



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Luana de Souza

**ALÉM E REFÉM DA PALAVRA: DIMENSÕES INDIVÍDUO-SOCIAIS DAS
TRADUÇÕES EM LÍNGUA INGLESA DE *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR**

FLORIANÓPOLIS

2023

Luana de Souza

**ALÉM E REFÉM DA PALAVRA: DIMENSÕES INDIVÍDUO-SOCIAIS DAS
TRADUÇÕES EM LÍNGUA INGLESA DE *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Alinne Balduino Pires Fernandes

FLORIANÓPOLIS

2023

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

de Souza, Luana
ALÉM E REFÉM DA PALAVRA: DIMENSÕES INDIVÍDUO-SOCIAIS DAS
TRADUÇÕES EM LÍNGUA INGLESA DE ÁGUA VIVA, DE CLARICE
LISPECTOR / Luana de Souza ; orientadora, Alinne Balduino
Pires Fernandes, 2023.
92 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Experiência tradutória. 3.
Subjetividade. 4. Clarice Lispector. 5. Água Viva. I.
Fernandes, Alinne Balduino Pires. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Luana de Souza

ALÉM E REFÉM DA PALAVRA: DIMENSÕES INDIVÍDUO-SOCIAIS DAS
TRADUÇÕES EM LÍNGUA INGLESA DE ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR

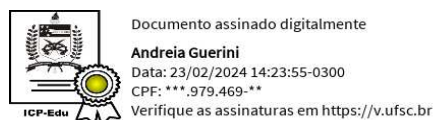
O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 27/11/2023
Membros:

Profa. Dra. Vanessa Lopes Lourenço Hanes
Universidade Federal Fluminense

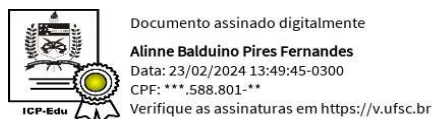
Profa. Dra. Fernanda Alencar Pereira
Universidade de Brasília

Dra. Marcela Lanius
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Profa. Dra. Alinne Balduino Pires Fernandes
Orientadora

Florianópolis, 2023

Dedicada a Camila, Dora e Luís.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a.

— Lispector, 1977

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar os efeitos da percepção dos indivíduos tradutores no resultado final de suas traduções, considerando que suas características individuais, abordadas através de suas percepções sensoriais e socioculturais estão refletidas em seus trabalhos. A análise mencionada foi realizada utilizando as duas traduções para a língua inglesa do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector, realizadas por Earl Fitz e Elizabeth Lowe (1989), e Stefan Tobler (2012). Considerando que o romance discorre a respeito da experiência humana diante da escrita e da relação com os significados apreendidos no uso da língua, assim como proporciona uma interação narradora-leitor, acredita-se que esses fatores sejam significativos para a ampliação do efeito em quem os lê e, conseqüentemente, em quem os traduz.

Palavras-chave: Experiência tradutória; Clarice Lispector; subjetividade;; *Água Viva*; *The Stream of Life*.

ABSTRACT

The present research aims to investigate the effects of translators' perceptions on the final outcome of their translations, considering that their individual characteristics, addressed through their sensory and sociocultural perceptions, are reflected in their work. The mentioned analysis was conducted using the two English translations of Clarice Lispector's book 'Água Viva' carried out by Earl Fitz and Elizabeth Lowe (1989), and Stefan Tobler (2012). Since the novel dwelves into the human experience in relation to writing and the relation with the meanings conveyed through language in general, as well as providing a narrator-reader interaction, it is believed that these factors are significant in enhancing the impact on those who read them and, consequently, those who translate them.

Keywords: Translational experience; Literary translation; Clarice Lispector; subjectivity; *Água Viva*; *The Stream of Life*.

PREFÁCIO

A tomada de decisão para realizar esta pesquisa foi, ao mesmo tempo, prazerosa e intimidadora. Um dos motivos pelos quais, há alguns anos, decidi cursar a licenciatura em Letras, foi o mistério em que as palavras habitam; o quão poderosas podem ser; o quanto, dependendo de seu contexto, de sua aplicação, de sua locução, podem ter efeitos tremendamente diferentes, sendo capazes de movimentar multidões e também de silenciá-las.

Ao longo do tempo, mais imersa nos diversos estudos possíveis dentro da academia, optei por, juntamente à licenciatura, realizar também uma segunda graduação em Letras, esta focada nos Estudos da Tradução. A princípio, o que me movimentou foi uma curiosidade e vontade de me aprofundar em uma área que eu considerava uma nova opção de carreira e, ainda considerando o meu interesse inicial em mergulhar nas Letras, uma maneira de compreender melhor como era feita a transição de idiomas presente no ofício da tradução.

Em meu primeiro trabalho de conclusão de curso, ainda na licenciatura, investiguei a literatura como percepção sensório-emocional, analisando o efeito do poético no indivíduo e no coletivo. A ideia era, partindo de análises de poemas, inferir como o leitor perceberia certos trechos, certas combinações de palavras, suas sonoridades e significados, examinando, a partir de estudos da neurociência voltada para a percepção neurológica estimulada na leitura, tal como na música, quais seriam os efeitos corporais produzidos. Para complementar a abordagem da análise física proporcionada ao leitor, a relatei com a sua experiência social, utilizando elementos voltados à psicologia histórico-cultural e aos efeitos da sociedade na percepção artística proporcionada durante uma leitura de poesia.

A minha entrada na graduação em Estudos da Tradução coincidiu com o meu momento de estudos e escrita do TCC e, enquanto aconteciam, simultaneamente, minha análise das percepções sensoriais e sociais de um leitor, juntamente com os estudos das práticas e pensamentos envolvidos por trás do traduzir, em minha mente foram surgindo ideias intensas, conexões profundas, quiçá epifânicas, ao refletir sobre o papel primeiro e crucial de quem traduz: o de ler. E não qualquer tipo de leitura: a pessoa que realiza uma tradução é alguém que deve mergulhar profundamente no texto a ser traduzido, a ponto de fazê-lo reverberar dentro de si, buscando compreender suas minúcias, seus segredos, para, enfim, efetivar o seu

ato. Nascia, assim, a semente que traria ao meu pensamento a vontade de investigar o papel principal de uma tradução. Não do texto de partida, não do texto final, mas da conexão entre ambos e que seria essencial para que esta ligação fosse efetivada de maneira bem-sucedida; meu foco de reflexão passou a ser em pessoas que colaