lançou um olhar sobre os mecanismos de repetição empregados por Lispector na elaboração de seus textos, verificando de que forma o procedimento contribui para a construção de possíveis sentidos na obra da escritora (PINHEIRO, 2016).

³⁹ “Quanto a mim, autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades.” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Apesar disso, coloca como medular a repetição em seu processo criativo: “Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição.” (LISPECTOR, 1998, p. 83).

Mas o misterioso Deus dos outros lhe dada às vezes um estado de graça. **Feliz, feliz, feliz.** (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Tudo isso, sim, a **história é história.** Mas sabendo antes para nunca esquecer que a **palavra** é fruto da **palavra.** A **palavra** tem que se parecer com a **palavra.** Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a **palavra** não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

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. Moça essa** – e vejo que já estou quase na história – **moça essa** que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. Para adormecer nas frígidas noites de inverno enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio parco calor. **Dormia** de boca aberta por causa do nariz entupido, **dormia** exausta, **dormia** até o nunca. (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).

A pontuação e a repetição relacionam-se diretamente ao ritmo textual. O narrador de *A hora da estrela* – Rodrigo S. M. (ou Clarice Lispector?) – afirma: “com apenas um modo de pontuar, faço malabarismo de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Com o emprego da pontuação, são gerados trechos fragmentários ou, então, sem qualquer tipo de pontuação, que regem o respirar do leitor, o ritmo de leitura do texto – afinal, Clarice não quer que seu texto seja lido de forma descompromissada. Da mesma forma acontece com a repetição.

Figuram no âmbito da repetição os registros interjetivos na obra de Clarice Lispector, acentuados pelos apóstrofes, exclamações e interrogações (NUNES, 1973). Nunes (1973, p. 133) afirma que “enorme é a frequência dos registros interjetivos, por vezes saturante” na obra da escritora. Conforme Sá (1979), o desgaste dos registros interjetivos, ao lado das repetições, é uma das formas de fazer minguar a linguagem, diante do ceticismo da escritora em relação à eficácia do signo:

Clarice usa a repetição e o desgaste dos registros interjetivos para fazer minguar a linguagem. Entretanto, pela própria lógica dos significantes e pela consagração de Clarice à literatura (que é sempre uma forma), ela não pode impedir-se de provocar assim a geração de novos significados. (SÁ, 1979, p. 119).

Na obra em análise, o narrador Rodrigo S. M. com frequência expressa suas emoções, sentimentos, sensações na obra: lamenta-se por nada poder fazer pela nordestina e por sua dificuldade em escrever, sente piedade de si mesmo, entre outros sentimentos. Entretanto, as interjeições ou locuções interjetivas aparecem, na maior parte das vezes, sem qualquer pontuação, seja vírgula ou exclamação, separando-as do restante da frase, como é padrão da língua portuguesa (BECHARA, 2009):

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

(**Ah que história banal**, mal aguento escrevê-la.) (LISPECTOR, 1998, p. 66).

O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir. É. Eu me acostumo mas não amanso. **Por Deus!** Eu me dou melhor com os bicos do que com gente. (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Aliás a palavra “realidade” não lhe dizia nada. Nem a mim, **por Deus**. Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. (LISPECTOR, 1998, p. 34).

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. Quero que m e lavem as mãos e os pés e depois — depois que os untem com óleos santos de tanto perfume. (LISPECTOR, 1998, p. 85).

2.3.4 União de vocábulos

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido.
(LISPECTOR, 1973, p. 34 apud SÁ, 1979, p. 122)

Como afirma a própria Clarice, na epígrafe acima, neologismos não são uma característica de sua obra. Na busca de novos significados, então, cria no nível da frase, por meio da união de vocábulos⁴⁰ (SÁ, 1979). Assim, acaba por desenvolver uma individualidade e um significado novo para os vocábulos, que, unidos, podem sugerir um sentido totalmente diferente de quando apresentados separadamente.

Comentando sobre as palavras, Clarice aborda seu próprio vocabulário fazendo uso da união de vocábulos:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. [...] Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. [...] Meu vocabulário é triste e às vezes **wagneriano-polifônico-paranóico**. Escrevo muito simples e muito nu. [...] Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo (LISPECTOR, 1999, p. 14).

Os vocábulos unidos por hífen presentes na obra *A hora da estrela* são apresentados a seguir.

Sim, mas não esquecer que para escrever **não-importa-o-quê** o meu material básico é palavra. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade. E que anjos esvoacem em vespas transparentes em torno de minha cabeça quente porque esta quer se transformar em **objeto-coisa**, é mais fácil. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

⁴⁰ Alguns dos exemplos presentes em outras obras de Clarice foram citados por Sá (1979, p. 122): galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer, poder-de-vida, que-é-que-eu-faço, não-muda, sabor-a-ti, morte-sem-medo.

Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com **quebradentes** e **rasga-carne** (pequena explosão). (LISPECTOR, 1998, p. 62).

Esse **não-saber** pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à ao que matara um home, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando **mole-mole** no fígado macio do sertanejo. (LISPECTOR, 1998, p. 57).

Quando era pequena sua tia para castiga-la com o medo dissera-lhe que **homem-vampiro** – aquele que chupa sangue da pessoa mordendo-lhe o tenro da garganta – não tinha reflexo no espelho. (LISPECTOR, 1998, p. 26).

2.4 A obra *A hora da estrela*

O romance *A hora da estrela*, publicado em 1977, conta a história de Macabéa, nordestina que vive às margens da sociedade na cidade do Rio de Janeiro, que acaba morta por um Mercedes amarelo, depois de ter saído “grávida de futuro” de uma consulta à cartomante. Diferentemente das outras obras de Clarice, o tempo em *A hora da estrela*, com começo, meio e *gran finale*, pretende-se cronológico e linear.

A obra, no entanto, não trata só de Macabéa; apresenta três histórias entrecruzadas: a história da nordestina, a do narrador Rodrigo S. M., que se percebe refletido na personagem, e a história da própria história, a história de como escrever um livro.

O narrador, oscilante entre a onisciência e a observação, fala de si mesmo e transforma-se simultaneamente em personagem da narrativa que escreve, falando de si em primeira pessoa:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês [...]. Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

O narrador Rodrigo S. M. é caracterizado, conforme Lygia Chiappini (1997, p. 27), como narrador onisciente intruso: “Seu traço característico é a intrusão, ou seja, comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não ser entrosados com a história narrada”. De forma mais ampla, nos textos de Clarice, os conflitos existenciais e psicológicos das personagens são narrados por uma voz que, muitas vezes, funde-se ao pensamento delas (NUNES, 1989). É através de Macabéa que o narrador se escreve, por entre seus próprios espantos (SÁ, 1979). Por isso, a técnica do discurso indireto livre⁴¹ é privilegiada: o narrador vê através dos olhos da personagem e de sua experiência interior⁴², é capaz de revelar suas vozes internas, seu fluxo de consciência.

Em *A hora da estrela*, a voz que narra se cruza com a da personagem e também com a própria narrativa (GUIDIN, 1994), como os exemplos abaixo.

Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. **Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou.** Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio – um tédio até muito distinto. (LISPECTOR, 1998, p. 42, grifo nosso).

O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim? Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de. (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Finalmente, depois de lamber os dedos, madama Carlota mandou-a corta as cartas com a mão esquerda, **ouviu, minha adoradinha?** (LISPECTOR, 1998, p. 75).

⁴¹ Um exemplo de discurso indireto livre presente na obra em análise: “Pela aliança viu que ele era casado. Como casar com-com-com um ser que era para-para-para ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa” (LISPECTOR, 1988, 41). O pensamento “com gagueira” de Macabéa é a explicitação da mentalidade da personagem. Mesclando o discurso entre a personagem e o narrador, Clarice “procura [...] apresentar, através de uma linguagem truncada ou desordenada, o pensamento ainda não claramente formulado do ponto de vista lógico ou linguístico” (CARVALHO, 1981, p. 61).

⁴² É esse procedimento, cujo foco narrativo se chama onisciência seletiva, que aproxima a escritora de Joyce e Virginia Woolf (GUIDIN, 1994).

Rodrigo é o escritor narrador de Macabéa e também protagonista da terceira história que se entrecruza na obra: a história do processo de construção do texto, cuja autoria é, em última instância, de Clarice Lispector (GUIDIN, 1994), conforme se verifica na dedicatória do autor⁴³:

Uma outra presença, que disputa com a do narrador, insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora, já declarada na dedicatória da obra. [...] Suspendendo-se, pois, a sua máscara de ficcionista acreditada ao identificar-se como S. M. – na verdade Clarice Lispector – e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa – a quem se acha colado o autor interposto, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem. (NUNES, 1989, p. 32).

A história da história, a reflexão sobre a produção ficcional e o ofício do escritor é um dos principais temas dessa obra, mas não somente: a perspectiva metalinguística do narrador é uma característica expressiva em toda a obra da escritora, como também afirma Sá (1979, p. 121): “Já ficou bastante claro como é importante, na obra de Clarice Lispector, a perspectiva metalinguística do narrador. Não só ele questiona o código [...] Mas questiona continuamente a própria narrativa, a essência do escrever, enquanto é preciso usar palavras”.

Enquanto personagem, Rodrigo constrói-se a si mesmo, tentando manter-se na posição de observador e, de forma paradoxal, colocando-se como não responsável pelo destino da protagonista⁴⁴. Para falar da vida rala de Macabéa, ele se vê obrigado a manter uma simplicidade estilística e uma conduta ética humilde, interferindo na forma que escreve:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

⁴³ “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

⁴⁴ Embora onisciente, Rodrigo sabe quase tudo de seus personagens: ele não conhece toda a verdade – verdade esta por ele inventada –, não conhece ainda o final da história (SÁ, 1979).

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. (LISPECTOR, 1998, p. 36).

A perspectiva metalinguística do narrador fica bastante clara nos trechos apresentados, em que também se interligam Rodrigo e Macabéa. Dessa forma, o narrador mergulha e vê-se dilacerado pelo enredo ficcional, que “denuncia sua culpa em relação à personagem, cuja morte absurda transforma-se em espelho de sua própria miséria e do fracasso da literatura” (GUIDIN, 2004, p. 35).

Por fim, a presença da própria autora, Clarice Lispector, se faz presente nas parentéticas, que interrompem o fluxo do narrador e com ele também se confunde, criando uma fratura interna ao texto e à história, conforme apresenta Guidin (2004, p. 35):

A articulação destrutiva do texto é, por isso, acrescida de um expediente narrativo ainda mais corrosivo. Por entre as falas de Rodrigo e a história de Macabéa se infiltra uma instância que ultrapassa a voz do narrador para, entre parênteses, melhor disseminar a dificuldade e inutilidade do escrever. Essas inserções são muitas.

Por fim, o segredo escondido da narrativa parece estar em um dos títulos, que aparece delimitado entre dois pontos-finais, não por capricho do narrador: “.Quanto ao futuro.” Não há futuro: “Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é.” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Afinal, “O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade?” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

3 O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS GERAIS DAS DUAS TRADUÇÕES PARA O INGLÊS DE *A HORA DA ESTRELA*

Neste capítulo, é empregado o esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985), a fim de descrever e analisar as duas traduções do português para o inglês da obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, comparando-as entre si e com a obra de partida.

A primeira tradução de *A hora da estrela* é de Giovanni Pontiero. A obra foi publicada com o título de *The hour of the star* pela editora Carcanet Press, em 1986, no Reino Unido. A tradução foi reimpressa outras quatro vezes, sendo uma delas nos Estados Unidos, em 1992, editada pela New Directions. É sobre esta edição da obra que esta dissertação se debruça, por ter sido a única a estar disponível para venda no Brasil⁴⁵. A segunda tradução da obra foi feita por Benjamin Moser e também publicada com o título de *The hour of the star* pela editora New Directions, em 2011, nos Estados Unidos.

Num primeiro momento, é apresentado um resumo da obra para uma melhor contextualização do leitor. Em seguida, são focalizados os tradutores, almejando-se identificar aspectos de sua história – como origem, formação, atuação profissional –, o que já disseram e publicaram sobre a tarefa da tradução e da tradução da obra em si (MUNDAY, 2014). Tais informações podem ajudar o pesquisador a levantar hipóteses sobre as estratégias que direcionaram a tarefa de tradução da obra.

Em seguida, a obra *A hora da estrela* é descrita conforme os quatro estágios do esquema de Lambert e Van Gorp (1985), apresentados em subseções. Nos dados preliminares, as capas, as contracapas e os paratextos das edições analisadas são descritos, a partir dos quais se identifica o projeto de tradução de Moser (2011). Na macroestrutura, é descrita a formatação do texto de partida e como se configuram as traduções em sua estrutura. Na microestrutura, são focalizados os aspectos estilísticos característicos da escrita clariceana nas duas traduções. Por último, no contexto sistêmico, é retomada a teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1980)⁴⁶, para abordar a relação entre os sistemas literários de partida e de chegada e as relações de transferência de um sistema periférico para um sistema hegemônico;

⁴⁵ Livrarias físicas e virtuais foram consultadas em busca da obra em inglês. A edição utilizada nesta dissertação foi a única encontrada para venda no Brasil, disponível no sebo *on-line* Estante Virtual (Disponível em: <<https://www.estantevirtual.com.br>>. Acesso em: 1 out. 2018.).

⁴⁶ Apresentada no capítulo 1 desta dissertação.

e é investigada a recepção da obra de Clarice no momento de publicação da tradução de Pontiero, em 1992, e no momento da publicação da tradução de Moser, em 2011.

3.1 Resumo de *A hora da estrela*

É só de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente. Mas a história não é isso só não. A história é de uma inocência pisada. De uma miséria anônima.

(LISPECTOR, 1977)⁴⁷

A obra *A hora da estrela* narra a história de Macabéa, uma moça nordestina, de vida rala, que, não se sabe como, vai parar no Rio de Janeiro. Divide um quarto de pensão com três irmãs, que são apáticas a ela. Trabalha como datilógrafa, embora não seja competente no que faz. Sua colega de trabalho, a carioca Olga, rouba-lhe o namorado, José Olímpico, que também é nordestino, e vê na carioca uma oportunidade de ascensão social. Macabéa vai a uma cartomante, que lhe enche de esperanças para o futuro: um homem rico, num carro importado, apaixonar-se-á por ela e a pedirá em casamento. “Grávida de futuro”, Macabéa acaba morta depois de ser atropelada por um Mercedes amarelo.

O romance, no entanto, não trata só da vida de Macabéa. Três histórias se entrecruzam: o narrador Rodrigo S. M. se faz personagem e relata sua vida de escritor e sua dificuldade de escrever sobre Macabéa, sua criação; desse modo, se debruça sobre uma lucubração metalinguística de forma a transformar em história a própria história, a história de como escrever um livro.

O *website Clarice Lispector*⁴⁸, idealizado e mantido pelo Instituto Moreira Salles (IMS, 2017), disponibiliza um enredo de *A hora da estrela* escrito por Clarisse Fukelman (2018, s.p.), que começa por apresentar Macabéa e seu criador, o personagem escritor Rodrigo S. M.:

Trata-se de uma novela publicada em 1977 e escrita na forma de contraponto. De um lado, a história da ingênua Macabéa, migrante

⁴⁷ Entrevista concedida a Julio Lerner, foi ao ar pela TV Cultura em 1977. Essa foi a única entrevista filmada dada por Clarice. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁴⁸ Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/>>. Acesso em: 2 out. 2018.

nordestina pobre em luta pela sobrevivência na cidade grande; de outro, o drama do escritor e seu processo de criação ao retratar uma pessoa distante de seu universo socioeconômico e ser capaz de se comunicar com ela: “Tentarei tirar ouro do carvão”, diz ele.

A vida rala de Macabéa na capital e suas relações fracassadas com aqueles que se depara são focalizadas:

A moça alagoana, sem recursos para lidar com os códigos urbanos numa cidade do porte do Rio de Janeiro, despreparada para enfrentar a competição capitalista, sem atributos que lhe garantam sucesso no mercado do amor e do trabalho, enfrenta a hipocrisia de pessoas próximas. O namoro com o operário Olímpico de Jesus Moreira Chaves, nordestino como ela, não progride. Rude e vaidoso, ele afinal de contas não vê no relacionamento chances de ascensão social. A colega Glória, por sua vez, espelho invertido da protagonista – carioca “safadinha e esperta”, confiante nas próprias sexualidade e feminilidade –, não hesita em ser desleal. (FUKELMAN, 2018, s.p.).

A obra *A hora da estrela* (1977), como já dito, conta também a história da história, debruçando-se sobre a metalinguagem: o escritor depara-se com o dilema da escrita da história e medita sobre o ato de escrever e lidar com as palavras e sobre a vida de Macabéa. Dessa forma, o tom do livro oscila entre a compaixão pelo ser frágil que é Macabéa e a angústia frente uma forma de escrita incompetente (FUKELMAN, 2018), daí o caráter metalinguístico presente na obra:

O livro discute a linguagem em nível filosófico, ao pôr em cheque a palavra como meio de conhecimento; sociológico, ao representar conflitos de classe, com destaque para a função do escritor e a inserção do nordestino na sociedade brasileira; e estético, ao tratar do gesto criador. (FUKELMAN, 2018, s.p.).

Nessa perspectiva, Fukelman (2018, s.p.) ainda destaca que “o desafio do narrador é escrever Macabéa e a si mesmo”.

3.2 Os dois tradutores de *A hora da estrela*

Nesta seção, são apresentadas informações sobre os tradutores de *A hora da estrela* (1977), a fim de identificar os fatores que possam ter influenciado a forma com que a tradução foi feita. É destacada a diferença de origem dos dois tradutores, a formação e as carreiras acadêmicas, suas publicações sobre a tarefa da tradução e o papel deles como promotores da literatura brasileira no exterior.

3.2.1 O tradutor Giovanni Pontiero

I am keen to learn ways and means of achieving a sound and readable translation [...].
(PONTIERO, 1997, p. 17)

Giovanni Pontiero, de ascendência italiana, nasceu em Glasgow, na Escócia, em 1932, e morreu em Manchester, na Inglaterra, em 1996. Estudou italiano, espanhol e estudos latinoamericanos na Glasgow University, no final da década de 1950. Em 1960, mudou-se para o Brasil, decisão que moldou sua vida acadêmica e profissional (GRIFFIN, 1996). No Brasil, passou dois anos como professor na Universidade da Paraíba e como diretor de ensino no English Cultural Institute, em João Pessoa. A partir daí, empenhou um esforço pessoal na promoção de autores latinoamericanos (GRIFFIN, 1996).

Na volta ao Reino Unido, ocupou o cargo de professor de Estudos Latinoamericanos na Manchester University, na Inglaterra. Sua produção acadêmica foi bastante vasta – de publicações a respeito de literatura latinoamericana a produção de antologias de escrita contemporânea, além de escritos sobre tradução. Foi também editor de textos em português e espanhol para editoras universitárias e comerciais, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, escrevendo prefácios para obras de autores como Carlos Nejar, Florencio Sanchez, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Apesar de sua vasta atuação profissional, é como professor e tradutor que ele é mais lembrado: “Giovanni Pontiero foi o tradutor mais competente da literatura do século XX em língua portuguesa e um de seus mais fervorosos

entusiastas”⁴⁹ (GRIFFIN, 1996). O trabalho de Pontiero como tradutor de autores de língua portuguesa e espanhola deu-lhe reconhecimento, tendo sido contratado por editoras como consultor literário e/ou leitor crítico (RENDEIRO, 2010).

Pontiero também foi membro do comitê executiva da Associação de Autores Britânicos da Sociedade de Autores e membro do Subcomitê do Instituto de Tradução e Interpretação, responsável pela validação de ensino de pós-graduação em traduções literárias no Reino Unido (KINDER, 1997).

Ele traduziu Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Clarice, Nélide Piñon, Lygia Fagundes Teles, Carlos Nejar, Patrícia Bins, Lêdo Ivo, Dalton Trevisan, Renata Pallini, Alvaro Cardoso e João Cabral de Melo Neto (PONTIERO, 1997).

Enquanto viveu, Pontiero foi o tradutor oficial de José Saramago. Traduziu, de 1987 a 1996, sete obras⁵⁰, além de contos, ensaios e entrevistas⁵¹ do escritor português, tendo papel fundamental no sucesso do escritor em países de língua inglesa (RENDEIRO, 2010). Como consultor literário, Pontiero foi procurado por um editor londrino, em 1985, para avaliar obras de autores estrangeiros que pudessem ser traduzidas para o inglês; dentre as obras, estava *Memorial do convento* (SAGER, 1997). Convencido do exímio mérito da obra, traduziu um capítulo e enviou ao editor na tentativa de convencê-lo a publicar. Tendo conseguido, Pontiero traduziu a obra completa, publicada com o título *Baltasar and Blimunda* nos Estados Unidos, em 1987, e na Inglaterra, em 1988 (SAGER, 1997). O próprio José Saramago (1997) afirmou que Pontiero foi o responsável por introduzir suas obras em países de língua inglesa. Teria o tradutor feito o mesmo com Clarice Lispector?

Pontiero (1997, p. 19) afirma que foi justamente com uma tradução que ele fez de Clarice que conseguiu entrar no mercado editorial como tradutor: “No meu caso, o verdadeiro avanço veio com Clarice Lispector, escritora desconhecida na época, mas obrigatória hoje em toda lista de leitura feminista”.⁵² Em entrevista a Patricia Bins (1997), Pontiero comenta sobre

⁴⁹ “Giovanni Pontiero was the ablest translator of 20th-century literature in Portuguese and one of its most ardent advocates.”

⁵⁰ “As sete obras de Saramago que ele traduziu são: *Memorial do convento* (lançado em inglês em 1987); *O ano da morte de Ricardo Reis* (lançado em inglês em 1991); *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (lançado em inglês em 1993); *Manual de pintura e caligrafia* (lançado em inglês em 1994); *Jangada de pedra* (lançado em inglês em 1994); *A história do cerco de Lisboa* (lançado em inglês em 1996); e *Ensaio sobre a cegueira* (lançado em inglês em 1997). Houve ainda uma reedição de *Memorial do convento*, devido a correções feitas pela editoração as quais o autor repudiou. Quem restabeleceu o texto ao seu formato anterior também foi Giovanni Pontiero.” (ESTEVES, 2009, p. 13-14).

⁵¹ Sager (2003) apresenta uma lista completa das traduções de Saramago feitas por Giovanni Pontiero.

⁵² Do original, em inglês: “In my case, the real breakthrough came with Clarice Lispector, at the time na obscure Brazilian writer, now a must on every feminist reading list.”

o contexto em que traduziu o conto e como ele abriu caminho para a tradução dessa obra completa e de outras da escritora brasileira:

A primeira obra de Clarice Lispector que eu traduzi foi o conto “Amor”. Essa tradução ganhou o Prêmio Camões numa competição que aconteceu em Londres. Um amigo mostrou o texto para a Clarice, e ela sugeriu que eu tentasse traduzir todos os contos do livro *Laços de Família*. *Laços de Família* depois foi publicado pela editora Texas University Press e bem recebido tanto por críticos quanto pelo público. Ano passado, o livro foi reimpresso e uma versão inglesa foi produzida pela Carcanet Press, uma pequena editora em Manchester. (PONTIERO, 1997, p. 168-169, tradução nossa).⁵³

Em 1972, a editora estadunidense New Directions publicou a tradução de Pontiero do conto *Amor*, o que aumentou o interesse dos editores da Texas University Press, que, depois, pediu a Pontiero a tradução do livro *Laços de família* completo.

Mesmo após esse interesse inicial das editoras, Pontiero afirma que uma das dificuldades que enfrentou foi a obtenção de permissão dos autores para a tradução de suas obras:

Depois de várias tentativas de contatar a evasiva e extravagante Clarice Lispector no Rio de Janeiro, eu finalmente recebi um telegrama dizendo “Feliz tradução. Clarice.” como único sinal de autorização. Evidentemente, a “feliz” tradução depois se transformou em um “feliz” relacionamento com a autora, e um grande incentivo para mais traduções. (PONTIERO, 1997, p. 20, tradução nossa).⁵⁴

A tradução de *Laços de família* foi bem recebida e amplamente criticada de forma positiva. O também tradutor de Clarice, Gregory Rabassa, elogiou a tradução, como comenta Pontiero (1997, p. 20, tradução nossa): “Eu também fiquei muito motivado com a carta do Gregory Rabassa, que qualificou minha tradução como ‘excelente’”.⁵⁵ Dessa forma, o tradutor foi requisitado para traduzir outras obras da autora. Vale lembrar que a publicação de *Family*

⁵³ “The first work by Clarice Lispector I translated was her remarkable short story “Amor”. This translation was awarded the Camões Prize in a competition which took place in London. A friend showed the text to Clarice and she suggested that I try to translate all the short stories in *Laços de Família*. *Family Ties* was eventually published by Texas University Press and warmly received by critics and public alike. Last year the book was reprinted and an English edition was produced by Carcanet Press, a small enterprising publishing house in Manchester.”

⁵⁴ “After many attempts to contact an elusive and whimsical Clarice Lispector in Rio de Janeiro, I finally received a telegram saying ‘Happy translation, Clarice.’ As her only sign of authorisation. Needless to say, the ‘happy’ translation later developed into a ‘happy’ relationship with the author, and great encouragement for subsequent translation.”

⁵⁵ Do original, em inglês: “I was also much encouraged by a letter from Gregory Rabassa who qualified my translation as ‘magnificent’.”

ties não foi, necessariamente, um sucesso comercial, tendo sido rapidamente esquecida (PONTIERO, 1997). No entanto, a partir dela, Pontiero foi convidado a traduzir mais duas obras de Clarice, momento em que decidiu traduzir *A hora da estrela*⁵⁶.

Após aproximadamente dez anos, renasceu um interesse repentino na obra de Clarice, o que fez com que a Texas University Press republicasse *Family ties*; também, foi publicado pela primeira vez no Reino Unido, pela Carcanet Press. Sobre esse contexto, Pontiero (1997, p. 20, tradução nossa) afirma:

Nesse meio tempo, Lispector se tornou popular na França, na Itália e na Alemanha, e apareceram traduções nessas línguas. Recebi mais encomenda de traduções de várias obras de Lispector, que eu aceitei por conta do meu grande interesse pela escritora, e não pela remuneração. A segurança da minha posição acadêmica permitiu que eu mantivesse meu empenho de tornar a poesia, contos e romances brasileiros conhecidos no mundo de língua inglesa.⁵⁷

Durante esse período, Pontiero traduziu somente para editoras acadêmicas, cenário que mudou somente na década de 1980, quando passou a atuar num âmbito mais amplo da tradução literária (PONTIERO, 1997). Foi quando também começou a atuar como conselheiro literário, momento em que recebeu em primeira mão o *Memorial do Convento*, de Saramago, que traduziu no contexto já mencionado anteriormente.

O estilo de Clarice sempre foi interesse de Pontiero, o que se identifica no prefácio de sua tradução de *A descoberta do mundo*:

ela [Clarice Lispector] falou de “compreensão tácita” entre ela e o leitor, como se transmitisse pensamentos e sentimentos por meio de um “gesto, uma pincelada ou uma melodia sem palavras”. Os críticos falaram sobre a “efervescência ou eflorescência das coisas imaginadas” numa tentativa de definir a qualidade inconfundível de sua escrita, a qual evoca em vez de descrever, circunda em vez de atingir o alvo. Ela prefere ambiguidades sugestivas a definições claras. Por isso, sua realização única foi aprofundar e renovar a língua portuguesa. *Usos inventivos do léxico e da sintaxe produzem nuances misteriosas e um padrão de crescendo e diminuendo mais*

⁵⁶ “I was invited to translate two more books which I chose myself: *A hora da estrela* (*The hour of the star*) and *A Legião Estrangeira* (*The Foreign Legion*). *The critical acclaim in Europe and USA has been very stimulating.*” (PONTIERO, 1997, p. 169).

⁵⁷ “In the meantime, Lispector had also become fashionable in France, Italy and Germany and translations in these languages appeared. I obtained further commission for translation of several of Lispector’s books, which I accepted because of my great interest in the author rather than for financial rewards. The security of my academic position permitted me to continue in my endeavours to make Brazilian poetry, stories and novels known in English-speaking world.”

facilmente associadas a composição musical. (PONTIERO, 1992, p. 28 apud ORERO; SAGER, 1997, p. x, grifo nosso).⁵⁸

Diante da escrita clariceana, do estilo que chamou a atenção de Pontiero, tentar entender como ele a compreendia e como trataria e entendia o papel do tradutor, frente os desafios e as idiossincrasias dos autores, é importante para esta dissertação.

Como acadêmico, Pontiero refletiu e escreveu sobre a tarefa do tradutor, inclusive diante de sua posição privilegiada de professor e tradutor, como ele mesmo afirma: “O acadêmico que também é tradutor e o tradutor que também é acadêmico se encontra em uma posição privilegiada. Eles têm as condições ideais para escolher seus autores, o que deve ser feito com base na descoberta de uma afinidade com o estilo e a perspectiva do autor” (PONTIERO, 1997, p. 21).⁵⁹ Diante de sua posição privilegiada, aborda suas prioridades ao escolher o que traduzir, sendo possível verificar que Clarice se encaixa em todos os quesitos do tradutor:

Minhas prioridades são que a tradução ofereça um desafio importante, em primeiro lugar, que o tradutor seja significativo em seu tempo, em segundo, que o assunto da obra tenha certa universalidade e durabilidade, para atrair leitores de outras culturas não só quando está na moda. (PONTIERO, 1997, p. 21, tradução nossa).⁶⁰

O que seria importante, então, para um tradutor produzir uma boa tradução na visão de Pontiero? A primeira coisa seria conhecer a língua para a qual traduz:

Me perguntam com frequência quais métodos são recomendáveis, e eu só posso dizer qual método eu uso e que tenho desenvolvido ao longo dos anos. As condições prévias para traduzir são ter um bom conhecimento da língua de partida e um excelente conhecimento da língua de chegada. Esse é um

⁵⁸ “*she [Clarice Lispector] spoke of “tacit understanding” between her and the reader, as if conveying thoughts and feelings by means of a “gesture, a brushstroke, or melody without words”. Critics have spoken of the “effervescence or efflorescence of things imagined” in an attempt to define the unmistakable quality of her writing which evokes rather than describes, encircles rather than strikes her target. She preferred suggestive ambiguities to clear-cut definitions. Hence her unique achievement was to deepen and renew the Portuguese language. An inventive use of vocabular and syntax produces mysterious nuances and a pattern of crescendo and diminuendo more readily associated with musical composition.*”

⁵⁹ “*The academic who is also a translator and the translator who is also an academic find themselves in a privileged position. They have the ideal conditions for choosing their authors, which should be done on the basis of discovering an affinity with the writer’s style and outlook.*”

⁶⁰ “*My priorities would be firstly that the translation must offer a serious challenge, secondly that the author must be significant in his or her time, and thirdly, that the topic of the book should have a certain universality and durability so that it will attract readers in other cultures for more than a fashionable season.*”

ponto que eu ressalto sempre aos meus alunos, porque as disciplinas que leciono revelam consistentemente a grande deficiência na própria linha dos alunos, que é a língua em que eles escrevem. (PONTIERO, 1997, p. 21).⁶¹

Depois, Pontiero (1997) afirma que é importante respeitar as intenções e as idiosincrasias do autor:

Para um tradutor, é importante saber quando uma frase, expressão ou referência é ambígua propositalmente, ou se o autor não viu a ambiguidade, porque somente o *tradutor pode respeitar as intenções e as idiosincrasias do autor*. Claro que o autor pode querer que a ambiguidade seja mantida, o que, no entanto, nem sempre é possível na língua de chegada. (PONTIERO, 1997, p. 24, tradução nossa, grifo nosso).⁶²

Nesse espectro, o “respeito ao autor” não se restringe ao sentido apenas, mas também à forma. Pontiero (1997, p. 27) diz que, para leigos, traduzir pode ser somente passar o conteúdo de uma língua para outras; no entanto, para analisar o trabalho de um tradutor, dois parâmetros devem ser usados: “o conteúdo e a forma linguística, [que são] mantidos separados de forma artificial, embora, na prática, a gente saiba que eles interagem constantemente”.⁶³

Ainda sobre a tradução do estilo, Pontiero (1997, p. 24-25) comenta a tradução que fez de Saramago, reiterando a importância de manter na tradução as idiosincrasias do texto de partida:

Saramago desenvolveu um estilo singular de escrita e apresentação, o que resulta e um ritmo constante e exige uma fusão complexa do diálogo e da narrativa em uma sequência contínua, usando somente vírgulas seguidas de letras maiúsculas para marcar o início de outra troca do discurso direto. Eu reproduzi cuidadosamente esse estilo na minha tradução para depois, quando chegaram as provas, descobrir que o editor americano introduziu uma pontuação convencional e a paragrafação diálogos, fazendo várias inserções

⁶¹ “*I am frequently asked about what methods should be recommended, to which I can only reply with the method which has suited me and which I have evolved over the years. The preconditions for translation are a good knowledge of the source language and an excellent knowledge of the target language. This is a point I stress again and again to my students because the courses I teach consistently reveal the greatest deficiencies to lie in the students’s own language, the one in which they are writing.*”

⁶² “*For a translator, it is important to know whether a phrase, expression or reference is deliberately ambiguous, or whether the author did not see the ambiguity, because only then can he respect the author’s intentions or idiosyncrasies. It may be, of course, that the author wants an ambiguity to be maintained, something which may, however, not always be possible in the target language.*”

⁶³ “*content and linguistic form, artificially kept distinct, even throug in practice we know they constantly interact.*”

no texto e alteração da sintaxe. (PONTIERO, 1997, p. 24-25, tradução nossa, grifo nosso).⁶⁴

A partir da afirmação de Pontiero de que manteve o estilo, a pontuação e o ritmo do texto de Saramago, pode-se afirmar que ele fez o mesmo em se tratando da tradução dos textos de Clarice?⁶⁵

O tradutor também retoma a influência do editor no resultado final do texto⁶⁶, visto que a relação entre autor e editor é delicada, e nela não se pode esquecer do próprio leitor: “Em um delicado equilíbrio, o tradutor tenta fazer seu melhor tanto para o autor quando para o editor, sem esquecer o leitor e sua própria satisfação pessoal. No entanto, se a tradução perfeita é evidentemente impossível, é evidente que vale a pena tentar” (PONTIERO, 1997, p. 26)⁶⁷. Para atender a todos os envolvidos no processo de tradução, Pontiero (1997, p. 169) afirma que

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

⁶⁴ “Saramago has developed a singular style of writing and presentation which results in a steadily flowing rhythm, and requires a total merging of dialogue and narrative in one continuous sequence, marked only by commas followed by capital letters for the beginning of another exchange of direct speech. I carefully reproduced this style in my translation only to find, when the proofs arrived, that the American editor has introduced conventional punctuation and paragraphing of dialogue, which required all manner of insertions in the text and alteration of the syntax.”

⁶⁵ Essa pergunta é respondida no capítulo 4 desta dissertação. A pergunta é feita a partir das afirmações de Pontiero (1997) sobre Saramago pois o único comentário dele sobre a tarefa de traduzir Clarice não dá pistas sobre a estratégia adotada: “*Translating this book was a singular experience for me. The text virtually possessed me and the translation seemed to progress of its own accord. At times, I had the strange feeling of bleeding inside: as if I were sharing some mystical experience – perhaps even something supernatural. I have never felt so close to a writer as I did during this translation which I completed in record time, carried along by the text itself.*” (PONTIERO, 1997, p. 170).

⁶⁶ Pontiero (1997, p. 24) comenta uma experiência que teve diante de mudanças bruscas em sua tradução feitas por um editor, aconselhando que o tradutor sempre se apodere do resultado final da tradução: “*Dealing with publishers is, in my experience, considerably more difficult than dealing with authors. [...] Considering the arbitrary way in which some publishers’ editor modify a text, I advise every translator who takes pride in his work to insist on having the last word in questions of style and to accept the necessary and burdensome corollary of detailed proof reading in order to ensure that there are no unwanted editorial interferences in his text.*”

⁶⁷ “*In a delicate balancing act, the translator attempts to do this best for both author and Publisher, without forgetting the reader and his own personal satisfaction. Nonetheless, if the perfect translation is an impossible absolute, it is an absolute worth striving for.*”

e entonação quase tem primazia sobre o significado. (PONTIERO, 1997, p. 169).⁶⁸

No entanto, na tentativa de “retomar” o estilo do autor que traduz e dando exemplo de sua tradução que fez de Saramago, Pontiero afirma:

ao recriar a atmosfera do início do século 18 de Portugal, para a tradução de Memorial do Convento, de José Saramago (1982) [...] *eu deliberadamente usei nomes e títulos em língua portuguesa, para recriar a atmosfera do período, mesmo que alguns leitores pudessem não entender completamente todas as expressões*⁶⁹. (PONTIERO, 1997, p. 28, tradução nossa, grifo nosso).

A fim de depreender os embasamentos teóricos que direcionam Pontiero como tradutor, Orego e Sager (1997), retomando o conceito de invisibilidade do tradutor, proposto por Lawrence Venuti (1995), trazem a conhecida dualidade da tradução: o conflito entre a legibilidade de uma tradução e a preservação de características do original, que podem dificultar a leitura do texto. Nesse conflito,

Giovanni Pontiero parece ter escolhido um caminho do meio. Sempre que ele acreditava que o texto exigia e o editor estava de acordo, ele escrevia prefácios ou posfácios para as traduções que fazia, explicando o mérito do trabalho em seus próprios termos. Ele certamente teria concordado com a afirmação de Norman Shapiro's (1995) de que “uma boa tradução... nunca deveria chamar atenção para si mesma”. (ORERO; SAGER, 1997, p. xii, grifo nosso).⁷⁰

E, de fato, Pontiero, com seus apontamentos sobre tradução, parece caminhar para o que afirmaram os autores: é o que também corrobora a fala do tradutor apresentada como epígrafe desta seção.

⁶⁸ “The role of the translator entails an enormous responsibility: remaining faithful to the text, producing an acceptable version for the foreign reader and careful preparator research. In my opinion, a close affinity with the author’s sensibility and outlook on life is absolutely essential. The result is never perfect, but if we do justice to the author, to the reader and to our own conscience, the enterprise is always worthwhile. One of the central problems, in my experience, is conveying the original flavor. When one arrives at the end of a translation, the needs of sonority and inflexion almost take precedence over the meaning.”

⁶⁹ “when recreating the early 18th century atmosphere of Portugal for José Saramago’s (1982) Memorial do Convento [...] I deliberately used Portuguese names and titles for recreating the atmosphere of the period, even though some readers may not fully understand every expression.”

⁷⁰ “Giovanni Pontiero seems to have chosen a middle way. Whenever he believed the text warranted it and the Publisher was agreeable, he would write introductions or afterwords for his translations, explaining the merit of the work in its own terms. He would surely have agreed with Norman Shapiro’s (1995) claim that “a good translation... should never call attention to itself”.

3.2.2 O tradutor Benjamin Moser

Benjamin Moser nasceu em Houston, nos Estados Unidos, em 1976, e vive na Holanda. cursou o ensino médio nos Estados Unidos e na França. Fez graduação em História pela Brown University, nos Estados Unidos, e mestrado e doutorado pela Utrecht University, na Holanda, no Departamento de Línguas, Literatura e Comunicação.

Além de historiador, Moser é escritor, editor, crítico e tradutor. Tem uma atuação bastante variada no meio literário, em diferentes países, escrevendo inclusive para meios de ampla divulgação e alcance popular, como o *The New York Times*. Trabalhou como editor na Harvill Press, em Londres, como colunista da *Harper's Magazine* e como colaborador regular no *The New York Review of Books* (BENJAMIN, 2018). Com publicações de alcance internacional e um variado leque de atuações, é uma figura popular, que circulou o mundo na divulgação de Clarice e sua obra, tarefa que cumpriu muito bem. Fez parte de seu projeto de divulgação da autora a tradução de *A hora da estrela* para o inglês, além de ser o editor responsável pela retradução de obras da escritora nos Estados Unidos, pela editora New Directions, e no Reino Unido, pela editora Penguin Modern Classics. Sua atuação como tradutor extrapola a língua portuguesa: tem publicações traduzidas do alemão, do francês e do espanhol, além de falar outras seis línguas.

Benjamin Moser conta que conheceu a escritora em aulas de português, tendo sido arrebatado pela escritura clariceana. Desde então, passou cinco anos pesquisando vida e obra de Clarice, percorrendo seus passos e empenhando-se na tarefa de lançar Clarice num cenário internacional (MOSER, 2009). Contando sobre o encantamento vivenciado no momento do primeiro contato com a escritora, Moser (2011b, transcrição nossa) conta, em entrevista concedida a Tatiany Leite, em 2011, sobre o desenho de compartilhar e sobre sua experiência com a tradução feita por Pontiero (1986):

Eu peguei a tradução inglesa, porque eu queria compartilhar com as outras pessoas, que não soubessem português, e *eu achei horrível a tradução, eu achei uma coisa malfeita, alterada, inautêntica*. Eu sempre sonhava com apresentar esse livro e essa pessoa [...], eu tive uma paixão com compartilhar [...]. E quando você tem um amor por uma pessoa por uma pessoa, com uma coisa, com uma obra, o que você quer fazer é compartilhar.

Em diferentes ocasiões, Moser (2011b, transcrição nossa) reitera a “má qualidade” das traduções já existentes em inglês: “as traduções agora são muito ruins, as antigas. E a gente

precisava fazer alguma coisa” (MOSER, 2011b, transcrição nossa). E é diante dessa necessidade de fazer alguma coisa que Moser empreende a tarefa de escrita da biografia da autora e de tradução e edição das retraduições de suas obras.

A partir da publicação da biografia, empreendeu a tarefa de divulgar a escritora Clarice e sua obra nos Estados Unidos e num âmbito internacional. Em entrevista a Luciana Romagnolli, Moser (2009) afirma que tal publicação era apenas o primeiro passo de tal empreendimento e aborda a “imperfeição” das traduções de obras da autora já existentes em inglês:

Diria que demos o primeiro passo. O maior problema com Clarice nos Estados Unidos é que as traduções em geral são muito ruins, então, até quem tem curiosidade de lê-la por causa do meu livro ou porque a estuda na universidade, só pode fazê-lo em versões imperfeitas. Agora o nome dela é mais conhecido, mas ainda há muito trabalho pela frente. (MOSER, 2009, s. p.).

Dessa forma, o primeiro livro que escreveu foi a biografia de Clarice Lispector: *Why this world: a biography of Clarice Lispector*, publicada em 2009 pela editora Oxford University Press, nos Estados Unidos, pela Haus Publishing, no Reino Unido, pela Cosac Naify, no Brasil, e pela Civilização, em Portugal. Mais duas publicações da biografia serão lançadas na França e na Alemanha, conforme informações presentes no *website* de Benjamin Moser⁷¹ (BENJAMIN..., 2018).

Dedicado à sua tarefa, Moser (2011b) explica como o lançamento da biografia em inglês e o projeto de retraduições se interligam:

Esse projeto que eu estou fazendo de retradução agora. A gente está construindo nessa base que eu já fiz com a biografia, que já foi muito lida e muito resenhada e houve muito interesse em torno dessa pessoa que teve uma vida muito fascinante. Além da literatura dela, a vida dela, já sem saber nada sobre os livros, já é uma vida muito interessante. Mas os livros não estavam muito disponíveis. Então, estou conseguindo tomar o próximo passo. Agora, as pessoas sabem quem é Clarice. Agora, eu espero, pelo menos, as pessoas vão ler Clarice. (MOSER, 2011b, transcrição nossa).

Fica evidente o projeto de divulgação da autora em inglês: a publicação da biografia saiu primeiro, seguida da publicação de *The hour of the star* (2011) e de outras quatro obras de Clarice em 2012 (*Near to the wild heart*, *Água viva*, *The passion according to G. H.* e *A*

⁷¹ Disponível em: <<http://benmoser.com/>>. Acesso em: 3 out. 2018.

breath of life, o qual ainda não tinha tradução para o inglês), finalizando com a publicação de *The complete stories*, em 2015 (ESTEVEVES, 2016). Adicionam-se a essas publicações o lançamento, pela primeira vez em inglês, de *The Chandelier*⁷², a ser publicado no início de 2018, em que Benjamin Moser atuou como tradutor ao lado de Magdalena Edwards, e o lançamento a ocorrer de *The Besieged city*, editado por Moser, conforme divulgado pela editora New Directions (NEW DIRECTIONS, 2018).

Ao comentar sobre seu projeto, Moser fala sobre a difusão da obra de Clarice a partir de sua tradução de *A hora da estrela* e seu trabalho como “embaixador”, considerando a concepção de que “Uma obra, pra ficar viva, [...] precisa de embaixadores [...], porque tem toda uma parte de negócio, de contrato, administrativa, que a gente não vê” (MOSER, 2011, transcrição nossa):

Todo mundo adorou a ideia de que a obra de Clarice está continuando. E que agora vai continuar para outro país. [...] Graças a essa tradução de *A hora da estrela*, que agora ficou muito boa em inglês – eu tenho muito orgulho dessa tradução –, a Clarice vai ser publicada na China. Então alguém leu minha tradução, um editor, na China, e *A hora da estrela* vai ser publicado na China! (MOSER, 2011b, transcrição nossa).

Moser (2011b) deixa clara sua função nesse projeto, que extrapola o papel de tradutor, e aborda o trabalho de marketing que ele tem desenvolvido em cima da obra de Clarice:

Apostamos de que isso ia abrir essas portas, e agora até na China ela está sendo lida, então estou achando ótimo!
[...]
um chinês pode ler em inglês, porque é a língua que todo mundo sabe ler mais ou menos, né. E eu estava na Letônia outro dia, e falando com um linguista letão, e eu dei um livro meu pra ele, e ele ficou fascinado e vai procurar tradutores para o letão. *Eu acho ótimo isso porque eu sou muito propagandístico*, sabe, eu gosto de fazer campanhas de publicidade, porque eu acho que se a gente não fizer isso, aí a obra fica morrendo... e alguém tem que contar essa história, e é isso que a gente está fazendo. (MOSER, 2011b, transcrição nossa, grifo nosso).

Ainda na entrevista concedida a Tatiany Leite, embora Moser (2011b) critique arduamente o trabalho de Pontiero (1986), sem especificar exatamente porque considerada a tradução tão ruim, ele assume que traduzir Clarice é uma tarefa difícil:

⁷² A editora New Directions recebeu uma verba no valor de 2 mil dólares do Programa de Apoio à Publicação à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros, da Fundação Biblioteca Nacional (BRASIL, 2018).

Mas agora nessas traduções eu estou vendo exatamente até que ponto ela era ousada. *É uma coisa muito difícil reproduzir Clarice em outra língua, porque é uma coisa que você nunca teria coragem mesmo de colocar as coisas meio loucas que ela bota. Ainda mais que dão certo, de certa forma. Ela bota coisas que podem parecer totalmente malucas e ela consegue fazer delas uma poesia absolutamente extraordinária. [...] Mas a ousadia dela artisticamente é uma coisa absolutamente genial! E você realmente só vê isso quando você vai palavra por palavra e frase por frase.* (MOSER, 2011b, transcrição nossa, grifo nosso).

Na última frase de sua fala, Moser (2011b) elucida que somente seria possível identificar a “ousadia” de Clarice ao observar seu texto “palavra por palavra e frase por frase”. Esse apontamento gera uma hipótese sobre a sua atuação como tradutor de *A hora da estrela*: teria Benjamin Moser feito uma tradução “palavra por palavra e frase por frase” a fim de reproduzir a “ousadia” de Clarice em língua inglesa?

3.3 O esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp: o caso de *A hora da estrela*/*The hour of the star*

O esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) é usado para descrever e analisar as relações entre o texto de partida e as traduções, ou seja, a obra *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, a tradução feita por Giovanni Pontiero (1986) e a retradução feita por Benjamin Moser (2011). Em conformidade com a metodologia, os diferentes aspectos das traduções e as relações entre si e o texto de partida são descritos e analisados em quatro etapas: dados preliminares, microestrutura, macroestrutura e contexto sistêmico.

Cada uma dessas etapas suscita novos questionamentos, e cada etapa subsequente pretende respondê-los, obtendo direcionamentos e informações que conduzem a uma visão mais ampla e, ao mesmo tempo, minuciosa de cada tradução. Dessa forma, é possível responder à questão que esta pesquisa se propõe a responder, qual seja: como os aspectos estilísticos da escrita clariceana foram apresentadas, ou não, nas duas traduções, produzidas em diferentes contextos históricos, sociais e espaciais?

Os exemplos escolhidos para ilustrar as escolhas dos tradutores, quando necessário, apresentam trechos destacados em negrito, para identificar com mais clareza os aspectos comentados.

3.2.1 Dados preliminares

Os dados preliminares são a primeira etapa, do total de quatro, do esquema teórico de descrição de traduções de Lambert e Van Gorp (1985), apresentado anteriormente. Nessa etapa, são descritas informações sobre o formato (capas, coleções, paratextos) da edição do texto de partida em estudo – *A hora da estrela* – e de suas traduções – a primeira, de Giovanni Pontiero, e a segunda, de Benjamin Moser. Gerard Genette (2009) afirma que os elementos verbais e não verbais cercam e prolongam a tradução, garantindo a presença da obra no mundo. Dessa forma, auxiliam e influenciam na mediação entre a obra e o leitor, na recepção e em seu consumo.

Para descrição da capa da edição do texto de partida *A hora da estrela*, foram usadas como referência duas edições. A primeira edição da obra, publicada pela editora José Olympio, em 1977, no Rio de Janeiro, foi encontrada no *website Clarice Lispector*, mantido pelo Instituto Moreira Salles (IMS, 2018) (FIGURA 1). A segunda edição é da editora Rocco, no Rio de Janeiro, que foi publicada em 1998 e é comercializada até o momento de escrita desta dissertação pela mesma editora. Embora não tenha sido possível ter acesso em mãos à capa da primeira edição da obra, ela foi incluída, tendo em vista que a obra física, publicada em 1988, por questões óbvias, não pode ter sido usada como referência para a primeira tradução, publicada em 1992. Não foi possível apresentar a contracapa dessa edição pois o *website* não a disponibiliza.

A capa da primeira edição da obra é de autoria de Eugenio Hirsch (FIGURA 1).

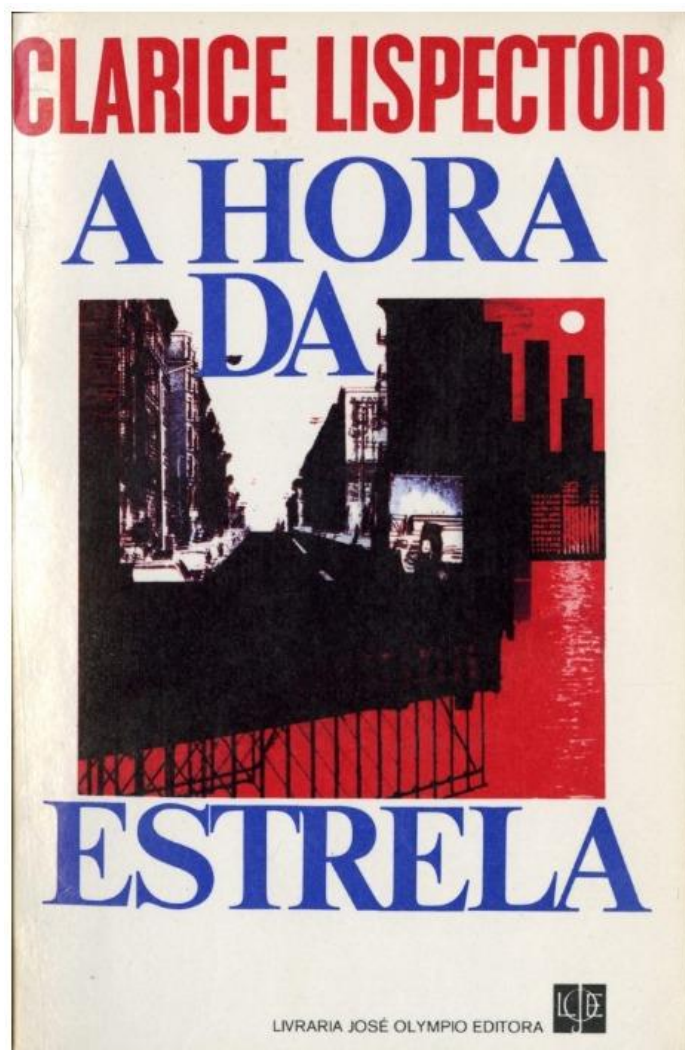


Figura 1 – Capa do texto de partida de *A hora da estrela*, publicado pela editora José Olympio, Rio de Janeiro, em 1977 (IMS, 2018)

A capa tem as cores vermelho, azul e preto de forma predominante. A imagem, que separa o título da obra, apresenta prédios e um mar ao lado, todo em vermelho, fazendo alusão ao cais próximo de onde vivia Macabéa. Também em vermelho está o nome da escritora, na parte superior da capa.

A capa da edição de 1998, publicada pela editora Rocco (FIGURA 2), traz uma ilustração de Flor Opazo, conforme informação encontrada na orelha do livro.

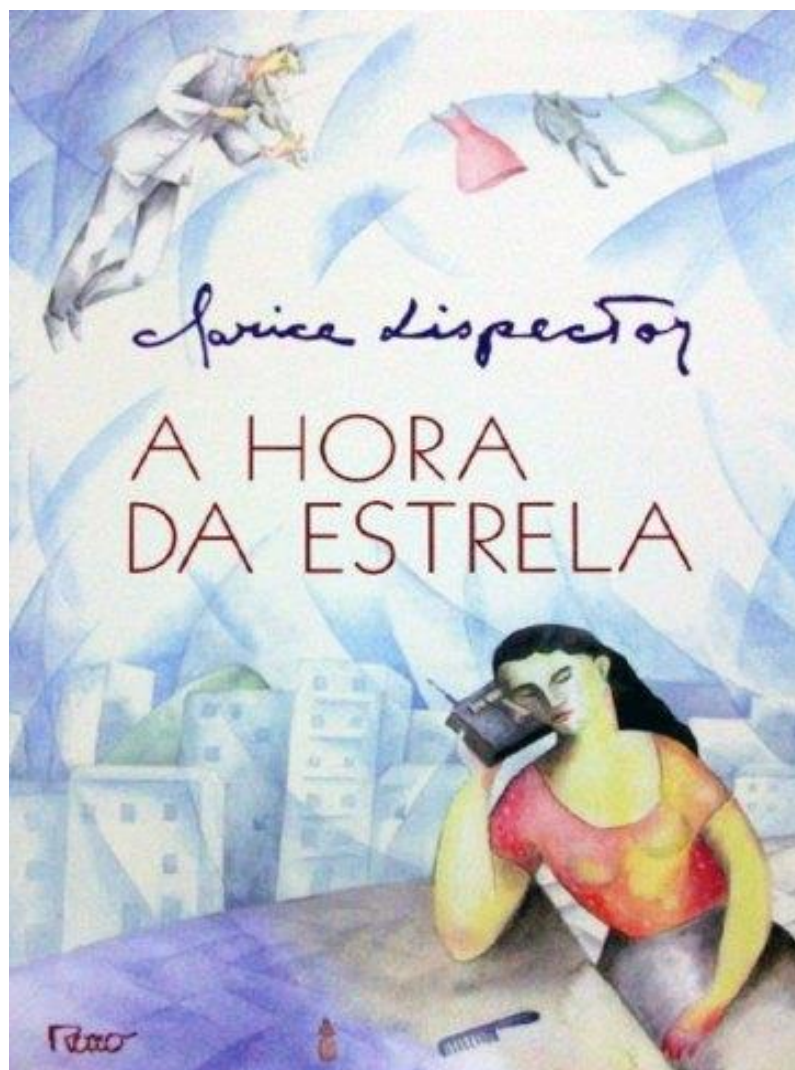


Figura 2 – Capa do texto de partida de *A hora da estrela*, publicado pela editora Rocco, Rio de Janeiro, em 1988

Toda a capa, cuja cor predominante é o azul, é preenchida por detalhes e diferentes ilustrações que retratam elementos e personagens presentes na obra. Na parte superior esquerda, há um homem vestido com um terno tocando um violino, aludindo aos acontecimentos finais da trama, em que há um violonista tocando em troca de dinheiro na esquina da rua em que Macabéa, caída no chão, está prestes a morrer. Ainda na parte superior, agora à direita, há a representação de um varal com algumas peças de roupa estendidas, cena comum em cortiços, local de moradia da personagem principal. Em toda a parte inferior, Macabéa vem representada pela ilustração de uma moça de cabelos negros sentada ao lado de uma mesa segurando um rádio – que tem um nariz – ao lado da orelha; um pente e um objeto não identificado sobre a mesa. Vários prédios, ainda na parte inferior, aparecem como cenário de fundo.

O título da obra ocupa o centro da capa. O nome de Clarice Lispector, com a grafia da própria autora, aparece logo acima. O nome da editora ocupa um pequeno espaço na parte inferior.

A contracapa dessa edição apresenta uma foto de Clarice e, logo abaixo, três parágrafos que dissertam sobre a autora, os temas de que ela trata e a universalidade, a profundidade e a unicidade de sua linguagem (FIGURA 3).

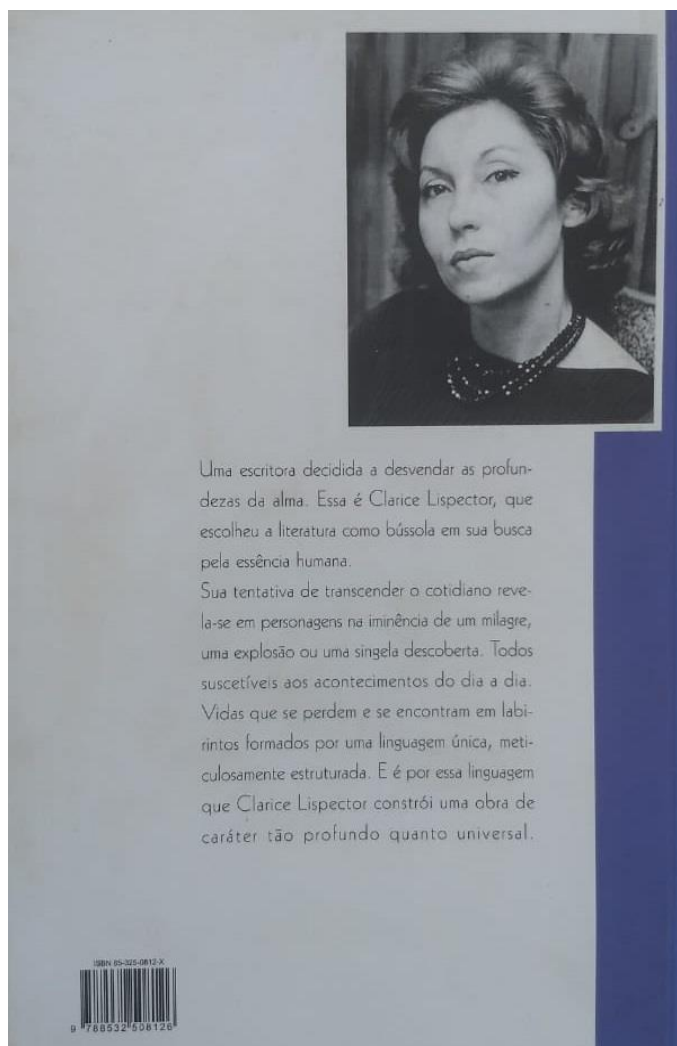


Figura 3 – Contracapa do texto de partida de *A hora da estrela*, publicado pela editora Rocco, Rio de Janeiro, em 1988

As capas das traduções apresentam estilos totalmente diferentes das capas da obra de partida. A tradução de Giovanni Pontiero, reimpressa nos Estados Unidos pela New Directions em 1992, é majoritariamente azul (FIGURA 4).

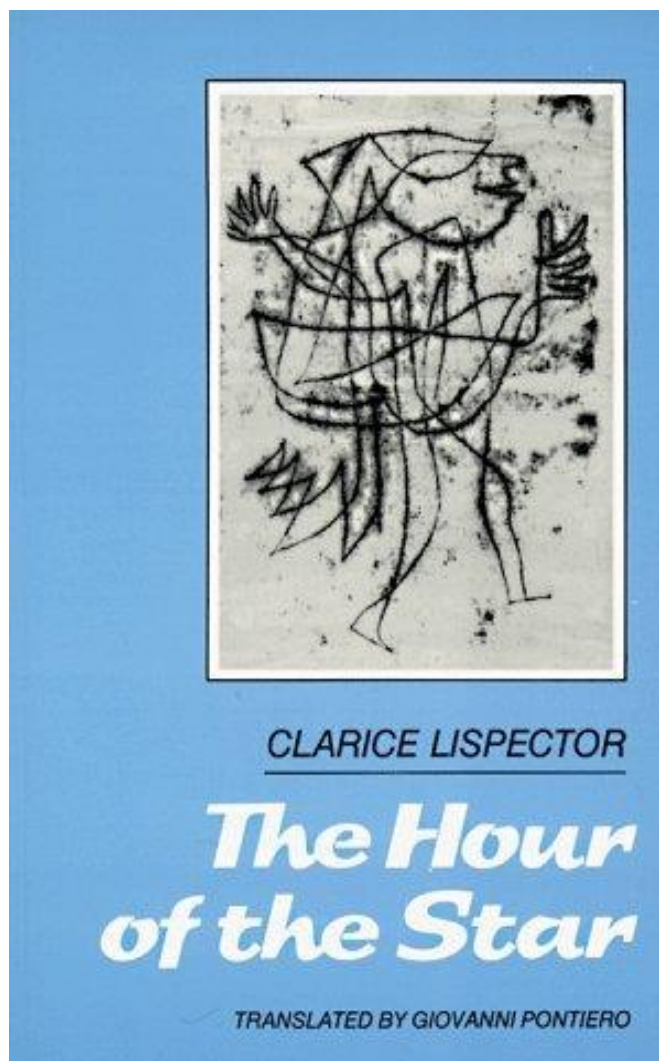


Figura 4 – Capa da edição de *The hour of the star*, traduzida por Giovanni Pontiero, publicada pela New Directions, Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 1992

A parte superior contém a reprodução de uma obra de Paul Klee, intitulada *Little food in a trance, III* (1927), que se encontra no Museu de Belas Artes de Berna, na Suíça. A ilustração foi reproduzida com autorização da Paul Klee Foundation. O *design* da capa é assinado por Sylvia Frezzolini, a mais antiga designer colaboradora da New Directions (NEW DIRECTIONS, 2017). Essas informações estão presentes na contracapa do livro (FIGURA 5).

Abaixo da reprodução, encontra-se o nome da autora em caixa alta. O título em inglês – *The hour of the star* – vem logo abaixo, com letras brancas e em maior destaque. O nome do tradutor vem logo abaixo, precedido de “*translated by*”, com a mesma fonte em que foi escrito o nome da autora, mas em menor tamanho, mostrando-se como tradução assumida (TOURY, 1995).

A contracapa dessa edição (FIGURA 5) apresenta, novamente, os nomes da autora, do livro e do tradutor.

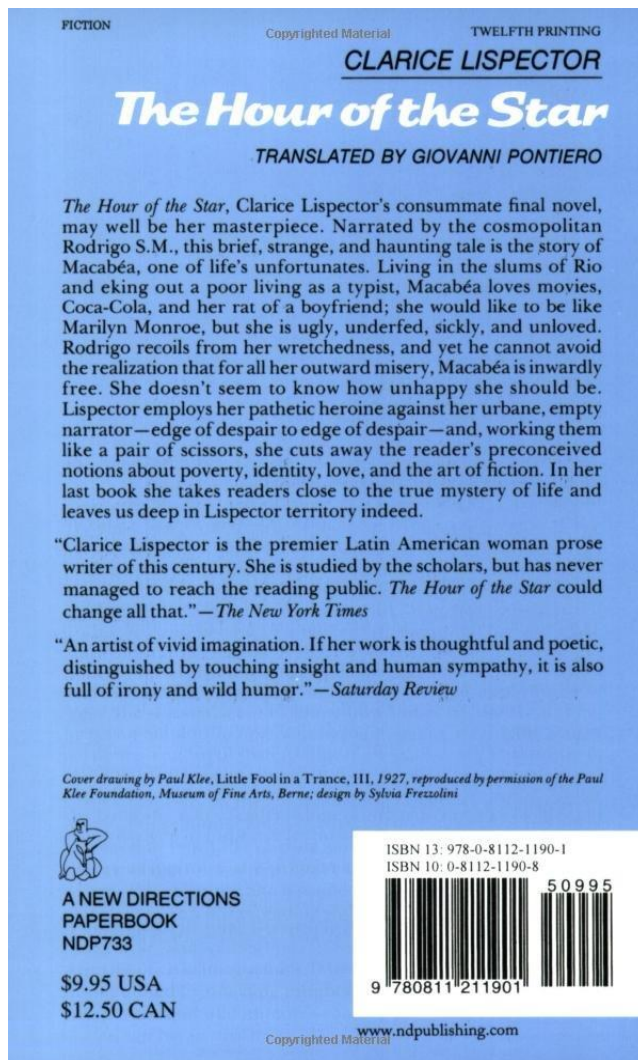


Figura 5 – Contracapa da edição de *The hour of the star*, traduzida por Giovanni Pontiero, publicada pela New Directions, Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 1992

Em seguida, um texto de parágrafo único apresenta *A hora da estrela* como obra-prima de Clarice: “A hora da estrela, o último romance consumado de Clarice Lispector, pode ser sua obra-prima”.⁷³ Percebe-se, aqui, que a obra é apresentada ao público leitor como um romance. Um breve enredo é apresentado em seguida e, então, retoma-se a autora, com a afirmação de que, em seu último livro, ela leva seus leitores ao real mistério da vida e às profundidades do território clariceano.

⁷³ “*The Hour of the Star*, Clarice Lispector’s consummate final novel, may well be her masterpiece.”

Em seguida, são apresentadas duas citações sobre Clarice e sua obra. A primeira é do renomado jornal *The New York Times*, que apresenta Clarice como a principal autora de prosa da América Latina: “Clarice Lispector é a principal escritora em prosa da América Latina deste século”.⁷⁴ Além disso, disserta sobre o fato de a escritora nunca ter chegado até o público geral nos Estados Unidos – apesar de ser estudada na academia –, situação que poderia ser mudada com a obra em questão. A outra citação, que fala sobre a obra e a linguagem da autora, é da extinta *Saturday Review*, revista estadunidense de críticas literárias.

Há, na contracapa, uma preocupação em usar comparações e opiniões de escritores renomados e conhecidos do público receptor como forma de convencer o leitor da grande escritora que Clarice é e da genialidade de sua obra, instigando-o a ler a obra. Essa é, na verdade, uma característica de marketing no mercado editorial. É essa, também, uma forma de mediação entre a obra original e o novo público, direcionando, também, a recepção da obra (GENETTE, 2009).

Por fim, logo abaixo são encontradas as informações técnicas sobre a capa, já apresentadas anteriormente. Há, também, o número do ISBN, os preços da edição (\$8,95 USA / \$12,99 CAN) e o nome e o *site* da editora.

A seguir, será apresentada a publicação da obra de Clarice traduzida por Benjamin Moser e publicada pela New Directions em 2011 (FIGURA 6).

⁷⁴“Clarice Lispector is the premier Latin America woman prose writer of this century.”

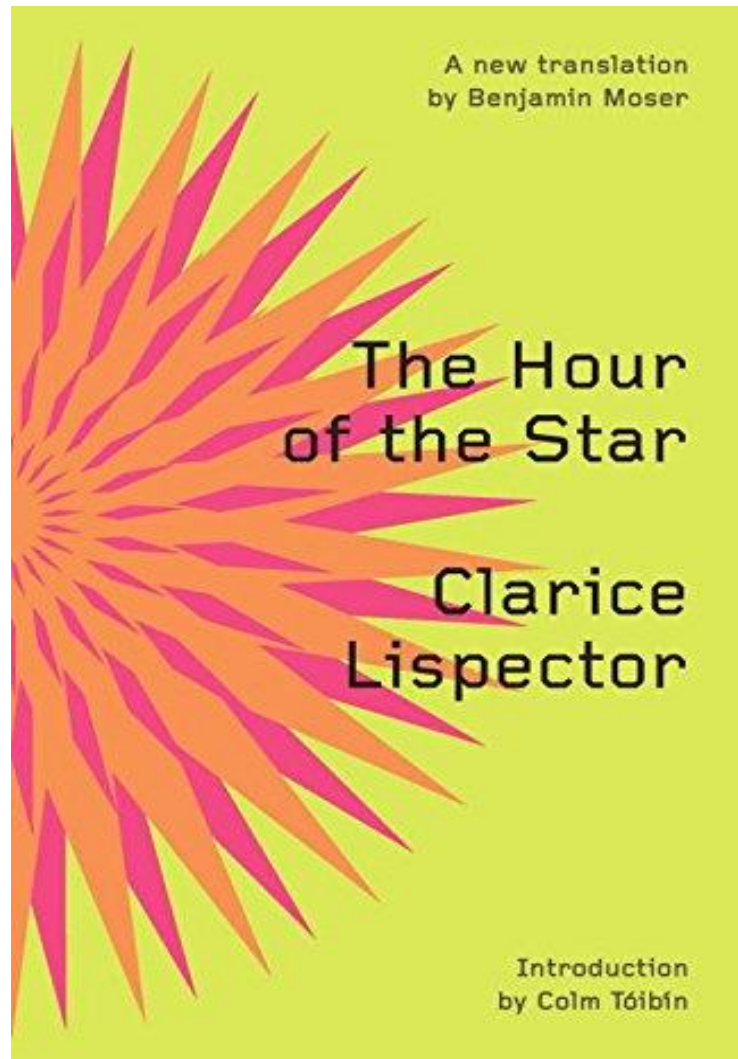


Figura 6 – Capa da edição da obra *A hora da estrela*, traduzida por Benjamin Moser, publicada pela New Directions, nos Estados Unidos, em 2011

A capa apresenta um *design* moderno, completamente diferente do das outras versões já apresentadas. Conforme informação presente na contracapa, o responsável pela capa foi o artista gráfico Rodrigo Cobral, ganhador de prêmios como Art Directors Club, AIGA, TDC, SPD, 50/50 Book Cover, ADC Young Gun. Ele também trabalhou para nomes conhecidos e aclamados, como Junot Diaz, Jay-Z, Mary Kate e Ashley Olsen, e para empresas como Criterion Collection, New York Magazine e o jornal *The New York Times*, além de ser diretor criativo na New Directions, editora dessa edição da obra (RODRIGO, 2017).

A capa é composta por cores vibrantes e fluorescentes. Metade de uma estrela, em laranja e *pink*, ocupa a metade da capa, cujo fundo é verde fluorescente. A outra metade da estrela está na contracapa, que apresenta o mesmo cenário de fundo.

Na parte superior à direita, está o nome do tradutor, Benjamin Moser. É importante ressaltar que o fato de esta ser uma nova tradução da obra *A hora da estrela* é informado já na

capa – “A new translation by Benjamin Moser” –, chamando a atenção do leitor para o fato de ser esta uma retradução. É, mais uma vez, uma tradução assumida (TOURY, 1995).

O título em inglês e o nome da autora aparecem, logo abaixo, em mesmo tamanho e destaque. Por fim, na parte inferior direta, está a informação de que a introdução foi feita por Colm Tóibín.

A contracapa dessa edição (FIGURA 7) é repleta de textos.

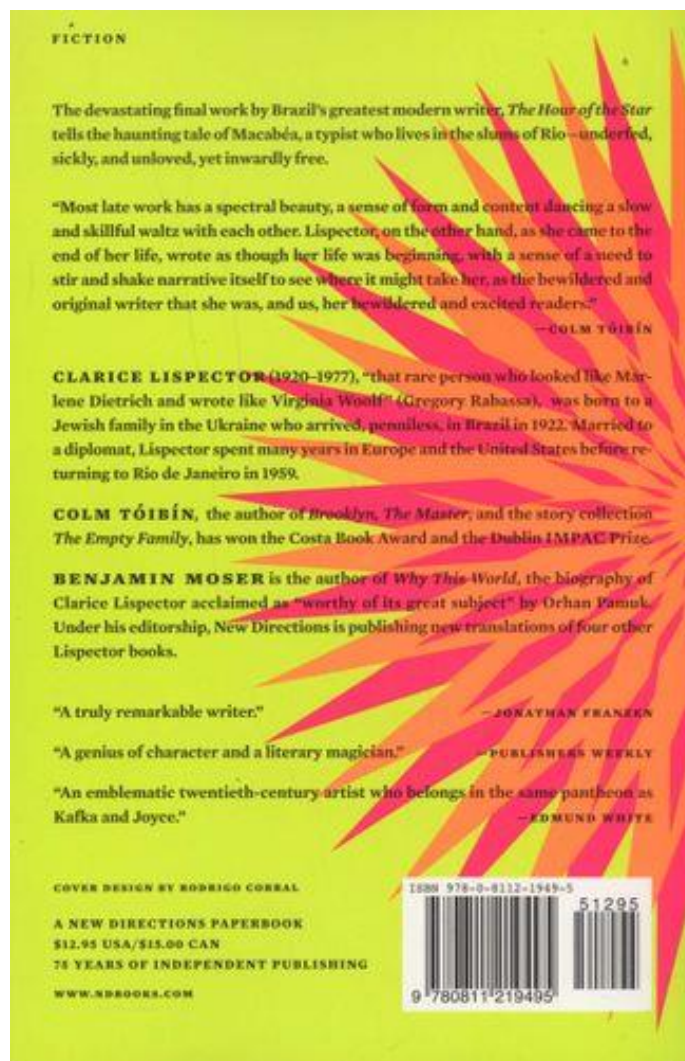


Figura 7 – Contracapa da edição da obra *A hora da estrela*, traduzida por Benjamin Moser, publicada pela New Directions, nos Estados Unidos, em 2011

O primeiro texto é uma breve apresentação do que se trata a obra (“*The Hour of the Star tells the haunting tale of Macabéa, a typist who lives in the slums of Rio – underfed, sickly, and unloved, yet inwardly free.*”), precedido da apresentação de Clarice como a maior escritora moderna do Brasil.

Assim como na edição da primeira tradução, a contracapa dessa tradução apresenta citações de nomes reconhecidos e conhecidos do público receptor; eles funcionam como uma ferramenta de marketing: elevam a autora e sua obra na tentativa de convencer o leitor a escolhê-la, convidando-o a embarcar no texto. Assim, a primeira citação, de Colm Tóibín, prefaciador da obra, chama a atenção para a forma e o conteúdo do texto da autora, que “dançam uma valsa habilidosa e vagarosa” (“*a sens of form and content dancing a slow and skillful waltz with each other.*”). Em contraposição, diz que Clarice escreveu, no final de sua vida, como se estivesse em seu início, com uma necessidade de movimentar e sacudir a narrativa para ver onde esta a levaria, chamando-a de “*bewildered and original writer*”, e a seus leitores: “*bewildered and exited readers*”, dando um mesmo adjetivo à autora e a seus leitores.

Breves biografias da autora, de Tóibín e Moser são apresentadas na continuação. Na da autora, foi incluída uma fala de Gregoy Rabassa, que compara Clarice, no aspecto físico, a Marlene Dietrich, atriz e cantora alemã, e, quanto à forma de sua escrita, a Virginia Woolf, ambas conhecidas do público receptor; nesse caso, as informações parecem querer aproximar a autora brasileira do cenário já conhecido do novo público leitor. Depois, são apresentadas sua origem – nascida em família judia na Ucrânia –, sua chegada ao Brasil, seu casamento com um diplomata, razão pela qual viveu na Europa e nos Estados Unidos antes de voltar ao Rio de Janeiro, em 1959. Essas informações bibliográficas de Clarice não se encontram na edição original consultada; parecem ser de interesse particular do público receptor e são apresentadas também na tradução de Pontiero. Pode-se associar tal informação ao fato de os tradutores em questão sempre darem ênfase à origem judaica de Clarice, como será visto na descrição dos paratextos, na seção a seguir. Tal atitude observa-se, principalmente, em Benjamin Moser, escritor da primeira biografia da autora em língua inglesa.

Ainda a respeito das biografias da contracapa, sobre Tóibín são apresentados os livros de sucesso de sua autoria e os prêmios que ganhou. Já sobre Moser, é enfatizada a autoria da biografia de Clarice – *Why this world* –, aclamada como “*worthy of its great subject*” por Orhan Pamuk, romancista turco ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 2006. A biografia de Moser informa também que outras novas traduções de quatro obras de Clarice, sob sua editoração, seriam lançadas em breve – o que aparece no verso da primeira página do livro também.

Ainda há citações de Johathan Franzen e Edmund White, romancistas e ensaístas estadunidenses, e da *Publishers Weekly*, renomada revista estadunidense. Todas elas enobrecem a autora.

Logo abaixo, são encontradas as informações técnicas sobre a capa, apresentadas anteriormente. Há, também, o número do ISBN, os preços da edição (\$12.95 USA / \$17.50 CAN) e o nome e o *site* da editora.

Genette (2009) afirma que as únicas menções praticamente obrigatórias na capa de uma obra são o nome do autor, o título da obra e o selo da editora. Considerando que se trata de obras traduzidas, entende-se que deve constar também o nome do tradutor, autor do texto traduzido, para que não ocorra um apagamento do tradutor e a omissão da informação de que se trata de uma obra traduzida, e não escrita originalmente naquela língua. Nas obras traduzidas em análise, os tradutores não foram apagados; ambas as capas apresentam os nomes dos tradutores. Inclusive, na segunda obra, há um destaque adicional à tradução: não se trata apenas de uma tradução, mas de uma *nova* tradução (*a new translation by Benjamin Moser*). Esse destaque à tradução é pouco comum, e, nessa obra, ela recebe atenção também na contracapa, onde há uma pequena biografia do tradutor Benjamin Moser, e na folha de rosto.

Assim, os tradutores têm visibilidade nos paratextos das edições. Os paratextos, conforme Genette (2009), acompanham e apresentam os textos, e, nos casos analisados, garantem a visibilidade do tradutor, reiterando ao leitor que se trata de um texto traduzido, e não originalmente escrito em língua inglesa (GENETTE, 2009).

A primeira folha após a capa da tradução feita por Pontiero apresenta o nome da obra em inglês e, no verso, outras obras de Clarice, também disponíveis pela New Directions, quais sejam: *Near to the wild heart*, *The Foreign Legion*, *Selected crônicas* e *Soulstorm*. Todas elas apresentam, abaixo do título, o nome do responsável pela tradução das obras; ou seja, abaixo das três primeiras está “*translated by Giovanni Pontiero*” e, da última, “*translated by Alexis Levitin*”.

A folha de rosto apresenta todas as informações já apresentadas na capa, com o adicional de informar que há um posfácio do tradutor no livro, incluindo-se, também, a editora. No verso da folha de rosto, encontra-se a ficha catalográfica.

Nessa edição, há uma página de dedicatória: “*For Olga Borelli*”. Essa dedicatória não consta em nenhuma das edições publicadas no Brasil consultadas nesta dissertação. Olga Borelli era amiga pessoal de Clarice e foi quem colheu os fragmentos da obra em questão após a morte da autora (GOTLIB, 1989). Essa edição conta também com outro acréscimo: um verso do poema *Visão de Clarice*, de Carlos Drummond de Andrade, traduzido para o inglês (*Vision of Clarice Lispector*), embora o tradutor do poema não seja mencionado:

*Clarice stirs in the greater depth,
Where the word finds its true meaning,
Portraying mankind.*

Em seguida, encontra-se a Dedicatória do autor. Na página seguinte, os treze títulos da obra são apresentados como na edição usada como referência nesta dissertação; e, enfim, o romance começa.

Ainda como paratexto, a tradução de Giovanni Pontiero conta com um agradecimento, que precede o posfácio, direcionado à Carcanet Press e membros, a colegas e amigos, como Paul Berman, e à responsável por digitar o manuscrito da tradução.

No posfácio, Pontiero se concentra em apresentar a escritora ao novo público leitor, fazendo um entrelaçamento entre a obra e a biografia de Clarice. Ele começa apontando que a *A hora da estrela* foi aclamada pela crítica como uma “‘*regional allegory*’ of extraordinary awareness and insight” (PONTIERO, 1986, p. 89). Ademais, avisa ao leitor que a história de Macabéa pode ser lida em diferentes níveis, sendo passível de diferentes interpretações. Apresenta, então, uma sinopse, aborda características intrínsecas da obra e faz uma relação entre a personagem principal e a realidade da sociedade brasileira.

Merece atenção o fato de Pontiero afirmar que a história de Macabéa não seria mais que um “estereótipo para uma pesquisa sociológica”, que ganha vida devido à genialidade de Clarice, com a qual “a magia começa” (“*the magic begins*”) (PONTIERO, 1992, p. 91). Aqui, como já apontado por Marcela Lanius (2017), o tradutor parece endeusar Clarice ao mesmo tempo em que apaga a potência de Macabéa como personagem.

As relações feitas pelo tradutor entre autora e personagem não cessam nesse caso, colocando-as como parte de um jogo de contrarreflexão⁷⁵. É também por isso que Pontiero parece ignorar a presença de um narrador masculino, cujo nome não cita no posfácio; ele o considera um pseudônimo da autora, uma forma que ela teria encontrado para não abdicar de envolvimento na obra: Pontiero acredita que Clarice deixa transparecer seus sentimentos em inúmeros momentos (LANIUS, 2017).

O tradutor faz, ainda, outro entrelaçamento entre a própria autora e a trama, declarando que a presença inconfundível da autora (referindo-se à presença do narrador masculino) com frequência se funde com a de Macabéa.

⁷⁵ “*This diary of a nobody gains in strength and meaning as a game of counter-reflections develops between the author and her protagonist.*” (PONTIERO, 1986, p. 91).

Pontiero, além disso, compara a *A hora da estrela* a obras anteriores da autora, por também explorar problemas existenciais suscitados pela personagem principal, retomar e questionar suposições básicas sobre as reações humanas frente à verdade, à felicidade e à integridade e por abordar traumas femininos, como adolescência, maturidade e inocência, como na obra *Laços de família*. Ele ainda cita a presença da sede implacável por “catarse espiritual”, como busca inerente à existência humana. Por fim, em se tratando de relacionar essa obra às demais, o tradutor faz alusão à dimensão mística na obra, atestada pelas referências a Deus e ao sobrenatural, retomando, aqui, a ascendência judaica de Clarice – frequentemente reiterada pelo biógrafo e tradutor de Clarice Benjamin Moser.

Não há notas nessa edição de tradução de Pontiero, assim como na de Benjamin Moser, cujos paratextos são apresentados a seguir.

Assim como na primeira tradução, a primeira folha após a capa apresenta o título da obra em inglês; no verso dela, estão as outras obras de Clarice disponíveis pela New Directions – *Soulstorm, Near to the wild hear, The Foreign Legion* e *Selected Crônicas* –, que são as mesmas apresentadas na tradução de Pontiero, mas, aqui, os tradutores não são apontados. Ainda, são incluídos os títulos das obras da autora que serão lançadas em breve pela editora: *A breath of life, The passion according to G. H.* e *Água viva*.

Na folha de rosto, há o nome da obra e o da autora. Abaixo, está o seguinte trecho: “*Translated from the Portuguese by Benjamin Moser*” (“Tradução do português feita por Benjamin Moser”), em que fica claro o idioma de partida, tratando-se, mais uma vez, de uma tradução assumida (TOURY, 1995), dando visibilidade à tradução e ao tradutor. Ademais, é incluída a informação de que o prefácio é de autoria de Colm Tóibín. Ao final da página, aparece o nome da editora. No verso da folha de rosto, há a ficha catalográfica e informações técnicas sobre a obra traduzida.

A página seguinte é um sumário com o conteúdo da edição: o prefácio de Colm Tóibín – *A passion for the void* –, a Dedicatória do autor, o texto em si e o posfácio. Essa estrutura é diferente da da edição até então usada como referência, razão pela qual foi necessário buscar outras edições da obra original. Na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, foi encontrada a quarta edição de *A hora da estrela*, publicada em 1978 pela editora José Olympio. Essa edição apresenta a mesma capa que a da primeira edição, publicada em 1977. Nela, também há um sumário, cuja única diferença é a ordem de apresentação: nesta edição, o prefácio aparece depois da dedicatória da autora. Essas informações aproximam a tradução mais recente das primeiras edições da obra publicadas pela editora José Olympio no Brasil.

No posfácio do tradutor, Benjamin Moser (2011), diferentemente de Pontiero (1986), discorre sobre tradução e sua tarefa e deixa claro seu projeto de tradução desde o início de seu texto.

A primeira obra de Clarice a ser traduzida para um idioma estrangeiro foi *Perto do coração selvagem*, para o francês. Ao citar que o resultado desse trabalho foi catastrófico, Moser apresenta um trecho da carta de Clarice destinada ao editor Pierre de Lescure, em 6 de maio de 1954⁷⁶:

Admito, se o senhor quiser, que as frases não refletem a maneira usual de falar, mas lhe garanto que ocorre o mesmo em português. A pontuação que eu emprego no livro não é acidental e não resulta de uma ignorância das regras gramaticais. O senhor concordará que os princípios elementares de pontuação são ensinados e qualquer escola. Estou plenamente consciente das razões que me levaram a escolher essa pontuação e insisto que ela seja respeitada. (LISPECTOR, 1954 apud MOSER, 2009, p. 359; MOSER, 2011, p. 79).

Moser (2011, p. 79) adiciona: “Os tradutores dela fariam bem em lembrar dessa questão. Porque, por mais que a prosa de Clarice Lispector soe estranha no texto traduzido, ela soa da mesma forma estranha no original”⁷⁷.

Deixando clara a estranheza da escritura clariceana, Moser a retoma no decorrer de todo o seu texto: aborda a singular seleção de palavras, a sintaxe estranha, a falta de interesse na gramática convencional, frases que beiram à abstração; fala sobre os leitores brasileiros frequentemente a acharem hermética; e, por fim, cita a aura “estrangeira” que circunda a obra de Clarice, a qual Moser classifica como sua maior característica e sua glória (MOSER, 2011). Para comprovar tal característica, usa a fala do poeta Lêdo Ivo: “A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua”⁷⁸ (IVO, 2004, p. 48 apud MOSER, 2011, p. 80). Moser (2011) afirma ser compreensível, e muitas vezes inevitável, a atitude do tradutor de tirar “os espinhos do cacto”, e que muitos tradutores e editores o fizeram ao lidar com os textos da autora.

Tendo deixado claro ao leitor sobre o que ele vai encontrar no texto da escritora brasileira, Moser (2011, p. 80) afirma que “os livros dela não são intraduzíveis”⁷⁹), pois não

⁷⁶ A carta, originalmente escrita em francês, pode ser encontrada em Varin (1986).

⁷⁷ “Her translator would do well to recall this point. Because no matter how odd Clarice Lispector’s prose sound in translation, it sounds just as unusual in the original.”

⁷⁸ “The foreignness of her prose is one of the most overwhelming facts of our literary history, and even of the history of our language.”

⁷⁹ “her books are not unstranlatable.”

são cheios de regionalismos, gírias, trocadilhos ou piadas internas. Apesar disso, fala sobre a tarefa do tradutor ao trabalhar com a obra de Clarice: “O tradutor deve, portanto, resistir à tentação de explicar ou rearranjar a prosa dela”⁸⁰ (MOSER, 2011, p. 80). Moser (2011, p. 81), então, finaliza seu texto explicitando seu projeto de tradução da obra *A hora da estrela* – e de outras obras de Clarice, editadas por ele, que seriam em breve publicadas: “Eu espero que esta nova versão [...] restaure os espinhos do cacto”⁸¹.

Dessa forma, Moser (2011) se preocupou em precaver o leitor sobre o que ele irá encontrar em Clarice, mediante a recepção, o contato entre o leitor e a obra (GENETTE, 2009). Toda aquela estranheza que encontraria no texto não é um problema de tradução, como o leitor do inglês poderia, num primeiro momento, achar. Portanto, o posfácio de Moser (2011) funcionou como uma instância defendida por Genette (2009), um dispositivo criador de regras, de compromissos, de expectativas e até de interpretações fornecidas previamente que condicionarão a leitura. Com o posfácio, o tradutor conseguiu gerir as expectativas do leitor, precavendo-o do estranhamento com o que irá se deparar.

3.3.2 Etapa macroestrutural

Na terceira etapa de análise do esquema aqui adotado, é focada a macroestrutura, descrevendo-se a formatação do texto de partida e do texto traduzido, suas divisões e visão geral sobre a divisão dos parágrafos e frases, com o intuito de levantar hipóteses sobre as estratégias de tradução adotadas no aspecto microtextual.

A obra *A hora da estrela* está dividida em doze seções sem títulos, separadas por um espaço em branco. A tradução de Pontiero apresenta somente nove seções, enquanto Moser mantém as doze, exatamente como no texto de partida.

Na primeira seção do texto, o narrador Rodrigo S. M., na tentativa de contar a história de Macabéa, se debruça sobre uma divagação metalinguística: fala sobre as dificuldades de escrever, sobre sua tarefa, sobre a história da história e o que ela exige dele. Diz como deseja a história, sobre seu material básico, a palavra, e sobre como usar sua linguagem, além e abordar a posição do escritor e de sua literatura na sociedade. Como que para interromper divagação metalinguística que se desenrola e para trazer o leitor para o presente, há um

⁸⁰ “The translator must therefore resist the temptation to explain or rearrange her prose.”

⁸¹ “I hope that this new version [...] will restore the spines to the cactus.”

espaço em branco, iniciando a segunda seção: “Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje”. Nessa seção, Rodrigo torna-se ainda mais personagem, fala sobre o que ocorre a ele no exato momento em que escreve. Embora entrelace a narrativa com informações sobre a personagem Macabéa, o tema principal dessa seção é ele mesmo e sua situação atual: “Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e ríspidos de velhos. E ouço passos cadenciados na rua. Tenho um arrepio de medo” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

O narrador termina a seção falando sobre sua experiência pessoal como escritor, transformando-se em tema principal da seção:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobre e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. [...] Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

A segunda seção é encerrada, e a terceira, iniciada. Esta volta à tentativa de contar a história da nordestina Macabéa. A seção termina em um longo parágrafo que entrelaça as três histórias: inicia com a transfiguração de Macabéa em Rodrigo S.M., volta a narrar a tentativa da escrita e o que ela exige de Rodrigo S.M. e finaliza com a descrição de como será a escrita em si:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. [...] Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. [...] Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxo a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto. (LISPECTOR, 1998, p. 22-23).

Há, então, um espaço em branco e inicia-se a quarta seção. No entanto, a seção que se inicia continua falando do assunto anterior, sobre como é escrita a história que está sendo narrada: “Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois

não aguento a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio” (LISPECTOR, 1998, p. 22-23). Pontiero omite o espaço em branco e não inicia outra seção, talvez porque esta não apresenta uma ruptura de tema com a anterior, em comparação às outras.

Pontiero faz também a união das seções sete, oito e nove, transformando-as numa só. Tal união parece ter sido direcionada pelo mesmo motivo que o anterior: não há uma ruptura temática. A seção sete é um desabafo de Rodrigo S.M. sobre escrever e sobre Macabéa.

A interrupção da escrita do narrador é materializada na fragmentação da seção, com o espaço em branco. A oitava seção inicia com tão-somente duas frases, em que o narrador fala sobre seu período de pausa, sua experiência, mostrando-se personagem.

Após os três dias, é iniciada a nova seção. A fragmentação das seções tenta refletir o processo de escrita do narrador, que é fragmentário, assim como a escritura clariceana. Pontiero, no entanto, exclui a oitava seção, fazendo a junção da sétima com a nona. Dessa forma, faz com que não se note, na tradução, esse processo de fragmentação do texto e essa pausa em seu processo de escrita, que o leitor vê materializado nos espaços em branco, criando um fluxo contínuo de leitura.

Exemplo 1

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. [...] Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo. Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper esta história por uns três dias. (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer. (LISPECTOR, 1998, p. 70).

E agora emergo e sinto falta de Macabéa. Continuemos: [...] (LISPECTOR, 1998, p. 71).

A tradução de Pontiero apresenta uma continuação:

I have grown weary of literature: silence alone comforts me. If I continue to write, it's because I have nothing more to accomplish in this world except to wait for death. Searching for the word in darkness. [...]

She herself asked for nothing, but her sex made its demand like a sunflower germinating in a tomb. As for me, I feel weary. Perhaps of keeping company with Macabéa, Glória and Olímpico. That doctor made me feel quite sick with his talk about beer. **I must interrupt this story for three days.**

Now I awaken to find that I miss Macabéa. Let's take up the threads again. (PONTIERO, 1986, p. 70).

Os trechos mostram a parte final da seção sete e o início da nona, de forma que a oitava foi totalmente excluída.

Já Moser manteve as seções e a fragmentação como no texto de partida:

I am absolutely tired of literature; only muteness keeps me company. If I still write it's because I have nothing better to do in the world while I wait for death. The search for the word in the dark. [...]

She asked for nothing but her sex made its demands, like a sunflower born in a tomb. As for me, I'm tired. Maybe of the company of Macabéa, Glória, Olímpico. The doctor nauseated me with his beet. I have to interrupt this story for about three day.

For the last three days, alone, without character, I depersonalized myself and take myself off as if taking off clothes. I depersonalized myself so much that I fall asleep.

And now I emerge and miss Macabéa. Let's continue: [...] (MOSER, 2011, p. 61-62).

No nível macrotextual, Pontiero aplainou a fragmentação de Clarice. Na análise microtextual, resta saber se isso também foi feito. Ou se, ao contrário, os trechos longos e sem pontuação, característicos do fluxo de consciência, foram modificados e fragmentados. Essa análise é feita por meio do exame do uso da pontuação, apresentado na próxima seção e ampliado no capítulo 4 desta dissertação.

3.3.5 Etapa microestrutural

Nesta etapa de análise, é analisado como foram feitas as traduções das estruturas literárias formais da obra *A hora da estrela*, mais especificamente os aspectos estilísticos formais, a fim de demonstrar em que se assemelham ou se diferenciam nas duas traduções. Foi dado enfoque às estratégias adotadas por Pontiero e Moser para traduzir pontuação, repetição e a união de vocábulos.

No Exemplo 1, abaixo, Macabéa está com Olímpico, seu namorado, no zoológico e “teve muito espanto ao ver os bichos” (LISPECTOR, 1998, p. 55). Nesse contexto, há uma interrupção abrupta da frase, com um ponto final inserido após a preposição **de**.

Exemplo 2

Mas quando viu a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmara lenta, teve tanto medo que se mijou toda. O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim? **Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de.** Com a graça de alguma divindade Olímpico nada percebeu e ela disse a ele: (LISPECTOR, 1998, p. 55).

When she spotted the rhinoceros, a solid, compact, black shape that moved in slow motion, she got such a shock that she wet her knickers. The rhinoceros was surely one of God's mistakes, she thought, begging His pardon for such blasphemy. **She didn't have any special God in mind, it was simply a way of expressing herself.** By some divine intervention, Olímpico didn't appear to notice that anything was wrong. She made up a story: (PONTIERO, 1992, p. 54-55).

When she saw the compact, thick, black and chubby mass of the rhinoceros which was moving in slow motion she was so afraid she wet her pants. The rhinoceros looked to her like an error of God, please forgive me, okay? **But she hadn't thought of any God, it was just a way of.** By the grace of some deity, Olímpico didn't notice and she said to him: (MOSER, 2011, p. 46).

O trecho “Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de.” é abruptamente interrompido por um ponto-final após a preposição **de**. O leitor espera uma

continuação, um complemento, que fica em suspensão, em aberto: Macabéa pede perdão a Deus por achar que o rinoceronte era um erro, mas, na verdade, não havia pensado em Deus nenhum, tinha sido só “um modo de”. “Um modo de quê?”, o leitor pode se perguntar. E a resposta fica a cargo da interpretação do leitor.

No entanto, não é isso que ocorre na tradução de Pontiero: “She didn't have any special God in mind, it was simply a way **of expressing herself**”. Pontiero dá a resposta ao leitor de língua inglesa, complementando a frase: “it was simply a way of expressing herself”. Dessa forma, Pontiero apaga o estranhamento que a fragmentação repentina da frase causa e sentenciar qual seria o complemento do vazio deixado: era só uma forma de se expressar.

Teria sido possível manter a suspensão da frase em língua inglesa e deixar a cargo do leitor a interpretação, assim como fez Moser: “it was just a way of.”, interrompendo, com um ponto-final, a frase logo após a preposição **of**, sem complementá-la ou preencher o vazio deixado pela pontuação empregada. Pontiero deixa claro o que, no texto de partida não é nem quer ser: essa é, segundo, Berman (2013), uma característica da clarificação, uma deformação do texto traduzido.

Sobre essa quebra de expectativa, também presente na fala de Clarice, Marina Colasanti (1976 apud SÁ, 1979, p. 115, grifo nosso) comentou: “ela acrescenta uma distribuição de *pausa pessoal e imprevisível*, de quem pensa densamente por trás e se ocupa mais em seguir o pensamento do que em verbalizá-lo”. Assim, diante dessa pausa imprevista, o leitor fica esperando um complemento, o restante da frase, que não vem.

A opção tradutória de Pontiero fez com que o texto não guardasse qualquer interrupção abrupta, com o complemento da frase pelo tradutor, ao passo que Moser manteve-se próximo do texto de partida, com seu estranhamento e indefinição.

A quebra de expectativa ocorre também em situações em que há (a sensação de) uma pergunta, mas não há um ponto de interrogação, conforme o Exemplo 3 a seguir. Ainda no início da obra, Rodrigo S. M. continua hesitante em contar a história ao leitor:

Exemplo 3

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? **Que sei eu.** (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Even as I write this I feel ashamed at pouncing on you with a narrative that is so open and explicit. A narrative, however, from which blood surging with life might flow only to coagulate into lumps of trembling jelly. Will this story become my own coagulation one day? **Who can tell?** (PONTIERO, 1992, p. 12).

I'm writing in this instant with a bit of previous modesty because I'm invading you with such an exterior and explicit narrative. Out of which however blood so pantingly full of life might ooze and instantly congeal in cubes of trembling jelly. Will this story someday become my own congealing? **How do I know.** (MOSER, 2011, p. 4).

O trecho “Que sei eu.” tem um tom interrogativo, que não se concretiza na pontuação empregada, isto é, Clarice emprega o ponto final no lugar do ponto de interrogação.

Pontiero, ao perceber a pergunta implícita, não hesita em colocar um ponto de interrogação: “Who can tell?”. Cabe também mencionar que Pontiero deixa a “pergunta” mais impessoal ao não empregar a primeira pessoa, tendo em vista que, no texto de partida, o narrador Rodrigo S. M., num monólogo interior, fala em primeira pessoa sobre a história que se desenvolve, faz uma pergunta a si mesmo e ele próprio a responde em seguida. Apesar disso, a estrutura sintática empregada em “Who can tell” é usada para fazer perguntas em língua inglesa; assim, se tivesse empregado o ponto final, teria gerado quebra de expectativa e estranhamento.

De forma contrária ao primeiro tradutor, Moser usa uma estrutura sintática de pergunta em língua inglesa, em primeira pessoa, e usa o ponto final, gerando o estranhamento pela quebra de expectativa da pontuação empregada. A pergunta não está com um ponto de interrogação.

Por meio da análise do alinhamento do texto de partida com as traduções, foi observado que a tradução feita por Pontiero com frequência manteve o uso do travessão na

tradução, embora em menor frequência que Moser. No Exemplo 4 a seguir é ilustrado um excerto em que Pontiero mantém os travessões como no texto de partida:

Exemplo 4

Macabéa, **enquanto Glória saía da sala** — roubou escondido um biscoito. Depois pediu perdão ao Ser abstrato que dava e tirava. (LISPECTOR, 1998, p. 66).

While Glória was out of the room, Macabéa furtively ate a biscuit. She then asked to be forgiven by the Abstract Being, the Giver and Taker of all things. (PONTIERO, 1992, p. 66).

Macabéa, **while Glória was out of the room** — secretly robbed a cookie. Then she asked for forgiveness of the abstract Being who gives and takes. (MOSER, 2011, p. 57).

O trecho “enquanto Glória saía da sala” é uma oração subordinada adverbial e, por estar deslocada, deve estar entre vírgulas. Em língua portuguesa, em vários casos, como esse, a vírgula pode ser substituída por travessão (BECHARA, 2009). Clarice, no entanto, opta por substituir a vírgula por um travessão somente em sua segunda ocorrência – o que gera, também, certo estranhamento, pois, nesse caso, é esperada a mesma pontuação antes e depois da oração deslocada.

Ao traduzir o trecho “Macabéa, enquanto Glória saía da sala — roubou escondido um biscoito.” como “While Glória was out of the room, Macabéa furtively ate a biscuit.”, Pontiero muda a estrutura e a ordem sintática da frase: escolhe não intercalar a oração principal (Macabéa roubou escondido um biscoito.), de modo que é necessário o emprego de somente uma pontuação, e não duas, e usa somente uma vírgula. O deslocamento da oração subordinada adverbial em destaque no texto de partida (“enquanto Glória saía da sala”) deixa a frase mais truncada, fragmentada no texto de partida. Com a mudança de estrutura, Pontiero deixa o texto traduzido mais fluente. Essa é uma característica da tendência deformadora racionalização, conforme Berman (2013), em que há a recomposição das frases e sequências de frases de forma a organizá-las conforme uma determinada ideia de ordem de um discurso, de forma a tornar o texto mais claro, mais fluído.

Moser mantém a estrutura do texto de Clarice, mantendo a pontuação, o truncamento, a fragmentação e o estranhamento gerado pelo uso da vírgula e do travessão para separar a mesma oração.

A fluidez do texto em língua inglesa parece ter norteado a escolha de Pontiero em outros trechos. O Exemplo 5, a seguir, apresenta um trecho em destaque com uma sintaxe bastante truncada, explicada na continuação.

Exemplo 5

A dor de dentes que perpassa esta história deu uma físgada funda em plena boca nossa. **Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade.** Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. (LISPECTOR, 1998, p. 11-12).

The toothache that passes through this narrative has given me a sharp twinge right in the mouth. **I break out into a strident, high-pitched, syncopated melody. It is the sound of my own pain, of someone who carries this world where there is so little happiness.** Happiness? I have never come across a more foolish word, invented by all those unfortunate girls from north-eastern Brazil. (PONTIERO, 1992, p. 14).

The toothache that runs through this story has given me a sharp stab in the middle of our mouth. **So high-pitched I sing a strident and syncopated melody — it's my own pain, I who carry the world and there is a lack of happiness.** Happiness? I never saw a dumber word, invented by all those northeastern girls out there. (MOSER, 2011, p. 3-4).

No texto de partida, há um travessão que separa duas orações. Pontiero substituiu o travessão por um ponto-final. Moser mantém o travessão como no texto de partida. Conforme o *Oxford Guide to English Grammar* (EASTWOOD, 2002), em língua inglesa, o travessão pode ser usado para separar orações, mas é bastante informal. Tal informalidade pode ter direcionado a estratégia de Pontiero.

A oração após o travessão também merece atenção especial no consoante à pontuação: “é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade”. Como já assinalado por Esteve (2016), o trecho tem uma sintaxe truncada: a introdução de um “eu” é inesperada,

visto que o sujeito anterior é outro (“minha própria dor”), que se espera ser mantido. Ademais, “e há falta de felicidade” continua a gerar estranheza: o uso da conjunção “e” soa estranho, porque a frase que a segue não é uma continuação da frase anterior, mas totalmente desconexa do sujeito “eu”.

Pontiero produziu uma tradução muito mais fluente e de fácil legibilidade que a anterior ao modificar a pontuação e reformular o trecho. Mas não só isso:

Giovanni Pontiero aparou todas essas arestas, primeiro proporcionando uma sequência mais suave em “It’s the sound of my own pain”, em oposição ao “é a minha própria dor”. Em português, o grito é a própria dor. Em Pontiero, o grito é uma expressão da dor, seu som. Além disso, Pontiero repete a preposição *of* e acrescenta “someone”, em “of someone who carries the world”, o que suaviza a passagem que em Clarice é mais abrupta (“eu que carrego o mundo”). A maior suavização dessa passagem, no entanto, está na introdução de uma conjunção subordinativa que dá nexos sintático à frase: “this world where there is so little happiness.” (ESTEVEVES, 2016, p. 663).

Pontiero não mantém em sua tradução toda essa fragmentação e o estranhamento gerado pela mudança da pessoa, diferentemente do que Moser faz. Dessa forma, mais uma vez, Pontiero usa da racionalização como tendência deformadora da tradução, linearizando as abolescências sintáticas do trecho, segundo Berman (2013).

Na obra *A hora da estrela*, em várias outras situações, sem saber como definir o que está dizendo, o narrador Rodrigo S. M. pausa novamente e retoma a fala. No Exemplo 6, o trecho que segue a hesitação – “digamos” – deixa ainda mais claro o caráter informal dessa sucessão de pensamentos.

Exemplo 6

Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia **experiência de – de êxtase, digamos**. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece.

When she travelled to work, she behaved like a harmless lunatic. As the bus sped along, she daydreamed aloud and voiced the most extravagant dreams. Her dreams were empty on account of all that inner life, because they lacked the essential nucleus of any prior

experience of — of ecstasy, let's say. Most of the time, she possessed, without knowing it, the emptiness that replenishes the souls of saints. Was she a saint? It would seem so. (PONTIERO, 1992, p. 37).

When she went to work she looked like a gentle lunatic because as the bus went along she daydreamed in loud and dazzling dreams. These dreams, because of all that interiority, were empty because they lacked the **essential nucleus of — of ecstasy, let's say.** Most of the time she had without realizing it the void that fills the souls of the saints. Was she a saint? So it seems. (MOSER, 2011, p. 29).

Pontiero traduz o trecho “uma prévia experiência de – de êxtase, digamos” como “**experience of — of ecstasy, let's say.**”; e Moser, como “**the essential nucleus of — of ecstasy, let's say.**”. Mais uma vez, Pontiero e Moser mantêm a pontuação e a repetição como no texto de partida.

Embora o foco, neste momento, seja o uso da repetição intercalada pelo uso do travessão, o excerto do Exemplo 6 apresenta duas estratégias de tradução que demandar atenção por representarem, de um lado, uma estratégia tradutória recorrente no texto de Pontiero e, por outro, uma estratégia pouco identificada no texto de Moser.

A primeira estratégia refere-se à pontuação no texto de Pontiero: empregada sempre de acordo com a norma padrão da língua inglesa (EASTWOOD, 2002) e de forma a deixar o texto menos fragmentado, não reproduzindo o truncamento do texto de partida – características da tendência racionalização (BERMAN, 2013). Exemplos disso são a divisão do primeiro segmento do texto de partida por meio do emprego do ponto final e as vírgulas que separam os advérbios, os apostos, os períodos compostos (“Most of the time,”, “without knowing it” e “As the bus spend along”, por exemplo). A frase em português é longa: é formada por duas orações subordinadas adverbiais temporais que têm uma relação de causalidade entre si. Se traduzida como fez Moser (ou seja, com a mesma pontuação e estrutura), soaria truncada e causaria estranhamento, considerando que, em língua inglesa, são raras orações muito longas na linguagem formal.

A segunda estratégia refere-se à tradução de Moser de “porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase” como “because they lacked the essential nucleus of — of ecstasy”. Moser omite “de uma prévia experiência” em sua tradução, de forma que o que falta, em seu texto, é “o núcleo essencial do êxtase”, e não “o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase”, como no texto em língua portuguesa. A

omissão de trechos do texto de partida é uma estratégia pouco encontrada na tradução de Moser, em contraposição ao visto na tradução de Pontiero.

Há na obra *A hora da estrela* outros trechos em que a repetição gera efeitos específicos. No Exemplo 7, a seguir, a repetição presente no trecho “toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc.” dá a impressão de reproduzir o movimento ininterrupto do pneu de um carro.

Exemplo 7

O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. **Morreu em um instante.** O **instante** é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade **toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc.** No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada. (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Was the ending of my story as grand as you expected? Dying, Macabéa became air. Vigorous air? I cannot say. **She died instantaneously. An instant** is that particle of time in which the tyre of a car going at full speed **touches the ground, touches it no longer, then touches it again. Etc., etc., etc.** At heart, Macabéa was little better than a music box sadly out of tune. (PONTIERO, 1992, p. 85-86).

Was the ending as grandiloquent as you required? Dying she became air. Energetic air? I don't know. **She died in an instant. The instant** is that blink of time in which the tire of the speeding **car touches the ground and then touches it no longer and then touches it again. Etc., etc., etc.** In the end she was no more than a music box that was slightly out of tune. (MOSER, 2011, p. 77).

No trecho “toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc.”, a produção do efeito de movimento ininterrupto do pneu de um carro é gerada pela repetição do verbo *tocar* (seja tocando ou não tocando no chão) unido pela conjunção aditiva *e*, usada de forma proposital – o intercalar do tocar e não tocar no chão não tem pausa –, e o *depois*.

Pontiero traduz esse trecho por “touches the ground, touches it no longer, **then** touches it again. Etc., etc., etc.”. Assim, não usa uma conjunção aditiva e quebra o fluxo do texto por meio do uso de vírgulas. Também não repete o *depois/then*.

Moser traduz o trecho por “touches the ground **and then** touches it no longer **and then** touches it again. Etc., etc., etc.”, repetindo a conjunção aditiva *e/and* e o advérbio *depois/then*.

Diante das diferentes estratégias adotadas, Pontiero interfere no ritmo do trecho e no efeito por ele gerado ao incluir as vírgulas e não excluir o primeiro *depois* – gera, assim, a destruição do ritmo (BERMAN, 2013). Moser produz o efeito de movimento ininterrupto do pneu de um carro, como no texto de partida.

É possível ainda encontrar outra repetição nesse exemplo, presente no trecho “**Morreu em um instante**. O **instante** é aquele átimo de tempo em que”. A última palavra da frase – *instante* – é repetida logo em seguida, no início da próxima frase.

Pontiero substituiu a locução adverbial “em um instante” do texto de partida pelo advérbio *instantaneously/instantaneamente*: “**She died instantaneously. An instant** is that particle of time in which]”. Dessa forma, não repete a palavra *instante*. Moser traduz “em um instante” por “in an instant”, de modo que se tornou possível repetir a palavra na sentença seguinte.

No texto de partida, Macabéa morreu em um instante. A repetição ocorre na sentença seguinte para explicar a forma com que Macabéa morreu, estando associada ao discurso textual e a seu significado. Diante disso, o texto de Pontiero não apresenta tal associação, diferentemente do texto de Moser.

Os registros interjetivos figuram no âmbito da repetição na obra de Clarice. O narrador Rodrigo S. M. com frequência expressa suas emoções, sentimentos, sensações na obra: lamenta-se por nada poder fazer pela nordestina e por sua dificuldade em escrever, sente piedade de si mesmo, alívio, entre outros.

Na obra *A hora da estrela*, as interjeições ou locuções interjetivas aparecem, na maior parte das vezes, sem qualquer pontuação, seja vírgula ou exclamação, separando-as do restante da frase, conforme indicado nos exemplos 8 a 9 a seguir.

Exemplo 7

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

I am scared of starting. I do not even know the girl's name. It goes without saying that this story drives me to despair because it is too straightforward. (PONTIERO, 1992, p. 19).

Oh I'm so afraid to start and don't even know the girl's name. Not to mention that the story drives me to despair because it's too simple. (MOSER, 2011, p. 10).

Exemplo 8

Ah que vontade de alegria.

Ah, such a longing for happiness.

Ah such will for happiness.

No Exemplo 8, Pontiero omite a interjeição “Ah”. Dessa forma, a emoção presente na fala de Rodrigo S. M. não aparece na tradução de Pontiero, que também divide o trecho em duas orações, separadas pelo ponto final. A sintaxe truncada do texto de partida é gerada pela conjunção aditiva “e”, a partir da qual se espera que seja mantido o mesmo sujeito ou, neste caso, a continuação da frase interjetiva. Pontiero traduz “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça” por “I am scared of starting. I do not even know the girl's name.” Pontiero muda, tornando o texto em língua inglesa mais fluente ao dividir o trecho, considerando, inclusive, que em língua inglesa é mais frequente o uso de frases curtas, em detrimento de longos períodos. A mudança da estrutura sintática, da clarificação do trecho, é uma característica da racionalização (BERMAN, 2013). No Exemplo 9, Pontiero usa uma interjeição, mas a separa do restante da frase com o uso da vírgula, em conformidade com a norma padrão da língua inglesa (EASTWOOD, 2002).

Moser traduz a interjeição “Ah” por “Oh” e “Ah”, nos exemplos 8 e 9, respectivamente. Ambas as interjeições usadas são empregadas para expressões emoções, tais como surpresa, interesse, medo, desapontamento, irritação em língua inglesa (MACMILLAN, 2018). A estranheza gerada pela falta de pontuação é encontrada somente na tradução de

Moser, visto que Pontiero insere uma vírgula após a interjeição, em conformidade com a norma padrão da língua inglesa.

Por fim, é observada a união de palavras nas traduções. No Exemplo 10 e 11, a seguir, Pontiero não une nenhum vocábulo, e Moser não é consistente em suas estratégias para traduzir a união vocabular.

Exemplo 10

Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à toa que matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando **mole-mole** no fígado macio do sertanejo. (LISPECTOR, 1998, p. 57).

Olympico had a better chance of surviving than Macabéa, for it wasn't by accident that he had killed a rival in the heart of the backwoods: his long, sharp knife had punctured his victim's **soft** liver with the greatest ease. (PONTIERO, 1992, p. 57).

He was more susceptible to survive than Macabéa because it wasn't by chance that he had killed a man, a rival of his, in the back of beyond, the long jackknife entering **softly softly** the backwoodsman's liver. (MOSER, 2011, p. 48).

Exemplo 11

Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que **quase-quase** badalam. (LISPECTOR, 1988, p. 86).

Macabéa is dead. The bells were ringing without making any sound. I now understand this story. She is the imminence in those **bells, pealing so softly**. (PONTIERO, 1992, p. 85).

With her dead, the bells were ringing but without their bronzes giving them sound. Now I understand this story. It is the imminence in those bells that **almost-almost** ring. (MOSER, 2011, p. 76).

Em ambos os exemplos, as palavras aglutinadas não idênticas. Pontiero não repete a palavra em nenhum caso. No Exemplo 11, “mole-mole” é a forma como o canivete entra no fígado do sertanejo. No entanto, na tradução de Pontiero, “mole” é o fígado do sertanejo: “his long, sharp knife had punctured his victim's **soft** liver with the greatest ease.” Além de muda o

sentido, Pontiero reestrutura todo o trecho, tornando sua sintaxe mais fluída, o que é uma característica da racionalização (BERMAN, 2013). Já Moser traduz o trecho como: “the long jackknife entering **softly softly** the backwoodsman’s liver.” O tradutor repete a palavra *softly*, mas não as une com hífen, diferentemente do que faz no Exemplo 11.

A história de Macabéa “é a iminência que há nos sinos que **quase-quase** badalam.” Pontiero traduz o trecho como “She is the imminence in those **bells, pealing so softly**”, em que os sinos de fato badalam, mas de forma bastante débil. Já Moser traduz o trecho como “It is the imminence in those bells that **almost-almost** ring”, mantendo-se mais alinhado ao texto de partida.

3.3.4 Contexto sistêmico

Nesta seção, a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1980) é retomada a fim de abordar a relação entre os sistemas literários de partida e de chegada e as relações de transferência de um sistema periférico para um sistema hegemônico. Além disso, é investigada a recepção da obra de Clarice no momento de publicação da tradução de Giovanni Pontiero e no momento da publicação da tradução de Benjamin Moser, em 2011. Para tanto, foram consultadas revistas, periódicos e jornais, especificamente no meio eletrônico.

Genette (2009) afirma que o inventário de mensagens paratextuais que circulam a obra, que a envolvem, lança o livro mas não se mistura nele. Embora seja totalmente exterior à obra, intermedia sua recepção. Esses paratextos não se apresentam de forma regular ou sistemática: há capas sem o nome do tradutor, prefácios ou posfácios do tradutor nem sempre acompanham o livro, e o tradutor nem sempre dá entrevistas ou fala sobre a tarefa da tradução. Além disso, a época modifica os caminhos e os meios do paratexto: na época midiática, a produção de discursos que circulam a obra é multiplicada, o que contribui significativamente para a sua divulgação (GENETTE, 2009).

Essa diferença de existência de material paratextual, por conta da distância temporal, é presente no caso das duas traduções analisadas nesta dissertação. O próprio Moser (2009) assumiu ser midiático, “propagandístico”: tem como pressuposto que, se não há publicidade sobre a obra, ela acaba morrendo. Sua figura popular, sua influência, seu trabalho no aclamado jornal *The New York Times*, sua boa comunicação em diferentes línguas, fizeram

com que, desde a publicação da biografia *Why this World*, em 2009, o nome de Clarice passasse a circular em meios de divulgação nos Estados Unidos – e assim permanecesse até hoje. O lançamento da biografia e da tradução de *A hora da estrela*, pelo tradutor amplamente divulgadas, são, sem dúvida, o primeiro passo do grande projeto de retradução de obras de Clarice para a língua inglesa e de tradução de textos inéditos. Tudo isso a fim de cumprir seu objetivo de divulgar Clarice e a literatura brasileiro no cenário internacional.

Contudo, esse trabalho de divulgação e promoção da literatura brasileira em língua inglesa não foi feito somente por Moser. Segundo Esteves (2016b), Pontiero trabalhava de forma ativa na divulgação de obras estrangeiras na Grã-Bretanha; por exemplo, acompanhava autores em visita ao país que não falavam inglês, atuando como intérprete; e ia pessoalmente visitar editores para convencê-los a publicar autores ainda desconhecidos em língua inglesa.

A ação de instituições ou indivíduos trabalhando na divulgação da literatura brasileira e de literaturas latino-americanas em outros países, como é o caso dos dois tradutores, é imprescindível para que nossa literatura seja, de fato, divulgada no exterior. Isso ocorre porque a literatura brasileira é pouco representativa fora do âmbito nacional, ainda menor em países de língua inglesa (ESTEVES, 2016b). Acrescenta-se a isso a posição não hegemônica da cultura brasileira no polissistema cultural, em que Estados Unidos e Reino Unido disfrutam de uma posição hegemônica na produção, disseminação e exportação de sua própria cultura e língua.

Lenita Esteves (2016b) cita algumas razões óbvias para esse panorama: “a pequena popularidade da língua portuguesa nos países estrangeiros, a posição periférica do Brasil no sistema internacional de capital e cultural e a distância entre o Brasil e os países do que se considera ser o ‘Primeiro Mundo’” (ESTEVES, 2016b, p. 11). Além disso, outros fatores dificultam a circulação da literatura brasileira no exterior: seus próprios rivais internos – como a música popular brasileira, de circulação muito maior que a literatura –, os clichês culturais e os estereótipos associados ao Brasil – como o Carnaval, a beleza física, a natureza e o futebol –, tendo em vista que muitos livros discorrem sobre esses aspectos brasileiros, dificultando a entrada de obras especificamente literárias no mercado internacional (ESTEVES, 2016b). Esse tema foi inclusive comentado por Pontiero (1997, p. 167):

Muitos leitores e críticos continuam interpretando a literatura latino-americana de um ponto de vista enviesado. Para alguns, o termo é sinônimo de exotismo ou, em outro extremo, é visto como literatura engajada

politicamente. Sua real riqueza, variedade e profundidade são só reconhecidas por uns poucos especialistas.⁸²

No entanto, quando perguntado sobre a recepção de escritores brasileiros no cenário internacional, Pontiero (1997, p. 168, grifo nosso) acabou por retomar o exotismo e o folclore que suprem as expectativas do “Velho Mundo” em se tratando de literatura latino-americana: “A literatura brasileira fez uma contribuição importante. Ela tem a cor, o exotismo, o folclore, os contrastes, o senso de aventura e a diversidade linguística *que esperamos da literatura do Novo Mundo*. Além disso, tem profundidade psicológica e filosófica, substância e poesia.”⁸³ Pontiero, de certa forma, reafirma os estereótipos brasileiros. Contudo, não esquece de mencionar a escrita experimental de Guimarães Rosa e Clarice, atrelando-os não mais a uma literatura regional, mas mundial:

As tradições literárias do Brasil estavam claramente definidas até o advento do Modernismo e do Movimento Modernista dos anos 1920, quando então experimentou o mais incrível *boom* literário, tanto em nível nacional quanto em nível regional. Nas últimas décadas, *a escrita experimental de Guimarães Rosa e Clarice Lispector se comparam de forma promissora com outras tendências de literatura do mundo*. (PONTIERO, 1997, p. 168, grifo nosso).⁸⁴

Ao ser questionado, especificamente, sobre o lugar que a mulher latino-americana ocupa num cenário internacional, Pontiero (1997) seguiu atrelando a literatura aqui produzida a movimentos que extrapolam as temáticas e as fronteiras nacionais: considera que o avanço das mulheres brasileiras já estava bastante estabelecido antes mesmo do clímax dos estudos e movimentos feministas.

Os estudos feministas não foram citados à toa por Pontiero (1997). Esse entrelaçamento entre Clarice e os estudos feministas tem origem com Hélène Cixous, filósofa francesa declaradamente feminista. Por meio dela, Clarice foi alçada a um patamar ícone de

⁸² Do original, em inglês: “*Many readers and critics continue to interpret Latin-American literature from a biased viewpoing. For some the term is synonymous of exoticism, or, at the other extreme, it is seen as politically engaged literature. Its true richness, variety and depth are still only recognized by a handful of specialists.*”

⁸³ Do original, em inglês: “*Brazilian literature has made a major contribution. It has the colour, exoticism, the folklore, the contrasts, the sense of adventure and linguistic diversity we have come to expect of the literature of the New World. Moreover, it has psychological and philosophical depth; substance and poetry.*”

⁸⁴ “*Brazil’s literary traditions were clearly defined until the advent of Modernism and the Modernist Movement of the nineteen twenties, after which it experienced the most incredible literary boom, at both regional and national levels. In recent decades the experimental writing of Guimarães Rosa and Clarice Lispector compare favourably with other new trends in literature elsewhere.*”

*écriture féminine*⁸⁵, concretizando a primeira inclusão da escritora dentro do cânone literário mundial. A fala de Cixous sobre a escritora brasileira ocorreu nos seminários ministrados pela filósofa entre os anos de 1980 e 1986, na Universidade de Paris VIII e no Collège International de Philosophie, que acabaram por ressoar em todo o mundo. Com o grande crescimento dos estudos e movimentos feministas em nível internacional, os pensamentos de Cixous sobre a *écriture féminine* e seu intrincamento com a escritura clariceana, depois de sua extensiva divulgação e publicação na França⁸⁶, passaram a ser amplamente traduzidos para a língua inglesa (LANIUS, 2017).

Dessa forma, assim como afirma Lanius (2017, p. 54), “o primeiro grande encontro de Clarice com a língua inglesa não se dá com a primeira tradução isolada de *A maçã no escuro*⁸⁷, em 1967; a primeira Clarice anglófona é, na verdade, chancelada por uma filósofa francesa.” Mais tarde, em 1980, com a publicação de *Langues de Feu*⁸⁸, a canadense Claire Varin, influenciada pelos estudos de Cixous, vai dar força ao sotaque francês de Clarice.

É necessário abrir parênteses para destacar que é Varin (1980, 2002) quem primeiro propõe a imagem metafórica do cacto para se referir à escritura clariceana, cujos espinhos são sua sintaxe irregular, seu léxico não embelezado. De forma crítica, propõe que, no âmbito da tradução, “Retiram-se seus espinhos, apara-se mais ou menos o cacto, dependendo da época e das tolerâncias”, realizando um “pequeno massacre do texto”, removendo as idiossincrasias da escritura clariceana que tornam sua obra tão potente (VARIN, 2002, p. 33). A questão da sintaxe em Clarice – abordada como característica idiossincrática da escritura clariceana, importante tanto no âmbito literário quanto para o desenvolvimento do pensamento desenvolvido pelas críticas francesas – já havia sido tratada por Cixous (1990 apud LANIUS, 2017), que tem como uma de suas principais contribuições o estabelecimento de Clarice como um símbolo de alteridade, a partir da qual pensa a agramaticalidade da escrita clariceana – também usada para justificar a sua inadequação aos gêneros textuais, considerando que seus romances não seguem os modelos tradicionais da escrita (LANIUS, 2017).

⁸⁵ “A *écriture féminine*, portanto, nada mais é do que uma escrita voltada para o descobrimento do Outro, com o objetivo de construir as hierarquias e construções sociais marcadamente patriarcalistas do *status quo*” (LANIUS, 2017, p. 55).

⁸⁶ Lembrando que a primeira tradução de uma obra completa de Clarice foi a tradução para o francês da obra *Perto do coração selvagem*, em 1954, publicado pela Editora Plon sob o título de *Près du coeur sauvage*, com tradução de Denise Moutonnier (HIMMELSEHER, 2011).

⁸⁷ A obra foi traduzida por Gregory Rabassa e publicada pela editora Knopf, nos Estados Unidos.

⁸⁸ A obra foi publicada no Brasil somente em 2002 com o título *Línguas de fogo: Ensaio sobre Clarice Lispector* (VARIN, 2002).

Parênteses à parte, essa publicação de Varin (1980) precedeu em quatro anos o primeiro projeto de tradução para o sistema anglófono empreendido por Pontiero – a tradução de *Family Ties*, publicada primeiramente pela Texas University Press, nos Estados Unidos, e depois pela Carcanet Press, no Reino Unido.

Pontiero (1997, p. 170) tinha grandes perspectivas quanto à recepção da obra *The hour of the star*: “Sem dúvida será considerada uma pequena obra-prima, profundamente reveladora, espirituosa e comovente. Aqui Clarice está mais desafiadora. O diálogo que permeia toda a nova é extraordinário. Prevejo um enorme sucesso para este livro no mundo anglófono [...]”⁸⁹.

Pouco material, além de textos acadêmicos, é encontrado para ajudar a delinear como ocorreu, de fato, a recepção de *The hour of the star* nesse primeiro momento – o que se deve à distância temporal e seu consequente avanço tecnológico, que influencia a mídia e, portanto, a divulgação da obra, como já afirmado por Genette (2009).

Uma publicação encontrada *on-line* no período da publicação da primeira tradução da obra é uma pequena apresentação da obra *A obra da estrela* publicada em janeiro de 1986 no site da *PW Publishers Weekly*, uma revista estadunidense destinada a editores, bibliotecários e agentes literários (PW, 1986). Outras duas referências à Clarice são encontradas na coluna dedicada à arte cinematográfica publicadas em 1987 em decorrência do lançamento nos Estados Unidos do filme adaptado do romance *A hora da estrela*, que abria o evento *Film Forum* (MASLIN, 1987; GUERINI; HANES, 2016). O filme homônimo, com direção de Suzana Amaral, foi lançado no Brasil em 1985 e recebeu grande notoriedade no Brasil e no exterior: foi o grande vencedor do Festival de Brasília em 1985 (tendo recebido seis prêmios, dentre os quais está o de melhor filme, melhor ator e melhor atriz), ganhou prêmios no Festival de Berlim (Urso de Prata para Marcélia Cartaxo, a protagonista) e no Festival de Havana (em que Suzana Amaral ganhou o prêmio de melhor diretora) (GUERINI; HANES, 2016). Nesse período, Clarice também foi referida como a principal escritora de prosa latino-americana do século passado pela colunista Mercyn Rothstein (ROTHSTEIN, 1987).

Na contracapa da edição de 1992 há uma citação do jornal *The New York Times*, que reitera o alcance de Clarice no espaço acadêmico, mas sem conseguir chegar ao público geral – situação que poderia ser modificada com a publicação dessa obra. No entanto, não parece ser isso que ocorreu. Hilary Owen (1997, p. 135) reitera que “muitos dos que leem, desfrutam

⁸⁹ “will undoubtedly be considered a small masterpiece, profoundly perceptive, witty and moving. Here Clarice is at her most challenging. The dialogue which permeates the whole novel is remarkable. I anticipate a huge success for this book in the English-speaking world [...]”.

e precisam das traduções para o inglês feitas por Giovanni Pontiero das obras de Clarice Lispector estão engajados na pesquisa feminista e em programas de estudos feministas em faculdades e universidades no mundo anglófono.”⁹⁰ Isso decorre do contexto já apresentado: o desenvolvimento do pensamento sobre a *écriture féminine* desenvolvida na França, que foi disseminado em todo o mundo, por meio, inclusive, de traduções para o inglês das obras de Cixous (1990) e Varin (1980).

Desse modo, o público leitor das traduções de Pontiero de obras de Clarice, incluindo-se *The hour of the star*, localizam-se, principalmente, no meio acadêmico. Corrobora para isso o fato de a publicação de suas traduções ficarem restritas a editoras acadêmicas pequenas (PONTIERO, 1997). A exceção é a reimpressão da obra em 1992, pela editora New Directions, nos Estados Unidos; as outras três reimpressões foram publicadas em 1986 pela editora Carcanet Press: duas em 1987 e uma em 1989 (COSTA; FREITAS, 2017). Hanes e Guerini (2016) também afirmam que, em território estadunidense, a divulgação do nome da autora, por muito tempo, parece ter se dado em um âmbito quase que exclusivamente acadêmico.

A expansão do público leitor das obras de Clarice parece ter começado com o projeto de Moser, iniciado com a publicação da biografia da escritora, em 2009. Even-Zohar (1990) afirma que muitas culturas receptoras têm acesso somente aos círculos de mídia de massa; dessa forma, a mídia se tornou um canal relevante e influente no processo de difusão da escritora brasileira para públicos além do acadêmico especializado.

Mesmo que de forma espaçada e pouco recorrente, o nome de Clarice Lispector apareça na mídia estadunidense desde 1964 (HANES; GUERINI, 2016). No entanto, a publicação da primeira biografia em inglês de Clarice, *Why this World*, em 2009, marcou o início do aumento do nome da autora na mídia, movimento que alcançaria seu apogeu no ano de 2015, com o lançamento e a premiação de *The complete stories* (2015), compilação de contos de Clarice feita por Moser, com tradução de Katrina Dodson.

Uma simples pesquisa no Google dos Estados Unidos com o nome Clarice Lispector e o ano de 2009 mostra diferentes publicações em periódicos virtuais sobre a biografia lançada. Entre os meios de divulgação estão o *The New York Times*, em suas seções *Sunday Book Review* (EBERSTADT, 2009), *Books of the Times* (GARNER, 2009), *The New York Review*

⁹⁰ “so many of those who currently read, enjoy and indeed rely on Geovanni Pontiero’s English translations of Clarice Lispector’s works are engaged in feminist research and women’s studies programmes in colleges and universities across the English-speaking world.”

of Books (MOORE, 2009), *The Sunday Times* (CAESER, 2009). Há também resenhas no *Vanity Fair* (HOWORTH, 2009), *The Nation* (AVIV, 2009) e o blog da *University of Rochester* (ROCHESTER, 2018). De forma geral, apresentam a autora como a maior escritora brasileira do século 20; comparam-na a escritores já conhecidos do público falante de inglês, como James Joyce; enfatizam a figura e o envolvimento Moser, abordando sua carreira e sua atuação no meio midiático estadunidense.

Apesar desse aumento de divulgação, o crítico literário Dwight Garnes (2009), apesar de apontar que, em terra tupiniquins, Clarice é extremamente notória – chamando-a de “realiza literária” –, não deixa de reiterar o desconhecimento da escritora em território estadunidense.

Dois anos depois, com a publicação de *The hour of the star*, traduzido por Moser, continuam a aparecer resenhas sobre Clarice e a obra, embora em número menor. No jornal *The New York Times*, por exemplo, a autora foi citada cinco vezes em 2009 (momento de publicação da biografia escrita por Moser), mas somente uma vez em 2011 (no lançamento da tradução de *A hora da estrela*) (HANES; GUERINI, 2016). A nova tradução não deixou de ser noticiada e resenhada; Moser deu várias entrevistas nos Estados Unidos, no Brasil e em outros lugares do mundo a respeito dela e de seu projeto de divulgação da escritora.

O fato de ser a uma nova tradução não foi destacada somente na capa da obra – como apresentado no estágio dados preliminares, anteriormente neste capítulo –, mas também nas falas de Moser e em resenhas, tanto especializadas quanto gerais. A revista on-line *The Millions*, que cobre assuntos sobre livros, artes e cultura, publicou uma resenha em que, além de anunciar a nova versão da obra em inglês, faz um pequeno cotejo entre as duas traduções, afirmando que a tradução de Moser “é mais fiel ao original em português do que a versão publicada pelo estimado tradutor e estudioso britânico Giovanni Pontiero em 1986”⁹¹ (EDWARDS, 2012). Na revista *PW Publishers Weekly*, Craig Morgan Teicher (2011) inicia sua reportagem afirmando que Clarice era pouco conhecida tanto nos estados Unidos quanto no Reino Unido devido à pouca qualidade da tradução anterior:

Clarice Lispector (1920-1977) foi uma romancista brasileira adorada cuja prosa surpreendente e experimental foi, em meados do século, apreciada por escritores de língua inglesa, como Elizabeth Bishop, mas pouco conhecida por leitores gerais nos Estados Unidos e no Reino Unido, devido ao fato de a

⁹¹ “is truer to the original Portuguese than the version published by the esteemed British translator and scholar Giovanni Pontiero in 1986.”

tradução em inglês publicada não representar bem as qualidades da obra da autora, de acordo com Benjamin Moser, biógrafo de Lispector.⁹²

Ainda nessa resenha escrita por Teicher (2011), tal situação estaria prestes a mudar com o projeto de retradução de obras da escritora brasileira, que se tornou possível após o grande sucesso da biografia *Why this World* (2009), que foi indicada ao National Book Critics Circle Award, que premia as melhores obras publicadas no Reino Unido. Moser (2011b) afirmou que havia pouca gente interessada em Clarice tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido, mas que sabia que poderia ajudar a escritora a se tornar mais popular. O problema da popularidade de Clarice seria, conforme mais uma vez aponta Moser (2011b), a má qualidade das traduções já existentes em inglês, que seriam praticamente ilegíveis em inglês. Nas palavras de Moser (2011b):

O problema é que as obras estavam tão mal traduzidas – algumas delas, não todas – que eram quase ilegíveis em inglês. [...] Eu esperava que alguém como a Barbara [Eplers, presidente e editora-chefe da New Directions] assumisse a responsabilidade de retraduzi-la, e foi o que aconteceu.⁹³

Assim como nessa entrevista, em outras cedidas por Moser (2011c), ele sempre enfatizou que as traduções já existentes em língua inglesa eram ruins, não dignas das qualidades de Clarice, enfatizando a estranheza de sua prosa: “As traduções anteriores mal faziam jus à linguagem estranha e inesperada de Lispector”⁹⁴. Isso ocorreu porque, conforme afirma Moser (2011c), “os tradutores tentaram aplainá-la, corrigir sua pontuação rara e suas frases estranhas. É um impulso que dá pra entender, mas é um desserviço à autora: se você tira a estranheza de Clarice, você tira Clarice.”⁹⁵

É importante mencionar que Gregory Rabassa, tradutor para o inglês da obra *A maçã no escuro*, foi prestigiado por sua tradução. Em 1988, ele foi exaltado por receber o prêmio *Wheatland Prize*, conferido por notável contribuição à troca literária internacional, no jornal

⁹² “Clarice Lispector (1920-1977) was a beloved Brazilian novelist whose constantly surprising, experimental prose was beloved by mid-century English-language writers like Elizabeth Bishop, but little known to general readers in the U.S. and U.K., due to the fact that, according to Lispector biographer Benjamin Moser, the published English translations do not give a good representation of the qualities of her work.”

⁹³ “The problem was the books were so badly translated--most of them, not all of them--were almost unreadable in English. [...] I had hoped that someone like Barbara [Epler, President and editor-in-chief of New Directions] would take it upon them to re-translate her, and that’s what happened.”

⁹⁴ “Previous translations hardly did justice to Lispector’s strange and unexpected language”.

⁹⁵ “Translators tried to smooth her out, to correct her odd punctuation and her weird phrasings. It’s an understandable impulse, but it does her a disservice: if you take out the weirdness of Clarice, you take out Clarice.”

The New York Times (MCDOWELL, 1988). Além, Rabassa atuou traduzindo outros grandes autores de literatura latino-americana, como Jorge Amado e Gabriel Garcia Marques.

Em 2012, a coluna de resenhas da Barnes & Noble, uma das maiores livrarias varejistas dos Estados Unidos, colocou a obra *The hour of the star* na lista de obras recomendadas. Messer Miwa (2012, grifo nosso), a autora dessa resenha, teceu comentários sobre a prosa clariceana e sobre a tradução de Moser, que teria gerado nela o mesmo efeito que o texto de partida gera:

Aqueles que leem *Lispector* originalmente em português dizem que a prosa dela tem uma qualidade sobrenatural que faz com que um tipo de luz irradie da página. *A tradução de Moser gerou o mesmo efeito em mim*, com sua linguagem surpreendentemente espontânea, seus dribles imprevisíveis, suas evocações diversas do passado, do presente, do futuro e da incerteza inerente aos três.⁹⁶

Ao figurar uma das obras de Clarice na lista de recomendações de leitura de uma popular livraria dos Estados Unidos, pode-se afirmar que o público leitor da escritora, de fato, extrapolou o âmbito universitário.

A divulgação de Clarice nesse momento de publicação da segunda tradução de *A hora da estrela*, portanto, centrou-se em apresentar a escritora, desconhecido do público receptor, realçar o tradutor Moser, colaborador frequente do jornal *The New York Times*, e comentar de forma comparativa e avaliativa as traduções anteriores, sempre no sentido de exaltar a possibilidades de o leitor, com a nova tradução, descobrir quem realmente é Clarice, em oposição às “más traduções” anteriores.

Hanes e Guerini (2016) apontam que há elo de ligação entre Clarice e o aumento da aparição do nome da escritora brasileira na mídia estadunidense, em razão das matérias apresentadas no *The New York Times*: o fato de Moser ser colunista do jornal. As autoras Hanes e Guerini (2016, p. 50) ainda afirmam que “o perfil de *Lispector* traçado pelo NYT é extremamente positivo e surpreendentemente vasto, estabelecendo-a como autora canonizada e fonte da qual bebem não só outros literatos, mas também artistas das mais diversas áreas. A autora é quase que em 100% das ocasiões mencionada de forma lisonjeira [...]”

⁹⁶ “Those who read *Lispector* in the original Portuguese say that her prose has an otherworldly quality that causes a kind of glow to rise off the page. Moser’s translation had much the same effect on me, with its startlingly candid idiom, its quicksilver feints and jukes, its manifold evocations of past, present, future and the uncertainty that inheres in all three.”

Ainda em 2014 a obra *The hour of the star* pode ser encontrada como tema de artigo de jornais. Colm Tóibín (2014), autor do prefácio da tradução de Moser, escreveu uma matéria para o editorial de Cultura do jornal *The Guardian*, em sua versão internacional (o jornal tem atuação nos Estados Unidos, no Reino Unido e na Austrália). Conforme a linha fina da reportagem, “Colm Tóibín comenta sobre como todos os talentos e as excentricidades da autora brasileira juntam-se em sua última e mais famosa obra sobre uma datilógrafa pobre no Rio.”⁹⁷ Tóibín (2014) começa a matéria discorrendo sobre as traduções de contos de Clarice feitas Elizabeth Bishop – escritora conhecida do público leitor de inglês cujo nome aparece com um hiperlink que direciona o leitor para várias matérias sobre ela já publicadas no jornal. Uma breve biografia de Clarice é apresentada; sua prosa é comentada: “The idea of Lispector as fleeting, oddly unreliable, complicated, someone who could vanish, as Bishop would have it, is essential to her work and her reputation.” Por fim, a obra *The hour of the star* é comentada especificamente e relacionada às outras obras anteriores da escritora. No fim da matéria, encontra-se: “• *The Hour of the Star* and other Lispector titles are reissued this month by Penguin Classics.” Ou seja, a matéria parece ter sido escrita e publicada de forma a ajudar na divulgação das obras que estavam sendo republicadas pela *Penguin Classics*, cumprindo uma das funções desse tipo de material paratextual como propõe Genette (2003).

Em 2015, Terrence Rafferty comenta em uma resenha as traduções mais recentes das obras de Clarice, colocando em evidência o insólito de sua linguagem, que seria exaltado como o responsável pela densidade de seus escritos (RAFFERTY, 2015).

Apesar do aumento da divulgação de Clarice num contexto que extrapola o âmbito acadêmico, como apresentado até o momento, não se pode dizer que Clarice atingiu um grande público leitor na língua inglesa somente com a publicação da tradução de Moser em 2011. Sheila Glaser (2011), nesse mesmo ano, publica um artigo em que fala sobre autores pouco lidos nos Estados Unidos, dentre os quais está a autora brasileira. Nesse cenário, o que não se pode negar é a contribuição de Moser nessa troca literária, conforme afirmam Hanes e Guerini (2016, p. 52):

Ficou ainda evidente que o seu biógrafo e editor Benjamin Moser teve um importante papel nessa recente divulgação da obra clariciana, e pode talvez em grande medida ser responsabilizado pelo que poderia ser chamado de uma revitalização da imagem dos escritos de Lispector nos Estados Unidos.

⁹⁷ “Colm Tóibín on how all the Brazilian author's talents and eccentricities come together in her most famous, final novella about a poor typist in Rio.”

Esse projeto que Moser iniciou com o lançamento da biografia tem seu ápice de divulgação e reconhecimento da obra de Clarice com o lançamento de *The complete stories*, em 2015, que figurou na lista dos 100 livros notáveis de 2015, elaborada pelos editores do The New York Times (100..., 2015). Hanes e Guerini (2016, p. 52) afirmam que a inclusão dessa obra na lista do aclamado jornal é um dos motivos que impulsionou uma nova onda de popularidade da obra clariceana, atingindo seu apogeu.

4 O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA OBRA *A HORA DA ESTRELA* NAS DUAS TRADUÇÕES PARA O INGLÊS

Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.

Clarice Lispector (1968)

Neste capítulo, são ampliadas as discussões do capítulo anterior em relação aos recursos estilísticos característicos da escritura clariceana da obra *A hora da estrela* nas duas traduções para a língua inglesa. Os recursos estilísticos em análise são pontuação, repetição e ritmo, registros interjetivos e união de vocábulos.

Outras pesquisas, como as de Adami (2011) e Baubeta (1997), apresentam discussões sobre a tradução da obra feita por Pontiero (1986). Esteves (2013), propondo-se a fazer uma reflexão sobre a prática da retradução e seus determinantes, coteja brevemente (sete excertos) o texto de partida com a tradução feita por Pontiero (1986) e a retradução feita por Benjamin Moser (2011). A análise dos excertos – que não é exaustiva nem leva a uma conclusão definitiva, como a própria autora pontua (ESTEVES, 2013) – confirma a “hipótese da retradução”, de Berman (1985, 1992): a tradução feita por Moser (2011) está mais próxima do texto de partida do que a primeira tradução. As análises e os comentários foram feitos a partir de trechos que apresentavam “alguma *singularidade* da escrita de Clarice” (ESTEVES, 2013, p. 662, grifo nosso), não ficando claro a que exatamente tais singularidades se referiam; dessa forma, não foram identificados explicitamente ou focalizados os aspectos estilísticos da escritura clariceana, mas avaliada a proximidade da tradução e da retradução com o texto de partida em relação a tais “singularidades”.

O ponto de partida para a análise das traduções foi a pontuação empregada por Clarice Lispector. Esse recorte inicial é justificado por três motivos principais: (i) a importância da pontuação na obra da escritora⁹⁸; (ii) o projeto de tradução de Moser, identificado no posfácio que ele escreveu (MOSER, 2009)⁹⁹; e (iii) as declarações de Clarice pedindo que respeitassem sua pontuação, como no trecho usado como epígrafe deste capítulo, extraído da crônica

⁹⁸ Com base na crítica e na fortuna crítica da escritora, conforme apresentado no capítulo 2 desta dissertação.

⁹⁹ Conforme apresentado no capítulo 3 desta dissertação.

intitulada *Ao linotipista*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1968, e a própria carta da autora¹⁰⁰ ao editor da primeira tradução de uma obra completa sua – tradução para o francês de *Perto do coração selvagem*.

Para tanto, num primeiro momento, foram analisadas as dez primeiras páginas da obra, excluindo-se a Dedicatória do Autor. Com os textos alinhados, o texto foi separado por segmentos, em frases até o ponto final. Assim, com o texto segmentado em partes menores (no nível frasal), foi possível observar mais facilmente como os tradutores tratam a pontuação, lançando um olhar mais minucioso sobre o texto.

Tendo como critério de segmentação o ponto-final, foram identificados 197 segmentos. Desse total, Pontiero manteve a pontuação como no texto de partida em aproximadamente 62% dos casos (122 segmentos). Benjamin Moser, em aproximadamente 94% (185 segmentos). Fica evidente que a segunda tradução manteve a pontuação como no texto de partida em grande parte das vezes. A porcentagem referente às vezes em que Pontiero manteve a pontuação como no texto de partida, no entanto, não parece tão baixa. Num segundo momento, identificando quais foram os casos em que a pontuação foi mantida ou não, foi possível observar que Pontiero (1986) manteve a pontuação como no original somente nas vezes em que a pontuação, no texto traduzido, ficava conforme a norma padrão da língua inglesa. Para que isso ocorresse, muito trechos sofreram grandes alterações, em comparação à tradução de Moser, que fez uma tradução extremamente próxima à estrutura do texto em língua portuguesa, como poderá ser observado na maioria dos exemplos apresentados neste capítulo.

Logo na segunda página da obra, o narrador apresenta o que será a história que começou a ser narrada. O Exemplo 1, a seguir, traz um trecho em destaque que apresenta uma interrupção abrupta da frase, a qual permanece em suspensão.

¹⁰⁰ Também apresentado no capítulo 3 desta dissertação.

Exemplo 1

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. **É visão da iminência de. De quê?** Quem sabe se mais tarde saberei. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

I should explain that this story will emerge from a gradual vision – for the past two and a half years I have slowly started discovering the whys and the wherefores. **It is the vision of the imminence of. . . of what?** Perhaps I shall find out later. (PONTIERO, 1992, p. 12).

As I'll now explain, this story will be the result of a gradual vision – for the last two and a half years I've been slowly discovering the whys. **It's the vision of the imminence of. Of what?** Maybe I'll figure it out later. (MOSER, 2011, p. 4).

No trecho “É visão da iminência de.”, após a preposição *de*, há um ponto-final, o que gera a brusca interrupção. O leitor espera uma continuação do que está sendo dito, de forma que tal quebra, por ser completamente inesperada, gera estranhamento ao leitor.

Para traduzir o trecho em destaque, Pontiero substitui o ponto final por reticências. Com isso, ameniza a interrupção e traz a sensação de suspensão de um pensamento que será logo retomado. Além de não gerar o estranhamento pela quebra de expectativa, Pontiero usa uma pontuação pouco recomendada pela escritora. Clarice, em carta aconselhando sobre escrita, deu recomendações sobre pontuação, mais especificamente sobre o uso das reticências: “Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. [...] *Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro.*” (LISPECTOR, 2002, p. 292 apud BARRETO, 2011, grifo nosso). Na verdade, Clarice desaconselha o uso das reticências, dando exemplo de que pode ser usada após um suspiro, que é uma pausa amena – o que não é o caso identificado no Exemplo 1. Ao atrelar o emprego da pontuação com a respiração da frase, considera-se que a pontuação influencia a rítmica do texto. Dessa forma, ao empregar as reticências, verifica-se a destruição do ritmo, conforme as tendências deformadoras da tradução propostas por Berman (2013).

Já Moser usa o ponto-final após a preposição *of*, interrompendo também de forma abrupta e inesperada a frase, deixando o leitor em suspense, esperando uma continuação que não vem, assim como no texto de partida.

Assim como Clarice, Glória, a colega de trabalho de Macabéa, também tinha o hábito de deixar a frase inacabada, conforme indica o trecho “E esse ar é por causa de?” em destaque no Exemplo 2 a seguir.

Exemplo 2

Em relação a Macabéa, Glória tinha um vago senso de maternidade. Quando Macabéa lhe parecia murcha demais, dizia:

— **E esse ar é por causa de?**

Macabéa, que nunca se irritava com ninguém, arrepiava-se com o hábito que Glória tinha de deixar a frase inacabada. (LISPECTOR, 1998, p. 64).

Towards Macabéa, Glória felt vaguely maternal. Whenever she saw Macabéa looking more shrivelled than usual, she would chide her:

— **Why are you looking like . . . ?**

Macabéa, who never lost her temper with anyone, had to control her impatience with Glória, who had this irritating habit of never finishing a sentence. (PONTIERO, 1992, p. 63).

Toward Macabéa, Glória had a vague feeling of maternity. Whenever Macabéa looked too shriveled, she said:

— **And that look is because?**

Macabéa, who never got annoyed with anyone, cringed at Glória’s habit of leaving sentences unfinished. (MOSER, 2011, p. 55).

“E esse ar é por causa **de quê?**” seria uma possibilidade de não deixar a pergunta inacabada e não irritar Macabéa. Glória, ao fazer uma pergunta incompleta, espera que ela seja completada por Macabéa, que deveria responder o motivo de estar com aquele “ar”.

Pontiero, assim como a colega carioca de Macabéa, deixa a frase inacabada: “Why are you looking like. . . ?”. No entanto, tal como no Exemplo 1, emprega as reticências ao final, o que, mais uma vez, ameniza a interrupção. A pergunta em inglês seria completada por *that*. Além disso, o tradutor usa uma estrutura sintática em conformidade com a norma padrão para fazer perguntas em inglês (com o pronome interrogativo *why* mais a colocação do verbo auxiliar *are* antes do pronome pessoal *you*). Apesar de, assim como no texto de partida, a pergunta questionar o motivo de Macabéa estar com tal aparência, a forma com que a pergunta e a interrupção foram estruturadas poderia fazer com Macabéa respondesse com outra pergunta – “like what?” (“como o quê?”) –, e não o motivo em si. Entretanto, a resposta

esperada pela pergunta não seria um problema para a continuação do texto, pois Macabéa e Glória não estão dialogando – o narrador, por meio de um exemplo de uma fala dela, está discorrendo sobre como a carioca age maternalmente em relação à nordestina e como esta se irrita com suas perguntas inacabadas.

Moser opta por uma estrutura bastante próxima à do texto de partida, fazendo uma pergunta que teria a mesma resposta que a pergunta de Glória em língua portuguesa – o motivo. A opção de Moser – “And that look is because?” – não apresenta a estrutura sintática de uma pergunta em língua inglesa, mas não causaria estranhamento, pois, sendo a reprodução de um texto oral, seria facilmente compreendida como uma pergunta pela entonação interrogativa. Também mantém a incompletude da pergunta e espera que o receptor a complete.

Nos exemplos 1 e 2, as opções tradutórias de Pontiero fizeram com que o texto tivesse a ruptura amenizada com o uso das reticências, gerando uma alteração rítmica, a destruição do ritmo (BERMAN, 2013). Já Moser manteve-se próximo do texto de partida, com sua fragmentação, ruptura e quebra de expectativa.

A quebra de expectativa ocorre também em situações em que há (a sensação de) uma pergunta, mas não há um ponto de interrogação. O Exemplo 3, a seguir, apresenta uma pergunta que não é seguida de ponto de interrogação. Rodrigo S. M. discorre sobre os olhos “enormes, redondos, saltados e interrogativos” da moça nordestina. Apesar dos olhos que perguntavam, Macabéa não tinha a quem interrogar. Não fazia perguntas porque adivinha que não há respostas: “Era lá tola de perguntar? E de receber um ‘não’ na cara?” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Rodrigo S. M., no parágrafo seguinte, faz uma pergunta, mas sem inserir o ponto de interrogação, sem ser uma pergunta propriamente dita, sem esperar uma resposta, como numa reprodução do que faz Macabéa:

Exemplo 3

Enquanto isso as nuvens são brancas e o céu é todo azul. **Para que tanto Deus. Por que não um pouco para os homens.** (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Meanwhile, the clouds are white and the sky is blue. **Why is there so much God? At the expense of men.** (PONTIERO, 1992, p. 26).

Meanwhile the clouds are white and the sky is all blue. **Why so much God. Why not a little for men.** (MOSER, 2011, p. 18).

O trecho em destaque, “Para que tanto Deus. Por que não um pouco para os homens.”, apresenta duas perguntas, mas sem pontos de interrogação.

Pontiero, mais uma vez, insere um ponto de interrogação na primeira pergunta: “Para que tanto Deus” ficou “Why is there so much God?”. Pontiero traduz a segunda pergunta “Por que não um pouco para os homens.” por “At the expense of men.”. Ele mantém a pontuação do texto de partida; no entanto, não mantém a estrutura sintática de uma pergunta e muda a frase: transforma a pergunta em afirmação e muda, inclusive, o sentido, que seria traduzido como “às custas dos homens”, ao passo que, no texto em língua portuguesa, o texto “pergunta” por que não há nada para os homens – e não por que havia tanto para Deus em detrimento dos homens, como sugere o texto de Pontiero.

Moser traduziu “Para que tanto Deus” como “Why so much God.”, numa estrutura bem mais próxima à do texto de partida, ou seja, mantendo a estrutura sintática de uma pergunta em língua inglesa e terminando com um ponto-final. Moser também mantém a estrutura sintática de pergunta sem o ponto de interrogação para a segunda pergunta e, dessa forma, mantém o estranhamento e a quebra de expectativa, ao traduzir “Por que não um pouco para os homens.” como “Why not a little for men.”.

Pontiero optou pela mesma estratégia em outro trecho em que a pergunta não recebe o ponto de interrogação, conforme apresentado no Exemplo 4, a seguir. Num contexto em que Macabéa já tinha seu namorado, Olímpico, e os dois tinham trocado diálogos desencontrados, Rodrigo S. M. se dá conta de que ainda não tinha explicado bem o nordestino e, então, começa a dar características físicas e psicológicas do namorado.

Exemplo 6

Olímpico era macho de briga. Mas fraquejava em relação a enterros: às vezes ia três vezes por semana a enterro de desconhecidos, cujos anúncios saíam nos jornais e sobretudo no *O Dia*: e seus olhos ficavam cheios de lágrimas. **Era uma fraqueza, mas quem não tem a sua.** Semana em que não havia enterro, era semana vazia desse homem que, se era doido, sabia muito bem o que queria. De modo que não era doido coisa alguma. (LISPECTOR, 1998, p. 57-58).

Yet he lost all courage when it came to attending funerals: sometimes he attended as many as three funerals a week; the funerals of complete strangers whose names appeared in the obituary columns of *O Dia*. As he read them, his eyes would fill with tears. **It showed weakness on**

his part, but everyone has some weakness or other. A week that passed without a funeral left Olímpico feeling empty. It sounds like madness, but Olímpico knew precisely what he was after. He wasn't the least bit mad. (PONTIERO, 1992, p. 57).

Olímpico was tough as a prizefighter. But he broke down during funerals: sometimes he went three times a week to the funerals of strangers, whose obituaries appeared in the papers and especially in “O Dia”: and his eyes filled with tears. **It was a weakness, but who doesn't have one.** A week without a funeral was an empty week for this man who might have been crazy but knew very well what he wanted. So actually he wasn't crazy at all. (MOSER, 2011, p. 48).

O trecho em destaque “mas quem não tem a sua.” gera estranhamento ao não suprir a expectativa do leitor do uso do ponto de interrogação.

Pontiero, ao traduzir “mas quem não tem a sua.” por “but everyone has some weakness or other.”, o tradutor manteve o ponto final, como no texto de partida, mas a sentença, na tradução, é uma afirmação, isto é, não apresenta uma estrutura sintática de uma pergunta, não gerando a quebra de expectativa. No entanto, Pontiero mantém o sentido do texto de partida – ao final, todo mundo tem alguma fraqueza. A reformulação da frase para não causar estranhamento, no entanto, é uma característica da racionalização (BERMAN, 2013).

Moser, novamente, mantém a estrutura sintática de uma pergunta em língua inglesa e usa o ponto-final, mantendo o estranhamento gerado pela quebra de expectativa.

Sobre essa quebra de expectativa, Marina Colasanti (1976 apud SÁ, 1979, p. 115, grifo nosso) comentou que “às vezes [fica] *esperando o resto da frase que não vem*, presa por aqueles olhos mágicos, ou então interrompo uma frase que vinha e eu não sabia”. Ao ler Clarice, com frequência são experimentadas essas sensações descritas por Colasanti (1976), que geram estranhamento, quebra de expectativa, silêncio. Se, por um lado, diante da imprevisibilidade da escritora, o leitor fica esperando o restante da frase, “que não vem”, por outro lado, espera uma pausa, uma oportunidade de “respirar”, que também não vem, devido às longas frases.

As pausas imprevisíveis são também percebidas com o uso do travessão, que aparece com grande frequência nesta e em outras obras da autora. Clarice, em carta, já aconselhou sobre escrita e sobre pontuação, cujos conselhos são aqui retomados para nortear as análises:

Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma minha amiga, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que ponto e vírgula é o soluço da frase. *O travessão é muito bom pra gente se apoiar nele.* (LISPECTOR, 2002, p. 292 apud BARRETO, 2011, grifo nosso).

O travessão, de fato, aparece como suporte à autora. Na obra em análise, os inúmeros travessões muitas vezes separam temas diferentes, intercalam o pensamento do narrador, cortam o fluxo de consciência ou deixam o texto mais fragmentado, características da escritura clariceana. Às vezes, simplesmente substituem uma vírgula ou um ponto-final.

Na língua portuguesa, o travessão pode substituir vírgulas, parênteses ou colchetes para assinalar uma expressão intercalada ou para denotar uma pausa mais forte, além de indicar a mudança de interlocutor na transcrição de um diálogo (BECHARA, 2009). Dessa forma, Clarice, de forma geral, emprega o travessão conforme a norma padrão da língua; emprega, no entanto, com grande recorrência, tornando-se uma característica de seu estilo. Há passagens na obra em que a única pontuação empregada é o travessão. O Exemplo 5, em mais de cinco linhas, tem, como única forma de pontuação, o travessão, usado por três vezes. Rodrigo S. M. fala da narrativa “tão exterior e explícita” que está escrevendo:

Exemplo 5

Se há veracidade nela – **é claro que a história é verdadeira embora inventada** – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – **existe** a quem falte o delicado essencial. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

If there is any truth in it — **and clearly the story is true even though invented** — let everyone see it reflected in himself for we are all one and the same person, **and** he who is not poor in terms of money is poor in spirit or feeling for he lacks something more precious than gold — **for there are** those who do not possess that essential essence. (PONTIERO, 1992, p. 12).

If there's any truth in it — **and of course the story is true though invented** — may everyone recognize it inside himself because all of us are one and he who is not poor in money is poor in spirit or longing

because he lacks something more precious than gold — **there are** those who lack the delicate essential. (MOSER, 2011, p. 4).

Pontiero e Moser mantiveram os três travessões, mas Pontiero incluiu uma vírgula no trecho.

Os primeiros dois travessões são usados para separar um comentário do narrador: “é claro que a história é verdadeira embora inventada”. O texto de partida coloca como incerta a veracidade da história (“Se há veracidade nela”). O trecho entre os travessões surge como um comentário do narrador para tirar a dúvida: sim, é claro que a história é verdadeira. Embora semanticamente relacionado com o trecho anterior, não tem uma conjunção que ligue o comentário ao que estava sendo dito. Isso gera uma fragmentação, como se fosse um pensamento do narrador ali incorporado, sem que houvesse a necessidade de associá-lo ao texto principal. Pontiero e Moser mantêm o travessão, mas incluem a conjunção aditiva *and*. Com isso, embora a fragmentação do trecho ainda esteja presente pelo uso do travessão, ela fica amenizada, deixa a leitura mais fluída em língua inglesa ao estabelecer uma concatenação de ideias. A busca por um texto que seja mais fluído é característica da tradução etnocêntrica, conforme aponta Berman (2013).

Pontiero gerou o mesmo resultado com a inclusão de *for* após o terceiro travessão no Exemplo 5. A inclusão da conjunção subordinativa faz com que a fragmentação seja suavizada, dando nexos sintático à frase. Pontiero faz mais uma inclusão no trecho: adiciona uma vírgula antes da conjunção *and/e*. Isso ocorre porque o texto de partida apresenta uma sintaxe truncada e gera uma quebra de expectativa: a conjunção aditiva *e* sem o uso da vírgula prévia sugere que será mantido o mesmo sujeito, o que não ocorre. A oração “quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro” está desconexa tanto do sujeito quanto do tema anterior – não fala mais da veracidade ou da história que está sendo narrada. Ao colocar a vírgula antes da conjunção, Pontiero atua em conformidade com a norma padrão da língua inglesa, separando com uma vírgula sujeitos diferentes (EASTWOOD, 2002). Todas essas alterações feitas por Pontiero são características da racionalização, tendência deformadora da tradução (BERMAN, 2013).

Na obra *A hora da estrela*, o travessão também substitui o uso da vírgula, conforme pode ser visualizado no primeiro trecho em destaque no Exemplo 6 a seguir.

Exemplo 6

No instante mesmo em que eu começar a história — **de súbito cessará o tambor.**

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — **um rufar de tambor** — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

The moment I start to tell my story — **the noise of the drum will suddenly cease.**

I see the girl from the North-east looking in the mirror and — **the ruffle of a drum** — in the mirror there appears my own face, weary and unshaven. We have reversed roles so completely. (PONTIERO, 1986, p. 22).

The moment I start my story — **suddenly the drum will cease.**

I see the northeastern girl looking in the mirror and — **a ruffle of the drum** — in the mirror appears my weary and unshaven face. We're that interchangeable. (MOSER, 2011, p. 14).

O primeiro trecho grifado do Exemplo 6 apresenta um travessão que substitui uma vírgula. O segundo trecho grifado apresenta travessões para separar os “efeitos sonoros” que acontecem no momento em que a nordestina se olha no espelho. Conforme aponta Benedito Nunes (1989, p. 163):

A voz do narrador-personagem é bastante jocosa para anunciar que a história pobre da datilógrafa desenrolar-se-á acompanhada pelo ruflar de um tambor, “sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo, com gosto do cheiro de esmalte de unhas e de sabão Aristolino”, e bastante séria para mediar o confronto da situação humana de Macabéa com o ofício e o papel do escritor. (NUNES, 1989, p. 163).

Pontiero e Moser usaram o travessão, mantendo a pontuação como no original. Assim como na língua portuguesa, o uso do travessão nesses casos está em conformidade com a norma padrão da língua inglesa (EASTWOOD, 2002). Assim, o “efeito sonoro” e o consequente tom jocoso são mantidos nas duas traduções desse trecho.

A narração de Rodrigo S. M. intercala divagações sobre si mesmo, sobre ser escritor, seu propósito, sobre o ato de escrever e a história da Macabéa. Depois de um longo parágrafo em que se debruça a meditar sobre o ato de escrever, simplesmente para e começa a falar

sobre a nordestina no parágrafo seguinte, apresentado no Exemplo 7, a seguir, que também inclui comentários sobre o ato da escrita entre parênteses.

Exemplo 7

A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse, pensava que não — pois não é que estava viva? Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia. (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)

As I've already said, the girl from the North-east did not believe in death. She couldn't believe in death — after all — was she not alive? She had long since forgotten the names of her father and mother, for her aunt had never mentioned them. (I am exploiting the written word with the utmost ease. This alarms me, for I am afraid of losing my sense of order and of plunging into an abyss resounding with cries and shrieks: the Hell of human freedom. But I shall continue.)

The northeastern girl didn't believe in death, as I've said, she didn't think — since wasn't she alive? She'd forgotten her father's and mother's names, which her aunt had never mentioned. (With excessive casualness I'm using the written word and that trembles inside me who fears moving away from the Order and falling into the abyss populated with screams: the Hell of liberty. But let me go on.)

O narrador onisciente sabe como Macabéa se sente, conhece seus pensamentos. O trecho em destaque é a narração de Rodrigo sobre o que a nordestina pensava sobre a morte: “A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse, pensava que não — pois não é que estava viva?”. O trecho “pensava que não” é incompleto, é interrompido; fica-se esperando uma continuação. A interrupção ocorre com o travessão, que antecede uma pergunta. A pergunta parece ser a reprodução de um pensamento da nordestina, que se funde com a fala do narrador: “pois não é que estava viva?”. Essa situação ilustra o discurso indireto livre e o fluxo de consciência, presentes em toda a obra da escritora.

Pontiero fez várias modificações na estrutura do trecho em sua tradução para a língua inglesa. O tradutor escocês emprega um travessão antes e um travessão depois de *after all*. Como um advérbio de ligação em língua inglesa, *after all* é usado para dar uma explicação ao

que acabou de ser dito, adicionar um ponto que explica ou dá suporte ao que foi mencionado; nesse contexto, com frequência aparece separado entre vírgulas. A vírgula, nesse caso, pode ser substituída por travessão em língua inglesa (EASTWOOD, 2002). Pontiero, ao usar o travessão antes e depois de *after all*, está em consonância com a norma padrão da língua inglesa, o que parece justificar a modificação da pontuação desse trecho. A mudança da sintaxe e da estrutura da frase é característica da racionalização como tendência deformadora (BERMAN, 2013), como notado em outras partes do excerto.

Embora não seja o foco de observação desse exemplo, é interessante considerar o restante da frase. Pontiero muda o aposto “como eu já disse” de lugar, colocando-o no início da frase; tal como no Exemplo 5, essa escolha deixa a frase mais fluida. Além disso, Pontiero deixa o trecho mais parecido com o mais usual da língua inglesa, ao separá-lo em duas sentenças, empregando um ponto-final: “As I've already said, the girl from the North-east did not believe in death. She couldn't believe in death”. No texto de Clarice, “como eu já disse” pode fazer referência à primeira ou à segunda parte da frase (“A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse” e “como eu já disse, pensava que não”, respectivamente). Pontiero inclui uma pausa ao empregar o ponto-final e cessa a possibilidade de poder fazer referência ao que vinha antes ou ao que está após o trecho deslocado. Ao reestruturar a sintaxe do texto e ao deixar claro o que no texto de partida era incerto, incompleto, Pontiero usa da racionalização e da clarificação em sua tradução (BERMAN, 2013).

Moser reproduz exatamente a mesma pontuação do texto de partida, evidenciando a fragmentação do trecho, embora não opte pela suspensão do trecho “pensava que não”. Cabe ressaltar então as estratégias de tradução para a frase deixada em suspensão no texto de partida: Pontiero traduz como “She couldn't believe in death”; com isso, não deixa a frase incompleta e acaba com o estranhamento gerado pela interrupção do trecho com o uso do travessão. Moser traduz “pensava que não” como “she didn't think”, que seria “ela não pensava”. Como o verbo *to think* pode ser transitivo direto ou indireto, ou seja, exigir ou não um complemento, Moser não necessariamente deixa a frase em suspensão.

A busca pela fluidez do texto em língua inglesa, da invisibilidade da tradução – característica da tradução etnocêntrica (BERMAN, 2013) – parece ter norteado a escolha de Pontiero em outros trechos. Na obra *A hora da estrela*, o travessão também foi empregado para fazer uma pausa mais forte. Rodrigo S. M., ainda na tentativa de explicar sobre o que trata seu texto, hesita em entrar na história da moça: “Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase

nada.” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Decide, então, que a única forma possível é começar de súbito: “O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio.” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Rodrigo S. M., então, num súbito de coragem, começa a falar, mas hesita, pausa, respira. Dá um tempo. Depois retoma, mergulha na água gélida – mergulha, de fato, na história da vida rala da nordestina, como pode ser visto no trecho em destaque do Exemplo 8, a seguir.

Exemplo 8

Vou agora começar pelo meio dizendo **que** — —
que ela era incompetente. Incompetente para a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 24).

I am about to begin in the middle by telling you **that**
— — **that** she was inept. Inept for living.
(PONTIERO, 1986, p. 24)

I’m about to begin halfway saying **that** — — **that**
she was incompetent. Incompetent for life. (MOSER, 2011, p. 16).

O travessão e o grande espaço entre eles representam todo esse movimento do narrador, de sua coragem, hesitação e mergulho na história. Tanto Pontiero quanto Moser mantêm os travessões e o longo espaço entre eles.

Como já dito, o travessão (assim como a vírgula) é empregado também para separar e intercalar o pensamento do narrador com a narração da história, como no primeiro trecho grifado do Exemplo 5. Rodrigo S. M. já havia declarado estar escrevendo na mesma hora em que é lido (“Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido.” (LISPECTOR, 1998, p. 12)). Sem conhecer os detalhes do enredo que narra, na mesma hora em que escreve, tem revelações sobre a vida de Macabéa e os poucos que o cercam. O narrador frequentemente deixa claro tais descobertas na hora exata em que os fatos se revelam, intercalando seus pensamentos com a narração do enredo. Essa é uma característica do fluxo de pensamento, já apontado como marca da escrita da autora. Incluindo os pensamentos, as descobertas repentinas, a escritura torna, muitas vezes, fragmentária, tanto pela alternância de vozes quanto pela pontuação que Clarice emprega, sem parecer haver algum critério específico. O Exemplo 9, a seguir, ilustra esse aspecto da escritura clariceana presente em *A hora da estrela*.

Exemplo 9

Pareciam por demais irmãos, **coisa que — só agora estou percebendo** — não dá para casar. Mas eu não sei se eles sabiam disso. Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão.

Não, menti, agora vi tudo: ele não era inocente coisa alguma, apesar de ser um a vítima geral do mundo. Tinha, **descobri agora**, dentro de si a dura sem ente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força de vida. Mais do que ela que não tinha anjo de guarda. (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Olímpico and Macabéa could have been mistaken for brother and sister, **a factor — I've only now realized — that** would appear to rule out any possibility of their marrying. I'm not sure that they were aware of this factor. Will they get married? I still don't know. All I know is that they were both ingenuous and altogether insignificant.

No, I'm mistaken. It's now clear that Olímpico was by no means ingenuous, however much the universal victim. **It's now clear to me that** he was wicked to the core. He enjoyed taking his revenge. Revenge gave him an enormous satisfaction and the strength to go on living. He had more strength than Macabéa, whose guardian angel had deserted her. (PONTIERO, 1992, p. 47).

They could have passed for brother and sister, **something which — I'm only realizing it now** — rules out getting married. But I don't know if they knew that. Will they get married? I still don't know, I just know that they were somehow innocent and cast little shadow upon the ground.

No, I lied, now I see it all: he wasn't innocent in the least, even though he was a general victim of the world. He had, **I just discovered**, inside of him the hard seed of evil, he liked taking revenge, this was his great pleasure and what gave him his strength in life. More life than her, who didn't have a guardian angel. (MOSER, 2011, p. 38-39).

O trecho entre travessões “— só agora estou percebendo —”, no primeiro destaque, é um comentário de Rodrigo, que intercala a narração sobre Macabéa e seu narrador.

Pontiero e Moser mantêm o primeiro comentário de Rodrigo S. M. entre travessões. No entanto, Pontiero transfere o pronome *that* para depois do travessão: “a factor — I've only now realized — that would appear to rule out any possibility of their marrying.”. O *that* ou o

which, usado por Moser, iniciam uma oração subordinada adjetiva restritiva, em língua portuguesa, e uma *classifying clause*, em língua inglesa (EASTWOOD, 2002). Dessa forma, *which* e *that* estão explicando *a factor* e *something*, respectivamente. Ao incluir o comentário após o *which*, como fez Moser, a explicação inicia, mas fica em suspensão. O leitor percebe que virá uma explicação, mas ela é interrompida comentário: a frase explicativa “*which rules out getting married*” é fragmentada. Essa quebra do que está sendo dito é comum na linguagem oral e característica do fluxo de pensamento, em que as ideias se concatenam sem ordem ou aviso prévio. Pontiero repetiu sua primeira estrutura nos outros dois trechos em destaque: não interrompeu o que estava sendo dito, mantendo as orações numa ordem lógica de acontecimentos; com isso, não reproduz em seu texto em língua inglesa o fluxo de consciência e a concatenação de ideias muitas vezes desorganizadas, característica da racionalização (BERMAN, 2013).

As revelações de Rodrigo S. M. são interpostas ao texto no exato momento em que surgem, sem preocupação com a fragmentação textual, como característica do fluxo de consciência. Diante das estratégias de Pontiero, o interpolamento de vozes do texto de partida é atenuado – o que não ocorre no texto de Moser, em que a fragmentação é presente assim como no texto de partida.

O travessão, além de ser usado para interpor comentários, revelações e diferentes vozes, é usado também para separar repetições, que incidem em substantivos, verbos e advérbios e variam pela extensão: de palavras a frases e períodos. Como apresentado no capítulo 2 desta dissertação, o monólogo interior e o discurso indireto livre exprimem a sucessão irracional dos processos inconscientes, do pensamento. O travessão, nesse contexto, gera a sensação de uma pausa maior, como quando se está conversando e se para um pouco para pensar antes de continuar a fala. Nesse processo, a palavra antes do travessão se repete após ele, como que para recuperar o que estava sendo dito. A sensação de reprodução de fala fica bastante clara no Exemplo 10, num contexto em que Rodrigo S. M. ainda não está certo sobre como será a história que ele hesita em escrever.

Exemplo 10

Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história **vai ser – ser o quê?** Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

The typist doesn't want to get off my back. I now realize that poverty is both ugly and promiscuous. That's why I cannot say whether my narrative **will be — will be what?** I can reveal nothing for I still haven't worked up enough enthusiasm to write the story. (PONTIERO, 1992, p. 21-22).

Well the typist doesn't want to get off my shoulders. Me of all people who realizes that poverty is ugly and promiscuous. That's why I don't know if my story **is going to be — be what?** I don't know anything, I still haven't worked up the nerve to write it. (MOSER, 2011, p. 13).

A hesitação, a incerteza – produzidos pelo ritmo do texto –, é reproduzida pela pausa do travessão e pela repetição da palavra antes e depois do sinal. Ele não sabe que adjetivo dar à história – para, pensa e termina perguntando: “ser o quê?”. Ambos os tradutores mantêm a pontuação e a repetição. A diferença reside no fato de Pontiero repetir também o verbo auxiliar, o que geraria menos estranhamento no leitor de língua inglesa, que poderia estranhar a separação do verbo principal do verbo auxiliar.

Nas cenas finais de *A hora da estrela*, a história é contada com certa hesitação, pausas e receios. Inicialmente, Rodrigo S. M. vê Macabéa caída e vai contando ao leitor o que está se sucedendo no mesmo momento em que vê os acontecimentos. No entanto, há uma mudança na imediaticidade da narração: Macabéa vomita, e o que se segue somente Rodrigo S. M. está vendo, o que cria um clima de suspense: “O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!” (LISPECTOR, 1998, p. 85). E, então, o que aconteceria depois?

O Exemplo 11, a seguir, traz a continuação do cenário apresentado no Exemplo 5, apresentado na seção microestrutura. No excerto, é mantido um clima de suspense do parágrafo anterior e de hesitação ao falar, ao dar informações. A narração dos acontecimentos culmina no anúncio da morte de Macabéa. Por meio da repetição e do uso do travessão, apresentados em destaque, são gerados esses efeitos.

Exemplo 11

E **então** — **então** o súbito grito estertorado de um a gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida com e a vida.

Até tu, Brutus?!

Sim, foi este o modo com o eu quis anunciar **que** — **que** Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação. (LISPECTOR, 1998, p. 85).

And **then** — **then** suddenly the anguished cry of a seagull, suddenly the voracious eagle soaring on high with the tender lamb in its beak, the sleek cat mangling vermin, life devouring life.

Et tu, Brute?

Yes, this was the way I had hoped to announce **that** — **that** Macabéa was dead. The Prince of Darkness had triumphed. Coronation at last. (PONTIERO, 1992, p. 84).

And **then** — **then** the sudden rattling of a seagull, all at once the voracious eagle lifting to the high airs the tender lamb, the sleek cat mangling some dirty rat, life eats life.

Et tu, Brute?!

Yes, that's how I wanted to announce **that** — **that** Macabéa died. The Prince of Darkness won. Finally the coronation. (MOSER, 2011, p. 75).

O Exemplo 11 apresenta trechos do final da seção 9 e do início da seção 10 da obra, momento em que é anunciada a morte de Macabéa (por isso o espaço em branco entre os excertos). Com o uso do travessão e da repetição – interferindo no ritmo textual –, Pontiero e Moser mantêm o suspense e a hesitação em contar sobre a morte da nordestina em suas respectivas traduções para a língua inglesa.

Como mostrado nos exemplos 10 e 11, Pontiero e Moser usam a repetição e o travessão, quando aparecem juntos, como no texto de partida em praticamente todos os casos. Os tradutores mantêm, portanto, o ritmo do texto de partida nos textos traduzidos. O Exemplo

12, a seguir, representa uma exceção a essa regra: Pontiero se desfaz da pausa e da repetição na última seção da obra, composta apenas pelas linhas que se apresentam:

Exemplo 12

E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa.
Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. **Mas — mas eu também?!**

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (LISPECTOR, 1998, p. 87).

And now — now it only remains for me to light a cigarette and go home.

Dear God, only now am I remembering that people die. **Does that include me?**

Don't forget, in the meantime, that this is the season for strawberries.

Yes. (PONTIERO, 1992, p. 86).

And now — now all I can do is light a cigarette and go home.

My God, I just remembered that we die. **But — but me too?!**

Don't forget that for now it's strawberry season.

Yes. (MOSER, 2011, p. 77).

Rodrigo S. M. leva um susto: acabou de lembrar que a gente morre. E balbucia, talvez com medo de ter a resposta: “Mas – mas eu também?!”. Clarice emprega o ponto de interrogação juntamente com o ponto de exclamação: além de questionar a informação dada, Rodrigo S. M. está muito surpreso – pergunta ao mesmo tempo em que já sabe a resposta.

Pontiero traduz “Mas – mas eu também?!” como “Does that include me?”, que é uma pergunta direta, sem hesitação. Pontiero gera a destruição do ritmo ao modificar a pontuação empregada (BERMAN, 2013). O tradutor não retoma as impressões geradas pela pontuação empregada no texto de partida, ou seja, pelo uso do travessão e do uso conjunto dos pontos de interrogação e exclamação, além da repetição. Já Moser traduz o trecho “Mas – mas eu também?!” como “But — but me too?!”, gerando o efeito de hesitação. Além disso, o tradutor mantém o ponto de interrogação juntamente com o ponto de exclamação, sugerindo uma pergunta e respondendo-a ao mesmo tempo.

Como visto nos exemplos 10, 11 e 12, os travessões separam uma palavra que se repete como que para reproduzir o fluxo de pensamento, com suas pausas características, gerando diferentes efeitos, como dúvida e hesitação. Nesse mesmo sentido, os travessões são

usados também para separar não só palavras individuais, como também trechos inteiros, como indica o Exemplo 13, a seguir.

Exemplo 13

Também esqueci de dizer que **o registro que em breve vai ter que começar** – pois já não aguento mais a pressão dos fatos – **o registro que em breve vai ter que começar** é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

I forgot to mention that **the record that is about to begin** — for I can no longer bear the onslaught of facts — **the record that is about to begin** is written under the sponsorship of the most popular soft drink in the world even though it does not earn me anything; a soft drink that is distributed throughout the world. (PONTIERO, 1992, p. 23).

I also forgot to say that **the account that is soon going to have to start** — since I can no longer withstand the pressure of the facts — **the account that soon is going to have to start** is written with the sponsorship of the most popular soft drink in the world even though it's not paying me a cent, a soft drink distributed in every country. (MOSER, 2011, p. 14-15).

Rodrigo S. M. ainda estava hesitando em contar a história, por um lado, e se vendo obrigado a contá-la, por outro. O trecho em destaque do Exemplo 18 é a ilustração dessa situação: “Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não aguento mais a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito”. O comentário entre as travessões é precedido e sucedido pelo mesmo trecho – “o registro que em breve vai ter que começar”.

Pontiero e Moser repetiram todo o trecho em seus textos em língua inglesa. No entanto, a tradução de Pontiero apresenta uma sutil diferença de significado em relação ao trecho que se repete no texto de partida, que se relaciona ao comentário entre as travessões: “o registro que em breve **vai ter** que começar – pois já não aguento mais a pressão dos fatos”. No texto em língua portuguesa, o registro não vai “simplesmente” começar, ele vai ter que começar – não é escolha do escritor, é uma necessidade, é mais forte do que ele, ele está sendo obrigado a escrevê-la, afinal não aguenta mais a pressão dos fatos. Pontiero suaviza

essa necessidade: a história – somente – em breve vai começar: “the record that is about to begin”.

Moser traduz o trecho “o registro que em breve **vai ter** que começar” como “the account that is soon going to **have to** start”. Dessa forma, mantém a expressão de necessidade, como no texto de partida. A expressão *have to* em língua inglesa pode ser usada com sentido similar ao de verbos modais para expressar necessidade ou obrigatoriedade; é uma forma de dizer que algo é necessário em uma dada situação (EASTWOOD, 2002, p. 116).

Essa necessidade ou obrigatoriedade de escrever sobre a nordestina perpassa toda a história, sendo uma questão importante na obra. Rodrigo S. M. inclusive já havia avisado que só escreve por motivo grave de “força maior”: “Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força da lei’.” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A repetição é, em Clarice, um verdadeiro agente lírico, como afirma Nunes (1989). Apresenta-se sob formas ou espécies dotadas de valor rítmico, desempenhando função expressiva e produzindo efeitos, seja no uso da palavra, seja no sentido do próprio discurso. No Exemplo 14, a seguir, a repetição de “inspirando e expirando” tem valor rítmico e cria o próprio efeito da respiração:

Exemplo 14

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. Moça essa** – e vejo que já estou quase na história – **moça essa** que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. Para adormecer nas frígidas noites de inverno **enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio** parco calor. **Dormia de boca aberta por causa do nariz entupido, dormia exausta, dormia até o nunca.** (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).

As for the girl, she exists in an impersonal limbo, untouched by what is worst or best. She merely exists, **inhaling and exhaling, inhaling and exhaling**. Why should there be anything more? Her existence is

sparse. Certainly. But why should I feel guilty? **Why should I try to relieve myself of the burden of not having done anything concrete to help the girl? This girl** — I see that I have almost started telling my story — **this girl** who slept in cheap cotton underwear with faint but rather suspicious bloodstains. In an effort to fall asleep on cold wintry nights, **she would curl up into a ball, receiving and giving out her own scant warmth. She slept with her mouth wide open because of her stuffed-up nostrils, dead to the world from sheer exhaustion.** (PONTIERO, 1992, p. 23).

As for the girl, she lives in an impersonal limbo, without reaching the worst or the best. She just lives, **inhaling and exhaling, inhaling and exhaling.** Actually — why should she do anything more? Her existence is sparse. Yes. But why should I be feeling guilty? **And trying to rid myself of the weight of not having done anything concrete to help the girl? That girl** — and I see that I'm almost into the story — **that girl** who slept in cheap cotton underwear with rather suspicious faint blood stains. To fall asleep on cold winter nights **she curled in upon herself, receiving and giving herself her own paltry warmth. She slept with her mouth open because of her stuffed nose, she slept exhausted, she slept dead to the world.** (MOSER, 2011, p. 15).

A repetição do trecho “inspirando e expirando” tem um efeito rítmico, reproduz o efeito da respiração.

Pontiero e Moser traduzem “inspirando e expirando” como “inhaling and exhaling” e mantêm a repetição, preservando o efeito da respiração.

O excerto apresentado no Exemplo 15 apresenta outros tipos de repetição que merecem destaque.

O segundo trecho grifado termina com a palavra “moça”, que se repete outras duas vezes: “E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da **moça**. **Moça essa** – e vejo que já estou quase na história – **moça essa** que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido.”. Após o ponto-final, inicia-se uma nova sentença, que é interrompida pelo comentário do narrador entre dois travessões, de forma que “moça essa” aparece antes e depois da interrupção. Nesse caso, tanto Pontiero quanto Moser mantêm as três repetições da palavra *moça/girl* nos textos em língua inglesa. Ainda é possível encontrar outro estranhamento e quebra de expectativa nesse mesmo exemplo. O trecho “E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça.” é uma pergunta seguida de um ponto-final, e não de um ponto de

interrogação, como era de se esperar. Assim como nos exemplos 3 e 4, apresentados anteriormente, Pontiero emprega a mesma estratégia: inclui o ponto de interrogação. Moser muda sua estratégia e também inclui o ponto de interrogação. Desse modo, os tradutores não mantêm a estranheza gerada pela quebra de expectativa ao empregarem a pontuação esperada pelo leitor de língua inglesa, característica da racionalização (BERMAN, 2013).

O terceiro trecho em destaque apresenta a repetição do pronome reflexivo *se*: “Para adormecer nas frígidas noites de inverno **enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio** parco calor.”. Em “enroscava-se em **si mesma**, recebendo-se e dando-se **o próprio** parco calor”, há a reiteração da solidão e do isolamento da personagem com a repetição do pronome *se* e com o uso de *o próprio* no mesmo trecho – o que é redundante de certa forma. Como não é na norma padrão da língua que se pauta, Clarice usa do material linguístico para gerar significados. Nesse caso, a repetição desempenha uma função expressiva, produz efeito no sentido do próprio discurso, reproduz um efeito de uma ação em cadeia, como num movimento circular de dar e receber, que se repete durante toda a noite, durante toda a vida de Macabéa. Além disso, *si mesma* guarda uma relação de efeito sonoro com o pronome reflexivo, posto que *si* e *se* soam de forma bastante similar em língua portuguesa; há, assim, uma repetição do som.

Os tradutores fazem escolhas diferentes diante desse pronome reflexivo *se*, que não existe em língua inglesa da forma que é usado em língua portuguesa, ou seja, junto com um verbo obrigatoriamente reflexivo em língua portuguesa para o sentido empregado no caso de “enroscava-se em si mesma”; já em “recebendo-se” e “dando-se”, há um efeito de estranhamento, pois não são verbos comumente empregados na forma reflexiva em língua portuguesa.

Pontiero traduz “enroscava-se em si mesma” por “she would curl up into a ball” (“enrolava como uma bola”). Assim, o tradutor escocês não usa um pronome reflexivo nem recupera a repetição sonora encontrada em *si mesma*. Pontiero traduz “recebendo-se e dando-se o próprio parco calor” como “receiving and giving out her own scant warmth”, de forma a não conter qualquer tipo de repetição – sonora ou vocabular – em todo o trecho em língua inglesa: “she would curl up into a ball, receiving and giving out her own scant warmth.”.

Moser traduz “enroscava-se em si mesma” por “she curled in upon herself” (“enrolava em si mesma”), inserindo o pronome reflexivo *herself* para *si mesma*. Para traduzir o trecho “recebendo-se e dando-se o próprio parco calor”, Moser insere o pronome reflexivo *herself*: “receiving and giving herself her own paltry warmth.”. O trecho completo na tradução de

Moser fica “To fall asleep on cold winter nights she curled in upon **herself**, receiving and giving **herself her** own paltry warmth.”, de forma a repetir *herself* e reiterar a solidão da nordestina pelo uso da repetição. Ademais, há a repetição sonora de *her*.

Na tradução de Moser, corroboram para gerar o efeito da repetição o pronome pessoal *she* e o pronome possessivo *her*, presentes na sentença seguinte: “**She** slept with **her** mouth open because of **her** stuffed nose, **she** slept exhausted, **she** slept dead to the world.”. Embora a inclusão de tais pronomes em língua inglesa torne-se obrigatória, tendo em vista que sua ausência seria agramatical na tradução de Moser (o que não ocorre em língua portuguesa), ela colabora para criar o efeito da repetição, como numa tentativa de compensação. Moser também repete o verbo *dormir*, como no texto de partida, em que se lê: “**Dormia** de boca aberta por causa do nariz entupido, **dormia** exausta, **dormia** até o nunca.”.

Tal compensação não é encontrada no texto de Pontiero, que ele muda toda a estrutura da frase e suprime a repetição de *dormia* na última frase do parágrafo, traduzindo o mesmo trecho por “She slept with her mouth wide open because of her stuffed-up nostrils, dead to the world from sheer exhaustion” (“Dormia com sua boca bem aberta por conta de suas narinas entupidas, morta para o mundo por completa exaustão”).

Com as estratégias adotadas, os resultados gerados pelas repetições do texto de partida, ou seja, a função expressiva da repetição, que gera o efeito no sentido do próprio discurso, o efeito de uma ação em cadeia, de isolamento e solidão da personagem, podem ser encontrados somente na tradução de Moser.

Ironicamente, ao falar mal da repetição, Rodrigo S. M. usa desse recurso para gerar o efeito de gagueira do pensamento de Macabéa, conforme indicado no Exemplo 15 a seguir.

Exemplo 15

Quanto a mim, autor de um a vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades. Por falar em novidades, a moça um dia viu num botequim um homem **tão, tão, tão bonito que** — **que** queria tê-lo em casa. Deveria ser, **como** — **como** ter uma grande **esmeralda-esmeralda-esmeralda** num estojo aberto. Intocável. Pela aliança viu que ele era casado. Como casar **com-com-com** um ser que era **para-para-para** ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa. (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Speaking for myself, the author of this human character, I cannot stand repetition: routine divides me from potential novelties within my reach. Speaking of novelties, one day the girl saw a man in a snack-bar who was **so amazingly good-looking that** she would have loved to take him home. It would be **like — like** possessing a large **emerald — emerald — emerald** displayed in a jewel box. Forbidden to touch. The ring on his finger suggested that he was married. How could one **marry — marry — marry** a man who was only meant to be **seen — seen — seen**, she stammered in her mind. She would die of shame were she to eat in his presence, for he was much too good-looking by far. (PONTIERO, 1992, p. 40-41).

As for me, author of a life, I can't deal with repetition: routine divides me from my possible novelties. Speaking of novelties, the girl one day saw in a corner bar a man **so, so, so good-looking that — that** she wanted to have him at home. It would be, **like — like** having a big **emerald-emerald-emerald** in an open jewel box. Untouchable. From the ring she saw he was married. How to **marry-marry-marry** a being who was only **to-to-to** be seen, she stammered in her thoughts. She'd die of embarrassment to eat in front of him because he was good looking beyond any person's possible balance. (MOSER, 2011, p. 32).

Macabéa gaguejava em seu pensamento: “Por falar em novidades, a moça um dia viu num botequim um homem **tão, tão, tão bonito que — que** queria tê-lo em casa. Deveria ser, **como — como** ter uma grande **esmeralda-esmeralda-esmeralda** num estojo aberto. Intocável. Pela aliança viu que ele era casado. Como casar **com-com-com** um ser que era **para-para-para** ser visto, gaguejava ela no seu pensamento.”.

A junção das palavras repetidas, unidas por um traço, expressa a mentalidade da personagem. No excerto, o discurso do personagem se mescla com o da personagem, característica do fluxo do pensamento, em que, muitas vezes, há o interpolamento de vozes distintas sem o aviso prévio do sinal gráfico. Dessa forma, o fluxo apresenta, “através de uma linguagem truncada ou desordenada, o pensamento ainda não claramente formulado do ponto de vista lógico ou linguístico” (CARVALHO, 1981, p. 61).

Pontiero traduz “tão, tão, tão bonito” por “so amazingly good-looking”. A gagueira do pensamento de Macabéa existe no texto de Pontiero somente quando a repetição aparece unida pelo hífen. Dessa forma, traduz “esmeralda-esmeralda-esmeralda”, “com-com-com” e “para-para-para” como “emerald — emerald — emerald”, “marry — marry — marry” e “seen

— seen — seen”. Moser traduz esses mesmos trechos por “so, so, so good-looking”, “emerald-emerald-emerald”, “marry-marry-marry” e “to-to-to”.

As preposições *com* e *para* têm, nesses casos, igual tradução em inglês: a preposição *to*. Por isso, para não repetirem a preposição *to* duas vezes, para traduzir “Como casar **com-com-com** um ser que”, Pontiero e Moser optam por repetir o *marry/casar* em vez de *to*. Já para traduzir “um ser que era **para-para-para** ser visto”, Pontiero repete a palavra *seen/visto*, ao passo que Moser repete a preposição *to/para*, como no texto de partida.

Pontiero usa travessão em vez de hífen para “unir” as palavras, o que gera uma maior pausa, um efeito diferente, a destruição do ritmo (BERMAN, 2013), assemelhando-se às outras pausas usadas para separar palavras iguais. Dessa forma, o leitor pode não entender que se tratava de uma gagueira, mas somente de hesitações ao falar. Pontiero também não usa o travessão que separa o pronome *que*, usando-o somente uma vez. Dessa forma, o efeito da gagueira gerado pelo uso da repetição é mais bem representado na tradução de Moser.

Os exemplos comentados anteriormente apresentam repetições que são facilmente percebidas, visto que a(s) palavra(s) se repete(m) de forma muito próxima. No entanto, lançando um olhar um pouco mais ampliado ao texto de *A hora da estrela*, é possível perceber frases que se repetem com um maior distanciamento, de forma que tal repetição poderia passar despercebida por um olhar um pouco mais desatento.

O Exemplo 16 é composto por um longo excerto para ilustrar tal caso, em que uma sentença repetida é separada por todo um parágrafo.

Exemplo 16

Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. **O jeito** é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que –
– que ela era incompetente. Incompetente para a vida. **Faltava-lhe o jeito de se ajeitar**. Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: **o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim**. (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona).

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe **com brutalidade (brutalidade** essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), **com brutalidade** que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. **Isso disse ele.** Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe: (LISPECTOR, 1992, p. 24-25).

I have explained these details at great length for fear of having promised too much and offering too little. My story is almost **trivial**. **The trick** is to begin suddenly, like plunging into an icy sea and bearing its intense coldness with suicidal courage. I am about to begin in the middle by telling you that — — that she was inept. Inept for living. **She had no idea how to cope with life** and she was only vaguely aware of her own inner emptiness. Were she capable of explaining herself, she might well confide: the world **stands outside me. I stand outside myself.** (It's going to be difficult to tell this story. Even though I have nothing to do with the girl, I shall have to write everything through her, trapped as I am by my own fears. The facts are sonorous but among the facts there is a murmuring. It is the murmuring that frightens me.)

The girl had no way of coping. So much so, (bang) that she made no protest when the boss of her firm which distributed pulley equipment **bluntly warned her (a bluntness** she seemed to provoke with that foolish expression on her face as if begging to be slapped) **that he was** only prepared to keep on her workmate Glória. He told her he was fed up with her typing mistakes and those blots she invariably made on the paper. The girl felt that she ought to say something to show respect for this boss with whom she was secretly infatuated. (PONTIERO, 1992, p. 23-24).

All this I've explained at great length for fear of having promised too much and then giving only the simple and the small. Since this story is almost **nothing**. **The thing to do** is to start all of a sudden just as I jump all of a sudden into the icy water of the sea, a way of facing with suicidal courage the intense cold. I'm about to begin halfway saying that — — that she was incompetent. Incompetent for life. **She had never figured out how to figure things out.** She was only vaguely beginning to know the kind of absence she had of herself inside her. If she were an expressive

creature she would say: **the world is outside me, I am outside me.** (It's going to be hard to write this story. Even though I don't have anything to do with the girl, I'll have to write out all of myself through her amidst frights of my own. The facts are sonorous but between the facts there's a whispering. It's the whispering that astounds me.) **She never figured out how to figure things out.** So much (explosion) that she had nothing to say for herself when the boss of the pulley-distribution firm **rudely warned her (a rudeness** she seemed to be asking for with that dumb face, a face just asking to be slapped), **rudely that he** was only going to keep Glória, her co-worker, because as for her, she made too many typing mistakes, besides invariably dirtying the pages. **That's what he said.** As for the girl, she thought that to show respect she needed to say something and spoke ceremoniously to her secretly beloved boss: (MOSER, 2011, p. 15-16).

A frase “Faltava-lhe o jeito de se ajeitar” aparece no meio do primeiro parágrafo e se repete somente no início do segundo parágrafo. Rodrigo S. M. usa a frase para caracterizar Macabéa; em seguida, conta alguma atitude da nordestina que justifica tal caracterização. A mesma estrutura é encontrada no segundo parágrafo: há a frase “Faltava-lhe o jeito de se ajeitar” seguida por uma explicação. Dessa forma, pode-se dizer que há, também, repetição da estrutura do texto, num espectro mais amplo. Além disso, a palavra *jeito* já havia sido usada anteriormente no parágrafo: “O **jeito** é começar de repente”. Há, também, o uso da paronomásia¹⁰¹, a repetição do som com as palavras *jeito* e *ajeitar*.

Pontiero traduz “faltava-lhe o jeito de se ajeitar” de duas formas: “She had no idea how to cope with life” e “The girl had no way of coping.”. Embora repita o *had no* e o verbo *to cope* (conjugado de formas diferentes), Pontiero não repete a frase inteira. A estrutura também não é repetida, pois, no primeiro caso, o tradutor exclui o ponto-final e une o trecho à explicação de por que ela “não tinha ideia de como lidar com a vida”. Pontiero também não se preocupa em produzir na frase em língua inglesa uma repetição de sons. A palavra *jeito* também não foi usada no início do parágrafo; no entanto, a opção do tradutor de usar *trick* gerou uma repetição do som com *trivial*, a palavra anteriormente usada – o que acaba por gerar uma compensação do efeito da paronomásia.

¹⁰¹ Segundo Nunes (1989), a paronomásia é um diferenciador poética da linguagem que correspondem, como matrizes de uma prosa altamente lírica, a outros traços do estilo de Clarice. Trata-se de palavras com sons parecidos, mas significados diferentes.

Já Moser, com suas opções de traduções, cria a repetição da frase completa, nos dois momentos diferentes. Moser traduz “Faltava-lhe o jeito de se ajeitar” por “She never figured out how to figure things out.”. Repete também estrutura do trecho, formado pela a frase que se repete, o ponto-final e o trecho seguinte, em que são descritas atitudes da nordestina. Moser usa o mesmo verbo, *figure out*, conjugado de formas diferentes, de forma a repetir o som na mesma frase. Ademais, repete no início do parágrafo a palavra *thing*, que está inserida na palavra *nothing*, anteriormente usada: “Since this story is almost **nothing**. **The thing to do** is to [...]”.

A reiteração dos termos *fora de mim* aparece na forma duplicativa no trecho: “Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é **fora de mim**, eu sou **fora de mim**.”. Pontiero traduz como “Were she capable of explaining herself, she might well confide: the world **stands outside me**. I **stand outside myself**.”. Moser traduz o mesmo trecho como “If she were an expressive creature she would say: the world is **outside me**, I am **outside me**.”. Assim, ambos os tradutores reiteram os termos, com a diferença de que Pontiero, além de fragmentar mais o trecho, usando um ponto-final, usa o verbo *stand*, que, conjugado, fica praticamente igual nas duas vezes em que aparece, somente o com *s* adicional. Moser opta pelo verbo *to be*, que, assim como em língua portuguesa, ao ser conjugado nas duas pessoas usadas, não se assemelha.

Por fim, a última repetição do trecho comentada é de “(com) brutalidade”. Como já dito, o fluxo da escrita é, com frequência, entrecortado por comentários do narrador. Em muitos dos exemplos apresentados, tal interrupção da escrita é feita por meio do uso do travessão, em que a(s) palavra(s) usada(s) antes do sinal gráfico se repete(m) após o sinal, para retomar o que estava sendo dito. Embora em menor número, os comentários também aparecem entre parênteses, como este caso: “Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe **com brutalidade** (**brutalidade** essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), **com brutalidade** que só ia manter no emprego Glória [...]”.

Pontiero traduz a palavra *brutalidade* como *bluntness*, e Moser, como *rudeness*. A palavra não é repetida nas três vezes em que aparece: “with bluntness/rudeness”, na função de advérbio, seria agramatical em língua inglesa. Para a locução adverbial *com brutalidade*, os tradutores usam os advérbios *bluntly* e *rudely*, repetindo-se somente a raiz da palavra.

Ademais, Pontiero não repete *bluntly* após o comentário entre parênteses: “So much so, (bang) that she made no protest when the boss of her firm which distributed pulley

equipment **bluntly warned her** (a **bluntness** she seemed to provoke with that foolish expression on her face as if begging to be slapped) **that he was** only prepared to keep on her workmate Glória.”.

Já Moser repete *rudeness* após o travessão: “So much (explosion) that she had nothing to say for herself when the boss of the pulley-distribution firm **rudely warned her** (a **rudeness** she seemed to be asking for with that dumb face, a face just asking to be slapped), **rudely that he** was only going to keep Glória”. Ainda, Moser, além de repetir *rudely*, usa a vírgula após os parênteses. A repetição do advérbio causa bastante estranhamento em língua inglesa, razão pela qual Pontiero deve ter optado pela racionalização e excluído a repetição do termo (BERMAN, 2013).

O trecho “Isso disse ele” foi destacado para apontar que Pontiero o exclui de sua tradução.

Ainda figura no âmbito da repetição a frequente reiteração de termos em um mesmo parágrafo, como indicado no Exemplo 17.

Exemplo 17

Tudo isso, sim, a **história é história**. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a **palavra** é fruto da **palavra**. A **palavra** tem que se parecer com a **palavra**. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a **palavra** não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Yes, all this, for **history is history**. But knowing beforehand so as never to forget that the **word** is the fruit of the **word**. The **word** must resemble the **word**. To attain the **word** is my first duty to myself. The **word** must not be adorned and become aesthetically worthless; it must be simply itself. (PONTIERO, 1992, p. 20).

All this, yes, the **story is history**. But knowing beforehand so you never forget that the **word** is the fruit of the **word**, the **word** must resemble the **word**. Reaching it is my first duty to myself. And the **word** can't be dressed up and artistically vain, it can only be itself. (MOSER, 2011, p. 11).

A palavra *história* se repete duas vezes, e a palavra *palavra*, cinco vezes. Pontiero mantém a repetição de *history* mais alinhado ao texto de partida. O tradutor repete a palavra *word/palavra* seis vezes: no trecho “Atingi-la é o meu primeiro dever comigo”, o tradutor

substitui o pronome *la*, que se refere *palavra*, pelo próprio substantivo *word*. Moser, por um lado, mantém a substituição do substantivo pelo uso do pronome *it*, como no texto de partida; assim, repete *word* cinco vezes. Por outro lado, não repete a palavra *história*, traduzindo o trecho como “the story is history”.

Em língua portuguesa, existem os termos *estória* e *história*. A palavra *estória*, segundo o dicionário *Aulete*, “foi proposta para designar narrativa de ficção”, para diferenciar-se da história real, da ciência histórica, a qual seria chamada de *história*. No entanto, o próprio dicionário afirma que “a forma preferencial é história” (AULETE, 2018). Dessa forma, atualmente tal diferenciação quase não é empregada: usa-se predominantemente *história* para referir-se aos dois sentidos possíveis. Em língua inglesa, há as palavras *history* e *story* para diferenciar história real de história inventada, respectivamente (OXFORD, 2018).

O dicionário *Houaiss* afirma que *estória* caiu em desuso, mas isso é algo recente: em 1962, Guimarães Rosa usou a palavra no título de seu livro *Primeiras estórias* (RODRIGUES, 2017). Dessa forma, talvez Clarice tivesse usado *estória* para se referir a histórias inventadas, considerando o contexto histórico e literário em que viveu. Isso posto, Moser poderia ter repetido a palavra *history*, assim como o faz Pontiero.

Apesar das pequenas diferenças a respeito das repetições de palavras isoladas, os tradutores, de forma geral, mantêm as repetições como no texto de partida, gerando o efeito de reiteração do termo, importante característica da escritura de Clarice. No entanto, há maior dificuldade ao tradutor quando uma mesma palavra se repete, mas ela cumpre diferentes funções de acordo com sua distribuição sintática, tendo outra classe gramatical, conforme indicado no Exemplo 18.

Exemplo 18

Porque há o direito ao **grito**.

Então eu **grito**.

Grito puro e sem pedir esmola. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

For one has a right to **shout**.

So, I am **shouting**.

A simple **shout** that begs no charity. (PONTIERO, 1992, p. 14)

Because there's the right to **scream**.

So I **scream**.

A pure **scream** and without begging alms. (MOSER, 2011, p. 5).

Apesar de ser a mesma palavra, *grito* é classificada como substantivo, verbo e substantivo nas três vezes em que aparece, respectivamente. Quando aparece como verbo (segundo trecho grifado), é conjugado na primeira pessoa, mantendo a mesma forma.

Em inglês, Pontiero traduz *grito* como *shout* e *shouting*. Já Moser, como *scream* em todas as aparições. Pontiero muda o tempo verbal de “Então eu grito”, obrigando-o a mudar a forma da palavra *shout*, colocando-o no gerúndio: “So, I am shouting”. Além de não manter a repetição da palavra de forma idêntica, há uma diferença semântica ao usar a oração no presente contínuo: parece que ele está gritando naquele exato momento. A mudança da classe gramatical da palavra, segunda Berman (2013), é uma característica da racionalização.

Seria possível manter a mesma palavra nas duas opções lexicais dos tradutores, guardadas as diferenças semânticas entre elas: *shout* e *scream* podem ser substantivo ou verbo (inclusive conjugado na primeira pessoa do singular, como é o caso do texto de partida). Por isso, assim como faz Moser, Pontiero poderia ter usado a mesma palavra em todas as aparições, independentemente de sua classe gramatical (em sua primeira aparição, é necessário usar a palavra como verbo, pois *a right to* exige o uso do infinitivo em seguida (OXFORD, 2018)).

Os registros interjetivos figuram no âmbito da repetição na obra de Clarice. O narrador Rodrigo S. M. com frequência expressa suas emoções, sentimentos, sensações na obra: lamenta-se por nada poder fazer pela nordestina e por sua dificuldade em escrever, sente piedade de si mesmo, alívio, entre outros.

Na obra *A hora da estrela*, as interjeições ou locuções interjetivas aparecem, na maior parte das vezes, sem qualquer pontuação, seja vírgula ou exclamação, separando-as do restante da frase, conforme indicado nos exemplos 19 a 22 seguir.

Exemplo 19

(Ah que história banal, mal aguento escrevê-la.) (LISPECTOR, 1998, p. 66).

(This story is so banal that I can scarcely bear to go on writing.) (PONTIERO, 1992, p. 65).

(Ah what a boring story, I can hardly stand writing it.) (MOSER, 2011, p. 57).

Exemplo 20

Na praça Mauá onde tomava o ônibus fazia frio e nenhum agasalho havia contra o vento. **Ah** mas existiam os navios cargueiros que lhe davam saudades quem sabe de quê. Isso só às vezes. (LISPECTOR, 1998, p. 41-42).

She caught the bus in Maua Square. It was bitterly cold and she had no warm clothing to protect her from the wind. But there were the cargo ships that filled her with yearning for who knows what. This happened only on the rare occasion. (PONTIERO, 1992, p. 40).

In Mauá Square, where she caught the bus it was cold and she had no shelter to protect her from the wind. **Ah**, but there were cargo ships that made her long for who knows what. This only sometimes. (MOSER, 2011, p. 32).

Pontiero omite a interjeição *Ah* nos exemplos 19 e 20. No Exemplo 19, Pontiero também produz uma tradução mais fluente ao não reproduzir a sintaxe truncada do texto de partida. Ele traduz “Ah que história banal, mal aguento escrevê-la” por “This story is so banal that I can scarcely bear to go on writing.”. Ele inclui o pronome relativo *that/que*, o qual cria uma relação sintática com a frase anterior, efeito da racionalização (BERMAN, 2013).

Já Moser traduz a interjeição *Ah* como *Ah*. Ambas as interjeições usadas por Moser são empregadas para expressões emoções, tais como surpresa, interesse, medo, desapontamento, irritação (MACMILLAN, 2018). De forma excepcional, ele insere uma vírgula após a interjeição no Exemplo 20 – em todos os outros casos em que há interjeição, mantém a pontuação como no texto de partida.

Nos casos em que Pontiero usa uma interjeição, ele a separa do restante da frase com o uso da vírgula, em conformidade com a norma padrão da língua inglesa (EASTWOOD, 2002), como no Exemplo 21, a seguir:

Exemplo 21

Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Oh, if only I could seize Macabéa, give her a good scrubbing and a plate of hot soup, kiss her on the forehead and tuck her up in bed. (PONTIERO, 1992, p. 58).

Ah if only I could grab Macabéa, give her a good bath, a plate of hot soup, a kiss on the forehead as I tucked her into bed. (MOSER, 2011, p. 50).

No exemplo 21, Pontiero traduz a interjeição *Ah* por *Ah* e *Oh* e insere sempre uma vírgula após a interjeição, usando-a como na norma padrão da língua inglesa. Já Moser usa a mesma interjeição que no texto de partida em ambos os exemplos, empregando-a sem vírgula. Ambos os tradutores, dessa forma, reproduzem a emoção expressa pela interjeição. No entanto, a estranheza gerada pela falta de pontuação é encontrada somente na tradução de Moser, visto que Pontiero insere uma vírgula após a interjeição, em conformidade com a norma padrão da língua inglesa, uma característica da racionalização (BERMAN, 2013).

Na obra *A hora da estrela*, o uso de locuções interjetivas com a palavra *Deus* é bastante frequente, aparecendo no início, no meio ou no final das frases, conforme apresentado nos exemplos de 22 a 25, a seguir. Os exemplos são agrupados de acordo com a localização da interjeição na frase, e as estratégias dos tradutores são comentadas em seguida.

Exemplo 22

O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir. É. Eu me acostumo mas não amanso. **Por Deus!**

The solution was to chew paper into pulp and swallow it. Honestly! I'm getting used to her but I still feel uneasy. **Dear God!**

The thing to do then was to chew paper into a pulp and swallow. Anyway. I'm getting used to it but I still can't get a grip. **My God!**

Exemplo 23

Aliás a palavra “realidade” não lhe dizia nada. Nem a mim, **por Deus**. Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça.

Besides, the word reality meant nothing to her. Nor to me, **dear God**. As she slept, she often dreamed that her aunt was rapping her on the head.

Anyway the word “reality” meant nothing to her. To me either, **by God**. When she slept she fitfully half-expected her aunt to knock her on the head.

Exemplo 24

Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre.

Dear God, only now am I remembering that people die.

My God, I just remembered that we die.

No Exemplo 22, a interjeição “por Deus!” aparece sozinha e forma, por si só, uma frase completa. Nos Exemplos 22 e 23, a locução adjetiva aparece no final e no início da frase, respectivamente. Em todos esses casos, ela aparece separada do restante da frase, por exclamação ou vírgula. Pontiero e Moser mantêm a pontuação como no original; aqui, é importante que se reitere que a pontuação empregada por Clarice é considerada como adequada do ponto de vista gramatical tanto em língua portuguesa quanto em língua inglesa. Dessa forma, pode-se dizer que Pontiero só mantém como no texto de partida a pontuação ligada ao uso das interjeições quando ela se mantém dentro da norma padrão em língua inglesa.

No entanto, Pontiero modifica o texto em casos em que a pontuação do texto de partida também está em conformidade com a norma padrão, mas a interjeição aparece no meio do texto, como no Exemplo 25 a seguir.

Exemplo 25

Claro que era neurótica, não há sequer necessidade de dizer. Era uma neurose que a sustentava, **meu Deus**, pelo menos isso: muletas. (LISPECTOR, 1998, p. 34).

It goes without saying that she was neurotic. Neurosis sustained her. **Dear God**, neurosis counted for something: almost as good as crutches. (PONTIERO, 1992, p. 34).

Of course she was neurotic, that goes without saying. It was a neurosis that kept her going, **my God**, at least that: crutches. (MOSER, 2011, p. 26).

O trecho “Era uma neurose que a sustentava, meu Deus, pelo menos isso: muletas.” apresenta uma estrutura truncada e fragmentada pelo uso da locução interjetiva no meio da frase. Como já dito, Rodrigo S. M. exprime seus sentimentos e pensamentos no exato momento em que os sente, seguindo seu fluxo de pensamento. Pontiero, no entanto, organiza esse pensamento, que, no texto de partida, não tem uma ordem necessariamente lógica, e divide o trecho em duas orações: “Neurosis sustained her. **Dear God**, neurosis counted for something: almost as good as crutches”/“A neurose a sustentava. Meu Deus, a neurose servia para alguma coisa: quase tão boa quanto muletas.”. Pontiero atrela a locução à segunda frase, sendo que, no texto de partida, pela posição que ocupa na frase, não se pode dizer que a interjeição esteja atrelada necessariamente ao que vem antes ou ao que vem depois dela.

De forma geral, o trecho é todo truncado, inclusive nos significados que evoca. Como Pontiero (1992, p. 28 apud ORERO; SAGER, 1997) mesmo disse, Clarice “evoca em vez de descrever, circunda em vez de atingir o alvo”. Mesmo ciente dessa característica clariceana, o tradutor escocês traduz de forma a não permitir ambiguidades e a atingir o alvo de forma certa, diminuindo as possibilidades de interpretação múltipla, de fazer o leitor estranhar o trecho, parar e tentar entender o que Clarice quis evocar. É nesse sentido que o tradutor tanto divide a sentença quanto aumenta a tradução de forma explicativa, incluindo significados que nem existiam no texto de partida: Pontiero transforma “pelo menos isso: muletas” em “neurosis counted for something: almost as good as crutches.” – enquanto no texto de partida há só muletas, na tradução há “quase tão boa quanto muletas”. Assim, “deforma” o texto com as tendências da racionalização e clarificação, de acordo com Berman (2013).

Moser usa a pontuação e a estrutura do trecho como no texto de partida, mantendo o estranhamento e a evocação dos sentidos do texto de partida.

Para evocar novos sentidos em sua literatura, Clarice usa do recurso da união de vocábulos. Em *A hora da estrela*, muitos desses vocábulos unidos por hífen não estão mais dessa forma na edição de 1988, publicada pela editora Rocco, usada como referência nesta dissertação. Como alguns desses vocábulos aparecem unidos na tradução feita por Moser (2011), foi tornou necessário buscar em edições mais antigas da obra *A hora da estrela* quais eram os vocábulos originalmente unidos por hífen. A mudança desses vocábulos possivelmente se deve à adequação da obra às atualizações das regras de hifenização da língua portuguesa. Nesse sentido, na quarta edição de *A hora da estrela*, publicada pela editora José Olympio, em 1978, a mais antiga a que se teve acesso, foi feito um levantamento de todos os vocábulos unidos por hífen. Foi decidido abordar os vocábulos unidos por hífen a partir do que foi feito pelos tradutores, na busca de compreender quais vocábulos mantiveram-se unidos ou não, tentando identificar qual a estratégia adotada pelos tradutores.

Pontiero e Moser não mantiveram a união dos vocábulos em vários casos, principalmente naqueles em que os vocábulos unidos já existiam e eram assim usados em língua portuguesa de acordo com a norma padrão à época; além disso, no contexto em que se encontram, não geram novos significados além do usual. São exemplos desses vocábulos encontrados na obra *A hora da estrela* matéria-prima, pó-de-arroz, cor-de-rosa, arco-íris, baixo-ventre, água-de-colônia, pimenta-malagueta, livre-arbítrio etc. No entanto, os tradutores não adotam a mesma estratégia no trato de todos os vocábulos hifenizados, seja em consonância com a norma padrão da língua portuguesa ou não.

Os exemplos 26 a 28, a seguir, apresentam casos de união de vocábulos que Moser mantém em sua tradução para a língua inglesa.

Exemplo 26

A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e **não saber** fazia parte importante de sua vida.

Esse **não-saber** pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. (LISPECTOR, 1998, p. 28-29).

The girl didn't dare ask why she was always being punished. One doesn't have to know everything and **not knowing** became an important factor in her life.

Not knowing sounds awful, but it was not so awful for the girl knew lots of things just as a dog knows how to wag its tail or a beggar how to feel hungry: things happen and you suddenly know. (PONTIERO, 1992, p. 28).

The girl didn't wonder why she was always being punished but you don't have to know everything and **not knowing** was an important part of her life.

That **not-knowing** might seem awful but it's not that bad because she knew lots of things in the way nobody teaches a dog to wag his tail or a person to feel hungry; you're born and you just know. (MOSER, 2011, p. 20).

No exemplo 26, *não saber* aparece como verbo e como substantivo. Ao unir os vocábulos com o hífen, Clarice transforma o verbo em substantivo: *não-saber*. Nesses casos, a norma padrão da língua portuguesa previa o uso do hífen.

Pontiero não emprega o hífen e não transforma o verbo em substantivo, além de retirar o pronome demonstrativo *esse*: “**Not knowing** sounds awful” (Não saber soa horrível). Já Moser traduz o trecho como “That **not-knowing** might seem awful” (Esse não-saber pode parecer horrível), transformando o verbo em substantivo e empregando a união vocabular, como no texto de partida. Berman (2013) aborda a tradução de verbos como substantivos ou vice-versa como parte da racionalização como tendência deformadora da tradução, presente no texto em língua inglesa de Pontiero.

Apesar dessa aproximação com o texto de partida no excerto apresentado, essa não é a estratégia adotada por Moser em todos os casos de união de vocábulos. Os vocábulos unidos por hífen *não-importa-o-quê* e *não-sei-o-quê* aparecem uma e três vezes, respectivamente, no

texto de partida. Embora com formas bastante parecidas, os tradutores tiveram estratégias diferentes, como pode ser visto nos exemplos de 27 a 30 abaixo.

Exemplo 27

Sim, mas não esquecer que para escrever **não-importa-o-quê** o meu material básico é palavra. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Remember that, **no matter what** I write, my basic material is the word. (PONTIERO, 1992, p. 14).

Yes, but don't forget that to **write anything at all** my basic material is the word. (MOSER, 2011, p. 6).

Exemplo 28

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia **uma filha de um não-sei-o-quê** com ar de se desculpar por ocupar espaço. (LISPECTOR, 1998, p. 27). (LISPECTOR, 1998, p. 34).

She had been born with a legacy of misfortune, **a creature from nowhere** with the expression of someone who apologizes for occupying too much space.

She'd been born with a rap sheet and now looked like the **daughter of nobody** in particular apologizing for taking up space.

Exemplo 29

Dava-se conta longinquamente de que nunca dissera uma palavra verdadeira. E “amor” ela não chamava de amor, chamava de **não-sei-o-quê**. (LISPECTOR, 1998, p. 54).

She was remotely aware that she had never uttered the right word. She never referred to 'love' as love, but settled for **some vague expression or other**.

She was remotely aware that she'd never said a true word. And “love” she didn't call love, she called it **I-don't-know-what**.

Exemplo 30

Glória morava na rua **General não-sei-o-quê**, muito contente de morar em rua de militar, sentia-se mais garantida. (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Glória lived in a street named after **some General or other**. It gave her enormous satisfaction to be able to say that she lived in a street that commemorated a military leader. This made her feel much more secure.

Glória lived on **General so-and-so street**, very pleased to live on a street named after a military leader, she felt safer.

Do Exemplo 27 ao 30, Pontiero não apresenta em sua tradução nenhuma união de vocábulos. No Exemplo 28, embora Pontiero reestruture toda a sintaxe da frase, ele traduz “escrever **não-importa-o-quê**” como “**no matter what** I write”, mantendo-se bastante próximo ao texto de partida; no entanto, não une os vocábulos (*no-matter-what*). Do Exemplo 28 ao 30, Pontiero traduz os vocábulos aglutinados de forma a explicá-los no texto em língua inglesa. No Exemplo 29, por exemplo, “não-sei-o-quê” no trecho “E ‘amor’ ela não chamava de amor, chamava de **não-sei-o-quê**” é uma expressão geral, vaga, para quando não se sabe especificar, quando não se tem o nome exato. Pontiero traduziu o trecho como “She never referred to ‘love’ as love, but settled for **some vague expression or other**” (Ela nunca se referia a ‘amor’ como amor, mas se contentava com alguma expressão vaga ou outra). Dessa forma, é possível notar que Pontiero não usa em sua tradução nenhum vocábulo aglutinado, como no texto de partida, adotando a mesma estratégia em todos os casos, a clarificação (BERMAN, 2013).

Já Moser não mantém a mesma estratégia em todos os casos. Nos exemplos 27 e 28, Moser faz como Pontiero: explica o que significam os vocábulos aglutinados. No Exemplo 28, por exemplo, Moser traduz “parecia **uma filha de um não-sei-o-quê**” como “looked like the **daughter of nobody**” (parecia uma filha de ninguém). Já nos exemplos 29 e 30, Moser mantém a aglutinação de vocábulos em sua tradução para a língua inglesa: ele traduz “E ‘amor’ ela não chamava de amor, chamava de **não-sei-o-quê**” como “And ‘love’ she didn’t call love, she called it **I-don’t-know-what**”, no Exemplo 29, e “Glória morava na rua **General não-sei-o-quê**” como “Glória lived on **General so-and-so street**”.

Pontiero somente manteve a união de vocábulos em sua tradução no excerto apresentado no Exemplo 31 a seguir.

Exemplo 31

Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade. E que anjos esvoacem em vespas transparentes em torno de minha cabeça quente porque esta quer se transformar em **objeto-coisa**, é mais fácil. (LISPECTOR, 1998, p. 17).

How I should love to hear the pealing of bells in order to work up some enthusiasm as I decipher reality: to see angels flutter like transparent wasps around my fevered head, this head that longs to be ultimately transformed into an **object-thing**, because so much more simple. (PONTIERO, 1992, p. 17).

Even though to get me going I want bells to peal while I guess at reality. And may angels flutter as transparent wasps around my hot head because this head wants finally to transform itself into an **object-thing**, it's easier. (MOSER, 2011, p. 9).

Pontiero e Moser traduziram “objeto-coisa” como “object-thing”.

Diante dos exemplos apresentados sobre união de vocábulos e suas traduções para a língua inglesa, por um lado, foi possível notar que Pontiero usou da união vocabular em sua tradução somente em um caso – em todos os outros, traduziu de forma a explicar o significado evocado pela união vocabular. Por outro lado, Moser não adotou a mesma estratégia em todos ou na maioria dos casos de união vocabular do texto de partida, sem parecer ter um critério claro para manter os vocábulos unidos ou não. Apesar disso, é Moser quem traz essa característica estilística do texto clariceano para o texto em inglês. Mesmo que em menor número, apresenta em sua tradução a tentativa de gerar novos significados por meio da união de palavras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, foram descritas e analisadas as duas traduções do português para o inglês de *A hora da estrela* (1977), da renomada escritora brasileira Clarice Lispector, com o objetivo de compreender como foram configurados os aspectos estilísticos da escritura clariceana em língua inglesa no contexto anglo-americano. Os aspectos estilísticos que caracterizam a escritura clariceana em se tratando de forma incluem pontuação, repetição, ritmo e união de vocábulos. A primeira tradução é de Giovanni Pontiero, publicada pela primeira vez no Reino Unido, em 1986, pela Editora Carcanet Press. Foi reimpressa nos Estados Unidos, em 1992, pela editora New Directions. A segunda tradução é de Benjamin Moser, publicada nos Estados Unidos em 2011 pela editora New Directions. Tendo recebido o mesmo título em língua inglesa – *The hour of the star* –, ambas as traduções foram o ponto de partida para compreender como a obra foi recriada, formulada, apresentada e recebida em língua inglesa, considerando os contextos históricos, literários, político-culturais e editoriais. Foi dada atenção especial aos aspectos da vida pessoal e profissional dos dois tradutores, Pontiero e Moser, a fim de compreender como eles configuram a tarefa da tradução, de forma geral, e a tarefa de traduzir a prosa clariceana, almejando identificar o que pode ter direcionado suas escolhas tradutórias. Dessa forma, houve espaço para considerar a voz do tradutor no texto traduzido, em seus comentários, publicações e entrevistas, além do posfácio que escreveram para a obra.

Esta dissertação insere-se nos Estudos da Tradução, mais especificamente em sua vertente descritiva, em que a visão logocêntrica e a abordagem cientificista da tradução dão lugar à percepção da tradução literária como produto que extrapola o âmbito puramente linguístico, sendo necessário observar os fatores extratextuais que circundam a produção, a publicação e a divulgação da tradução. Dessa forma, a literatura e a literatura traduzida foram observadas dentro de um contexto sociocultural maior, em que se consideraram os fatores extraliterários que se correlacionam ao sistema literário, à forma com que a obra foi escolhida para ser traduzida e a seu funcionamento nos sistemas literários receptores, qual seja, os Estados Unidos e o Reino Unido.

Para abordar o percurso de descrição das traduções e o respectivo texto de partida correspondente, esta dissertação considerou a Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (1978), o paradigma descritivo (*Descriptive Translation Studies - DTS*), e o esquema

teórico-metodológico de descrição de traduções literárias proposto por Lambert e Van Gorp (1985), que foi adotado para descrever as duas traduções para o inglês e fazer a comparação entre elas e seu respectivo texto de partida. Foi possível entender que os polissistemas culturais interagem entre si por meio de forças desiguais, influenciadas por questões sociais, econômicas, comerciais e de patronagem, entre outras.

O uso do esquema descritivo de Lambert e van Gorp (1985) permitiu abordar aspectos mais pontuais das traduções da obra para o inglês, considerando os agentes do processo tradutório responsáveis pelo movimento da obra de Clarice do sistema literário brasileiro para o mundo anglófono. Foi utilizada a primeira edição de *A hora da estrela* publicada pela Editora Rocco, em 1988, para tecer descrições sobre os dados preliminares das traduções, como capas, contracapas, paratextos, tendo sido incluída a capa da primeira edição da obra publicada no Brasil – pela editora José Olympio, em 1977.

A análise dos dados preliminares revelou as diferenças e semelhanças das práticas editoriais nos três sistemas literários. As edições em língua inglesa de *A hora da estrela* anunciam de imediato que se trata de uma traduzida, dando visibilidade ao tradutor ao incluírem seus nomes na capa das edições. A capa da edição traduzida por Moser (2011) tem uma particularidade: apresenta não só a indicação do tradutor, mas a informação de que se trata de uma nova tradução (“*a new translation by Benjamin Moser*”). Essa informação vai ao encontro do enfoque dado por Moser a seu projeto de retradução de obras clariceana, identificado a partir da observação de fontes primárias, especialmente entrevistas, (MUNDAY, 2014) e paratextos (GENETTE, 2009). Além disso, foi possível encontrar na análise das contracapas dados a respeito de práticas editoriais no contexto anglo-americano. As contracapas são repletas de informações que mediam a recepção entre obra/autor e leitor, funcionando também como estratégia de marketing – prática editorial frequente no contexto no contexto analisado. Elas apresentam a autora e a obra, no sentido de informar sua notabilidade e singularidade ao público receptor; incluem citações de autores e jornais de renome e conhecidos do novo público a fim de corroborar a importância da escritora. A edição da tradução de Moser (2011), além de uma breve biografia de Clarice na contracapa da edição com a tradução estadunidense, inclui ainda uma breve biografia de Colm Tóibin, o prefaciador da edição, e Benjamin Moser, cuja biografia que escreveu sobre a autora (*Why this world*) em 2009 e seu projeto de retradução de obras clariceanas recebem destaque, informando o leitor que serão publicadas novas traduções pela editora New Direction.

A análise dos posfácios mostrou-se importante para o levantamento de informações sobre a tradução e sobre como a obra estava sendo apresentada ao novo público leitor, como já preconizado por Genette (2003). Essa análise direcionou o ponto de partida de análise adotado que tratava da pontuação.

Os dados obtidos e analisados sobre os tradutores Pontiero e Moser mostram indícios sobre os conceitos de tradução que poderiam ter direcionado a tarefa dos tradutores em conformar a Clarice que fala inglês, mais especificamente os aspectos estilísticos da escritura clariceana. Tais indícios foram obtidos a partir da análise de entrevistas e escritos dos tradutores, considerados fontes primárias na conformação da micro-história do tradutor e da tradução (MUNDAY, 2014). Essas fontes ajudam o pesquisador a identificar experiências e crenças pessoais dos tradutores, vinculando os estudos de casos individuais a um contexto socio-histórico maior.

A partir dessa perspectiva teórica, foi possível observar que Pontiero conhece e está ciente das idiossincrasias da escritura da autora brasileira: considera que ela renovou ao aprofundar e renovar a língua portuguesa; que tem uma linguagem evocativa e turva, em vez de nítida e transparente; que tem um uso inventivo do léxico, assim como da sintaxe, comparando as nuances de sua escritura a uma composição musical. A respeito do papel do tradutor e conceitos sobre tradução, afirma que é função do tradutor respeitar as intenções e as idiossincrasias do autor; que conteúdo e forma linguística, embora frequentemente tratados de forma separadas, são indissociáveis; e que um dos problemas centrais da tradução é “transportar o sabor do original”, considerando que sonoridade e entonação quase que tem primazia sobre o significado. A respeito de sua postura na prática, Pontiero asseverou que reproduziu cuidadosamente o estilo de Saramago em sua tradução, incluindo, inclusive, palavras em língua portuguesa, mesmo que o leitor não as entendesse, para recriar a atmosfera do texto de partida. Essas postulações de Pontiero direcionam a hipótese de que, na tradução de Clarice, ele adotou o que Berman (2003) chamou de visada ética da tradução, em que traduzir a letra do texto de partida é função do tradutor. No entanto, outras informações obtidas nessa etapa fizeram com que tal hipótese não pudesse ser o ponto de partida para a análise de sua tradução. Pontiero (1997) ainda afirma que tem como objetivo chegar a uma tradução que seja legível, de modo que a responsabilidade do tradutor não é só ser fiel ao original, mas produzir uma versão aceitável para o leitor estrangeiro. Orero e Sager (1997), a partir de estudos do tradutor, afirmaram que Pontiero certamente acredita que uma tradução não deve chamar atenção para si. De forma contraditória, essas informações vão em direção

às definições de tradução etnocêntrica, em que a tradução se torna invisível para alcançar os critérios de legibilidade do público receptor, conforme apontado por Berman (2009). Sem poder levantar uma hipótese clara sobre como Pontiero fez a tradução da obra *A hora da estrela*, a análise de sua tradução, no estágio microestrutural, caminhou no sentido de identificar a qual desses polos opostos Pontiero mais se aproximou em se tratando dos aspectos estilísticos clariceanos.

Na observação das fontes primárias referentes a Moser, principalmente entrevistas concedidas por ele, pouco foi encontrado sobre quais são seus conceitos sobre tradução e o que ele considera ser o papel do tradutor. No entanto, ficou bastante explícita sua crítica em relação às traduções anteriores de obras de Clarice para a língua inglesa – criticou veementemente essas traduções sem, no entanto, explicitar seus motivos de crítica: horrível, malfeita, alterada, inautêntica, imperfeitas são alguns dos adjetivos usados por ele (MOSER, 2011b). Ao fazer tais reprovações e mostrar-se ciente das idiossincrasias de Clarice, Moser parece criticar os tradutores anteriores no sentido de que transformaram e não reproduziram o estilo da escritura do texto: dizia que queria apresentar Clarice a outras pessoas, mas não poderia fazê-lo com as traduções já existentes, pois, por meio delas, não era possível conhecer Clarice. Contribui para a direção desse pensamento a análise do paratexto que acompanha a obra (GENETTE, 2009). Em seu posfácio de tradução, Moser aborda as idiossincrasias da obra clariceana e dá enfoque à questão da pontuação, afirmando que a própria Clarice se queixou ao ver que sua primeira tradutora para o francês modificou a pontuação que havia empregado. Neste momento, deixou claro que seu projeto de tradução era recolocar no cacto que é a escritura clariceana seus espinhos próprios, ou seja, os aspectos estilísticos que a caracterizam. Por fim, ainda na análise de entrevistas, Moser (2011b) declarou que “É uma coisa muito difícil reproduzir Clarice em outra língua [...], que “a ousadia dela artisticamente é uma coisa absolutamente genial!”. No entanto, ele de fato descobriu até que ponto a ousadia de Clarice no processo tradutório, pois “você realmente só vê isso quando você vai palavra por palavra e frase por frase.” Considerando o nível microtextura no processo de tradução e as idiossincrasias da escritura clariceana, que compreende a questão formal do texto, foi levantada a hipótese de que sua tradução foi feita a partir da visada ética da tradução de Berman (2009).

Ainda na análise dos dados preliminares, foi possível observar que, num contexto em que a literatura brasileira se encontra numa posição não hegemônica, em comparação às culturas receptoras da obra, é possível perceber que a circulação de uma literatura brasileira

pode depender de ações e propósitos individuais, tendo destaque, nesse contexto, o papel dos tradutores na divulgação da obra. Pode-se dizer que ambos os tradutores atuam como agentes culturais, promotores da literatura brasileira no exterior, movidos, muitas vezes, muito mais por questões pessoais, por gosto pessoal pela autora, do que por questões mercadológicas, por demanda do público leitor, ou, ainda, por questões comerciais/financeiras (ESTEVEES, 2013, 2016). Considerando o pouco conhecimento e a pouca difusão da literatura brasileira em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, devido à posição que o Brasil ocupa no polissistema literário em comparação às culturas receptoras em questão – ou seja, de um polissistema cultural não hegemônico para um polissistema hegemônico –, pode-se afirmar que o movimento das obras de Clarice para as culturas hegemônicas em questão deve-se, em grande medida, aos tradutores, que, posteriormente, tiveram apoio de editoras, permanecendo na tarefa de difusão da escritora no estrangeiro. Mais uma vez, a análise das fontes primárias, principalmente os apontamentos e as entrevistas dos tradutores sobre atuações, recolhidas no Capítulo 3, permitiu, conforme já previu Munday (2014), a inserção da micro-história desses tradutores num contexto sociocultural maior.

Na análise macrotextual, foi observado que Pontiero fez modificações nas subdivisões das seções do texto, unindo três seções em uma só. Tal observação fez com que fosse levantada a hipótese de que ele teria modificado a estrutura da obra também no aspecto microtextual. Com o exame da obra em seu aspecto microtextual, foi possível observar que Pontiero, de forma geral, aplainou as estranhezas características da escritura clariceana, modificou a pontuação de acordo com as normas padrões da língua inglesa, uniu e separou frases. Já, Moser manteve a pontuação o mais próximo possível do texto de partida.

As informações obtidas na análise dos dados preliminares a respeito do papel central dos tradutores na disseminação das obras brasileiras no exterior relacionam-se também ao contexto sistêmico, cuja permissão observou que o contexto em que os dois tradutores viviam, ou seja, os fatores extraliterários, influenciaram diretamente na continuidade da profusão das obras clariceanas num cenário internacional.

Pelo contexto sistêmico foi observado o modo como a autora Clarice apareceu primeiro no contexto anglo-americano, o que motivou tal circulação e como foi recebida a obra nos em diferentes períodos de tempo (1986 a 2011). Foi possível notar que, num primeiro momento, as traduções para o inglês dos escritos de Clarice permaneceram quase que exclusivamente no âmbito acadêmico, servindo de forma especial aos estudiosos do movimento feminista e da *écriture féminine* – embora Pontiero tenha afirmado que a autora já

tinha seu espaço no âmbito internacional antes do *boom* dos estudos feministas liderados por Cixous e Varin. No momento da segunda tradução, foi possível notar uma expansão do público leitor das obras de Clarice em inglês, embora não se possa afirmar que, em 2011, já houvesse um conhecimento da escritora em âmbito internacional por parte do público geral (GUERINI; HANES, 2016). No entanto, o projeto de divulgação da escritora liderado por Moser e iniciado com a publicação da primeira biografia em inglês de Clarice (*Why this World*, escrito por Moser e publicado em 2009, nos USA), de fato marcou o início da caminhada de Clarice rumo a uma revitalização de sua obra em língua inglesa, que chegou a seu ápice em 2015. A partir desse ano, o nome de Clarice passou a circular de forma mais contundente em meios populares de divulgação quando a obra *The complete stories* figurou na lista das 100 melhores obras publicadas nos Estados Unidos do *The New York Times*. A figura de Moser mostrou-se de grande importância nesse contexto midiático, “propagandístico”, como ele mesmo se autodenomina.

Os exemplos das traduções e seus correspondentes da língua de partida ilustram os aspectos estilísticos e linguístico da escritura clariceana presentes nas duas traduções. Esses exemplos ilustram o todo da obra, já que uma análise mais exaustiva não seria possível considerando a metodologia aqui adotada e a impossibilidade temporal de fazer uma análise palavra por palavra, frase por frase das traduções. Dessa forma, foi dado enfoque aos aspectos estilísticos formais da escritura clariceana na obra *A hora da estrela* e suas traduções, descrevendo, comentando e analisando as traduções e os efeitos ocasionados pelas escolhas dos tradutores. Esses exemplos revelam que Pontiero (1986) tende a corrigir a pontuação em sua tradução e a agrupar trechos ou separá-los por vírgula, ponto final ou dois-pontos. Por outro lado, Moser (2011) tende a se manter mais próximo da estrutura e da pontuação do texto de partida, mesmo em discordância da norma padrão da escrita em língua inglesa. Moser apresenta a obra em língua inglesa com desvios da norma culta, no que se trata de pontuação, com as idiossincrasias de Clarice, de uso artístico da linguagem peculiar, a falta de linearidade textual, os estranhamentos e as quebras de expectativa.

Em se tratando da pontuação, Pontiero reformula, reestrutura as frases e os parágrafos, sempre de forma a deixar as estruturas linguísticas menos truncadas, tentando não gerar estranhamento com o emprego das normas linguísticas da língua inglesa. Pontiero emprega com frequência o travessão, que é uma pontuação que permite diferentes usos em língua inglesa, assim como na língua portuguesa. No entanto, quando o travessão no texto de partida tem algum emprego não usual, o tradutor o modifica em sua tradução. A repetição é outra

característica visível na tradução de Pontiero, mas somente no nível da palavra; quando há repetição dos sons das palavras em um espectro mais amplo (como a mesma frase em parágrafos diferentes), Pontiero não se preocupou em propagar a repetição. Todas essas estratégias interferem no ritmo textual, segundo Berman (2013) explicado no capítulo 1. Por fim, a união vocabular é um dos aspectos estilísticos da escritura clariceana menos encontrados na tradução de Pontiero.

Já Moser (2011) parece de fato recolocar os espinhos no cacto: opta por usar uma pontuação, divisão de frases, orações e parágrafos bastante parecidos do texto de partida. As repetições também estão, na maior parte das vezes, presentes em seu texto. A união de vocábulos foi a característica do estilo clariceano em que Moser apresentou menor consistência na estratégia adotada; no entanto, é possível perceber a aglutinação de vocábulos como uma característica da autora na tradução de Moser.

Pontiero parece que tende a modificar o texto a fim de atingir as expectativas da língua inglesa, tornando as rupturas idiossincráticas do texto clariceano quase nada aparentes ao leitor de língua inglesa. Essa estratégia parece advir da necessidade de não produzir um texto que pareça mal traduzido, ou até mesmo uma tradução (BAUBETA, 1997). Verifica-se a força do polissistema literário hegemônico sobre o polissistema não hegemônico (Teoria dos Polissistemas/ Even-Zohar) que pode fazer com que a obra seja achatada a fim de caber dentro das expectativas e necessidades daquele novo leitor. Isso é o que Berman (2009) chama de teoria etnocêntrica, em que há a primazia do sentido sobre a forma, de uma língua sobre a obra, de uma cultura sobre a outra. O público receptor, falante de inglês, oriundo de culturas hegemônicas, não está acostumado com textos não fluidos e carregados de estranhezas; além disso, tendo como língua materna a língua inglesa, também hegemônica em nível internacional (língua franca), não está ainda acostumado a lidar com outras línguas, culturas e dificuldades na leitura. A preocupação com a recepção da obra por esse público parece ter direcionado a tradução de Pontiero: a tradução muito próxima do texto de partida e a reprodução das estranhezas de Clarice no texto em inglês poderiam causar um rechaço do leitor, impedindo a entrada e a maior divulgação da obra na cultura receptora. Dessa forma, Pontiero também gera uma destruição do ritmo, no âmbito das deformações que ocorrem nas traduções propostas por Berman (2013). O tradutor, portanto, tende a priorizar, em grande medida, seu público leitor em detrimento dos aspectos estilísticos da escritura clariceana, achatando e apagando aquelas características consideradas idiossincráticas de Clarice.

Ao fazer um entrelaçamento entre o que Pontiero postulou sobre a tarefa do tradutor e o que efetivamente ele fez na sua tradução, é possível notar que há uma contradição. Pontiero afirmou que a tarefa da tradução exige que o tradutor se atente ao ritmo da obra de partida e o reproduza no texto de chegada, mantendo as características, “o sabor” do texto de partida. O que foi observado, no entanto, é uma aplanagem de aspectos que incluem o ritmo, as estranhezas, as incongruências do texto de Clarice, forçando-os a caber nos moldes, na tradição vigente da cultura receptora.

Já Moser (2011) parece tender a cumprir o que propôs em seu projeto tradutório conforme expresso em seu posfácio (GENETTE, 2009) para a sua tradução de *A hora da estrela*. Em sua tradução, Moser manteve a pontuação o mais próximo possível do texto de partida. No entanto, Moser não deixou de advertir seu leitor que a estranheza que encontraria no texto não era oriunda do processo tradutório, mas da própria escritura de Clarice, mostrando-se também preocupado com a recepção da obra do seu leitor de língua inglesa ao mesmo tempo em que quis ficar alinhado ao texto de partida.

De modo geral, as duas traduções para o inglês mais diferem do que se assemelham quando se trata dos aspectos estilísticos que caracterizam a escritura clariceana, que incluem pontuação, repetição, ritmo e união de vocábulos.

Esta dissertação constitui uma contribuição para a área dos Estudos da Tradução, mais especificamente no âmbito dos Estudos Descritivos da Tradução, da retradução de obra literária e no da composição de uma história da tradução e do tradutor de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicada tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido. Os percursos trilhados na realização desta dissertação possibilitaram conhecer melhor o universo artístico clariceano, bem como o percurso da escritora no exterior, chegando, por meio da tradução para a língua inglesa feita por Pontiero e Moser e seus trabalhos de divulgação, a lugares nunca antes alcançados. Até o momento de finalização desta dissertação, já foram feitas outras retraduições e novas traduções de obras de Clarice (conforme postulações de Moser, apresentadas no capítulo 3). A metodologia empregada permitiu levantar uma gama de informação literárias e extraliterárias que circundaram todo esse processo de exportação da escritora brasileira, o que facilitaria a reprodução dessa metodologia para outras obras traduzidas de Clarice, o que permitiria conhecer melhor essa Clarice em inglês que tem sido redesenhada a cada nova formulação de sua obra. Além disso, esta pesquisa poderia ser ampliada para além dos aspectos estilísticos, como a tradução dos itens culturais especificamente brasileiros presentes na obra e o polo metafórico da escritura clariceana. A

comparação da obra de Clarice publicada em inglês com a tradução da mesma obra publicada em outros polissistemas culturais também poderia representar um objeto de pesquisa válido para o âmbito dos Estudos da Tradução.

REFERÊNCIAS

100 notable books of 2015. *The New York Times*, New York, 27 Nov.2015. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/12/06/books/review/100-notable-books-of-2015.html>>.

Acesso em: 7 set. 2018.

ABDALA JÚNIOR, B. *Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos*. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 285-292, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n70/a20v2470.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

AGUILAR, Andrea. Benjamin Moser: “O culto brasileiro a Clarice Lispector embaça sua vida”. *El país*, 19 out. 2017. Caderno de Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/16/cultura/1508155832_784760.html>. Acesso em: 12 set. 2018.

AVIV, RACHEL. Speak as Little as Possible: On Clarice Lispector. *The Nation*, 28 sept. 2009. Books & The Arts. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/speak-little-possible-clarice-lispector/>>. Acesso em: 07 set. 2018.

BAILEY, C. F.-P.; ZILBERMAN, R. *Clarice Lispector: novos aportes críticos* (Orgs.). Pittsburgh (EUA): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburgh, 2007. (Antonio Cornejo Polar)

BARBOSA, H. G. 'Macro and Micro Analysis: From Social Factors to Textual Factors'. In: MALCOLM, C; ODBER DE BAUBETA, P. (eds.). *Theoretical Issues and Practical Cases in Portuguese-English Translations*. Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996.

BARTHES, Roland. *Que mentiras tem Clarice*. 2014. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/ensaio/que-mentiras-tem-clarice/>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BAUBETA, P. O. Another kind of comparativism: A hora da estrela and The hour of the star. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, n. 2, 1997, p. 249-283.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN MOSER. *Biography*. 2018. Disponível em: <<http://www.benmoser.com/index1.php?soort=index>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

BENSIMON, Paul. Présentation. *Palimpsestes*, XIII, 4, 1990. p. ix-xiii.

BERMAN, A. *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.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie- Hélène Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL. Website. Disponível em:
<<http://www.bn.br/acontece/noticias/2016/04/traducao-clarice-lispector-ingles-conquista>>. Acesso em: 01 mai. 2016.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRAZILIAN AUTHORS ABROAD. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros Support Program for the Translation and Publication of Brazilian Authors 7ª Reunião de Avaliação. 12 abr. 2018. Disponível em:
<<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/editais/2015/edital-apoio-traducao-publicacao-2015-2017/resultado-edital-apoio-traducao-publicacao-2015-2017-4203.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2018.

BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa*, n. 2, p. 249-261, 2001. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116596/114185>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

CAESAR, ED. Clarice Lispector, the Brazilian James Joyce? *The Times*, *The Sunday Times*, 5 ago. 2009. Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/article/clarice-lispector-the-brazilian-james-joyce-jrxpbdphf5f2>>. Acesso em: 01 out. 2018.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARDOZO, Mauricio. A lição bermaniana: implicações para a crítica e para uma história da tradução literária. In: SOUSA, Germana (org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas: Pontes Editora, 2015, v. 1, p. 143-156.

CHIAPPINI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004

CONEXÕES ITAÚ CULTURAL. Website. Disponível em:
<<http://conexoesitaucultural.org.br/parceiros/>>. Acesso em: 01 mai. 2016.

COUTINHO, Afrânio. (Dir.) A nova literatura brasileira. In: _____. *A literatura no Brasil: relações e perspectivas: conclusão*. São Paulo: Global, 1997. p. 236-265.

EBERSTADT, Fernanda. Untamed creature. *The New York Times*, New York, 19 Aug. 2009. Sunday Book Review. Disponível em:
<<http://www.nytimes.com/2009/08/23/books/review/Eberstadt-t.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=5E47F7A3E8E29683611CF1146423B162&gwt=pa y>>. Acesso em: 01 out. 2018.

EDWARDS, Magdalena. My Hour of the Star: On Clarice Lispector. *The Millions*, 11 jan. 2012. Disponível em: <<https://themillions.com/2012/01/my-hour-of-the-star-on-clarice-lispector.html>>. Acesso em: 01 out. 2018.

ESPIRITO SANTO, Janandrea do. O Senhor dos Anéis no Brasil: uma análise a partir dos Estudos Descritivos da Tradução. *In-Traduções*, v. 2, n. 2, p. 1-12, 2010. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1678/1950>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Giovanni Pontiero, tradutor de Saramago. *TradTerm*, n. 15, p. 11-24, 2009.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Editores britânicos: esboço de um perfil. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, São Paulo, n. 27, ano 2013, p. 21-34, 30 abr. 2014.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 9-36, 2016a.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Uma discussão sobre a prática da retradução com base no caso das republicações de obras de Clarice Lispector no exterior. *Trab. linguist. apl.*, v. 55, n. 3, p.651-676, 2016b.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystems theory. *Poetics Today*, 1, 1-2, 1979, p. 287-310.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *The function of the Polysystem in the history of literature*. Masa, 1970.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Relations between Primary and Secondary System in the Literary Polysystem. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978 [1974], p. 14-20.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute, 1978.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics today*, v. 11, n. 1, 1990.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. Polysystem Studies. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p.45-51, 1990 [1978].

EVEN-ZOHAR, Itamar. O “sistema literário”. Tradução de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. *Translatio*, n. 5, 2013, p. 22-45. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42900/27135>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

FERREIRA, R. Clarice Lispector no limiar da tradução cultural. In. NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano (Orgs.). *Culturas do contemporâneo: projetos locais / leituras globais*. Campo Grande (MS): Ed. UFMS, 2010. p. 237-246.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. Traduzir pode correr o risco de não parar nunca: Clarice Lispector tradutora (um arquivo). *Revista Belas Infiéis*, Brasília, v. 2, n. 2, p. 175-204, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/10630/769>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. CLARICE LISPECTOR: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária). 2016. 366 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FUKELMAN, Clarisse. Escreves estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

FUKELMAN, Clarisse. *A hora da estrela*. 2018. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/livro-a-livro/a-hora-da-estrela/>>. Acesso em: 04 set. 2018.

GARRAMUÑO, F. Uma leitura histórica de Clarice Lispector. In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

GARNER, Dwight. Writer's myth looms as large as the many novels she wrote. *The New York Times*, New York, 11 Aug. 2009. Books of the Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/08/12/books/12garner.html?_r=0>. Acesso em: 01 out. 2018.

GLASER, Sheila. Writers no one reads? *The New York Times*, New York, 2 Mar. 2011. Magazine. Disponível em: <<http://6thfloor.blogs.nytimes.com/by-clarice-lispector.html>>. Acesso em: 01 out. 2018.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GOTLIB, Nádía Battella. Quando o objeto, cultural, é a mulher. In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

GOTLIB, Nádía Battella; IMS. INSTITUTO MOREIRA SALES. A descoberta do Mundo. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17 e 18, p. 8-43, dez. 2004. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira/>>. Acesso em: 4 fev. 2018.

GRIFFIN, Nigel. *Obituary: Giovanni Pontiero*. 11 mar. 1996. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-giovanni-pontiero-1341546.html>>. Acesso em: 5 set. 2018.

GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela*: Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1994.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Uma biografia pop*. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/uma-biografia-pop/>>. Acesso em: 03 set. 2018.

GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. Retranslation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Nova York: Routledge, 2009. p. 233-236.

HANES, V. L. L.; GUERINI, A. Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do The New York Times. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 37-60, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/10167/9670>. Acesso em: 28 jul. 2018.

HATJE-FAGGION, V. Marcas de uma travessia: aspectos de seleção, tradução e publicação de contos de Machado de Assis em inglês. *Scientia Traductionis*, n. 14, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2013n14p107/27407>>. Acesso em: 01 jan. 2017.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector. 2. ed. ver. e amp. Niterói: EdUFF, 2006.

HERMANS, Theo. Translation Studies and a New Paradigm. In: HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature*: Studies in Literary Translation. Nova York: Routledge, 1985.

HOLMES, Janes S. The name and nature of Translation Studies. Amsterdam: Translation Studies Selection, University of Amsterdam, Department of general Literary Studies [rep. 1975; HOMES 1988: 67-80], 1972.

HOLMES, Janes S. *Translated!*: Papers on Literary Translation and translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1988.

HOWORTH, Claire. Q&A: BIOGRAPHER BENJAMIN MOSER ON THE ELUSIVE CLARICE LISPECTOR. Vanity Fair, Agosto de 2009. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/news/2009/08/why-this-world-benjamin-mosers>>. Acesso em: 28 set. 2018.

IMS. INSTITUO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira*: Clarice Lispector. Edição especial, n. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

IMS. INSTITUO MOREIRA SALLES. *A hora da estrela*. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/livro-a-livro/a-hora-da-estrela/>>. Acesso em: 04 set. 2018.

IMS. INSTITUTO MOREIRA SALES. Clarice jornalista: o ofício paralelo. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17 e 18, p. 3-11, dez. 2004.

IMS. INSTITUTO MOREIRA SALES. *Clarice Lispector*. 2017. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/>>. Acesso em: 03 set. 2016.

IVO, Lêdo. Laços de família e outros laços. *Clarice Lispector*. 2017. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/>>. Acesso em: 03 set. 2017.

LAMBERT, J; GORP, H von. On describing Transaltions. In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. Studies in Literary Translation. London & Sidney: Croom Helm, 1985.

LAMBERT, J; GORP, H von. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: LAMBERT, José. *Literatura e Tradução*. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

LANIUS, M. *Diálogos com a esfinge: as Clarices de língua inglesa*. 2017. 134f. Dissertação (Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem), PUC, Rio de Janeiro'', 2017.

LEFEVÈRE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEFEVERE, A. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

LISPECTOR, Clarice. [Carta para a editora Plon sobre os erros de tradução de *Près du coeur sauvage* (1954)]. In: VARIN, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. 1986. 548 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Département des Études Françaises, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, Montréal, Québec, 1986. v. 2, p. 4.

LISPECTOR, Clarice. *The hour of the star*. Translated by Giovanni Pontiero. New York: New Directions paperback, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1. Ed Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. *The hour of the star*. Translated by Benjamin Moser. New York: New Directions paperback, 2011.

LISPECTOR, Clarice; MOSER, Benjamin (Org.). *The complete stories*. Translated by Katrina Dodson. New York: New Directions, 2015.

LISPECTOR, Clarice; MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARTINS, M. do A. P. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. *Cadernos de Letras*, n. 27, dez. 2010.

MASLIN, Janet. *The screen: 'The hour of the star,' from Brazil*. 21 jan. 1987. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1987/01/21/movies/the-screen-the-hour-of-the-star-from-brazil.html>>. Acesso em: 27 set. 2018.

MESSER, Miwa. *What to Read? Ben Fountain Recommends*. Review. 20 abril 2012. Disponível em: <<https://www.barnesandnoble.com/review/what-to-read-ben-fountain-recommends#.T5y4mN9NPSg.email>>. Acesso em: 7 set. 2018.

MOORE, Lorrie. The Brazilian sphynx. *The New York Review of Books*, New York, 24 set. 2009. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/the-brazilian-sphinx/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MOSER, Benjamin. *Why this world: a biography of Clarice Lispector*. Oxford: Exford University Press, 2009a.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

MOSER, Benjamin. Stray questions for: Benjamin Moser. Arts Beat: The Culture at Large, 21 Aug. 2009. *Blog* vinculado à página do *The New York Times*. Entrevista concedida a Blake Wilson. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/08/21/stray-questions-for-benjaminmoser/?mtrref=query.nytimes.com&gwh=111951923AEF41898AA043AC2FCB7742&gwt=pay>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MOSER, Benjamin. Translator's afterwords. In: LISPECTOR, Clarice. *The hour of the star*. Estados Unidos, New Directions, 2011a.

MOSER, Benjamin. New Directions Resurrects Clarice Lispector with New Translations. Entrevista concedida a Craig Teicher. 27 set. 2011v. Disponível em: <<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/48801-new-directions-resurrects-clarice-lispector-with-new-translations.html>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

MOSER, Benjamin. Glamour e gramática. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MOSER, Benjamin. Benjamin Moser: O culto brasileiro a Clarice Lispector embaça sua vida. *El país*, 19 out. 2017. Caderno de Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/16/cultura/1508155832_784760.html>. Acesso em: 11 jan. 2018.

MOSER, Benjamin. Brazil's Clarice Lispector Gets a Second Chance in English. 2 dez. 2011c. Disponível em: <<https://publishingperspectives.com/2011/12/brazil-claire-lispector-second-chance-in-english/>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MOSER, Benjamin. Entrevista exclusiva com Benjamin Moser. *Vimeo*, 12 set. 2011. Vídeo. Entrevista concedida a Tatiany Leite. Disponível em: <<https://vimeo.com/33553310>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MOSER, Benjamin. O maior interesse é sempre a obra. *Gazeta do povo*, dez. 2009. Caderno G. Entrevista concedida a Luciana Romagnoli. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-maior-interesse-e-sempre-a-obra-c1jkuk7hy36k21riaeokpn232/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

NEW DIRECTIONS. Website. 2018. Disponível em: <<https://www.ndbooks.com/author/clarice-lispector/#the-chandelier>>. Acesso em: 12 set. 2018.

NEWMARK, P. *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall, 1988.

NOLASCO, E. C. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande (MS): Ed. UFMS, 2007.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Revista colóquio/Letras*. Ensaio, n. 70, nov. 1982, p. 13-22.

NUNES, Benedito. *O drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2016.

PONTIERO, G. 'Clarice Lispector and The Hour of The Star. CONDÉ, L. P.; HART, S.M. *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1991.

PONTIERO, G. 'Clarice Lispector: An intuitive approach to fiction'. In: BASSNET, S. (ed.). *Knives and Angels*. London: Zed Books, 1990.

PONTIERO, G. 'Luso-Brazilian Voices. Anyone Care to Lis-ten?'. *Theoretical Issues and Practical Cases in Portuguese-English Translations*, p.71-78, 1996.

POTELLA, E. O grito pelo silêncio. In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

PW PUBLISHERS WEEKLY. *The hour of the star*. 01 jan. 1986. Disponível em: <<https://www.publishersweekly.com/978-0-85635-626-1>>. Acesso em: 27 set. 2018.

RABASSA, Gregory. *If this be Treason: Translation and Its Dyscontents: a Memoir*. New York: New Directions, 2005.

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 set. 2017.

RENDEIRO, Margarida. *The literary institution in Portugal since the Thirties: an analysis under special consideration of the publishing Market*. Bern: Peter Lang, 2010.

REVIEWS of *Why this world*. Benjamin Moser, [s.d.]. Disponível em: <http://www.benmoser.com/index2.php?soort=work&volgorde_subnav=2>. Acesso em: 01 out. 2018.

RODRIGUES, Sérgio. *História x estória, um conflito histórico*. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/historia-x-estoria-um-conflito-historico/>>. Acesso em: 22 set. 2018.

ROTHSTEIN, Mervyn. Suzana Amaral: her ‘hour’ has come. *The New York Times*, New York, 18 Jan. 1987. Movies. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/01/18/movies/suzana-amaral-her-hour-hascome.html?mtref=query.nytimes.com&gwh=ACF87100A1671BB62A8B5CC32F143C51&gwt=pay>>. Acesso em: 01 out. 2018.

SÁ, Olga de. “Sou brasileira, de Pernambuco, oi” - Clarice Lispector. *Ângulo 134*, n. 9, p. 54-61, Jul./Set., 2013. Disponível em: <<http://www.publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1126/890>>. Acesso em: 03 set. 2018.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Avila, 1979.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SAGER, Juan C. Las traducciones al inglés de las novelas de José Saramago creadas por Giovanni Pontiero y su recepción en Inglaterra. *Quaderns. Revista de traducció*, n. 10, p. 111-120, 2003. Disponível em: <<https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n10/11385790n10p111.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

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.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/20.html>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de Sao Paulo*, São Paulo, 7.12.1997. Mais! p. 5-12.

SARAMAGO, José. To write and to translate. In: ORERO, P.; SAGER, J. C. (Ed.). *The translator’s dialogue: Giovanni Pontiero*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. Minho: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2000. Coleção Poliedro.

TEICHER, Craig Morgan. New Directions Resurrects Clarice Lispector with New Translations. *PW Publishers Weekly*, 27 set. 2011. Disponível em: <<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/48801-new-directions-resurrects-clarice-lispector-with-new-translations.html>>. Acesso em: 01 out. 2018.

TOIBIN, Colm. Clarice Lispector's *The Hour of the Star* is as bewildering as it is brilliant. *The Guardian*, Reino Unido, 18 jan. 2014. Rereading Books. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/jan/18/clarice-lispector-hour-of-the-star>>. Acesso em: 17 set. 2018.

TOURY, G. A rationale for descriptive translation studies. In: HERMANS, Theo. *The manipulation of literature: Studies in Literary Translation*. Nova York: Routledge, 1985.

TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. 2. ed. Expandida. Amsterdam: Benjamins Translation Library, 2012. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=jX4weQT63rIC&oi=fnd&pg=PR1&dq=toury+oury+\(1995\)+Descriptive+Translation+Studies+and+Beyond&ots=qoJ3UF4CJ6&sig=WS6DxQ2NNmzOVc5k5hAVKNUArDg#v=snippet&q=acceptable&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=jX4weQT63rIC&oi=fnd&pg=PR1&dq=toury+oury+(1995)+Descriptive+Translation+Studies+and+Beyond&ots=qoJ3UF4CJ6&sig=WS6DxQ2NNmzOVc5k5hAVKNUArDg#v=snippet&q=acceptable&f=false)>. Acesso em: 30 ago. 2018.

VANDERAUWERA, R. *Dutch novels translated into English: the transformation of a "minority" literature*. Amsterdam: Rodopi, 1985.

VARIN, C. "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.

VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London/New York: Routledge, 1998.

WERNER, Camila. *Literary translation flow from Brazil to abroad: six case studies*. 2009. 51f. Thesis (MA in Books and Digital Media Studies) – Universiteit Leiden, USA, 2009.

WHY This World: A Biography of Clarice Lispector. *Three Percent*, a resource for international literature at the University of Rochester. 2018. Disponível em: <<http://www.rochester.edu/College/translation/threepcent/2009/07/07/why-this-world-a-biography-of-clarice-lispector/>>. Acesso em: 28 set. 2018.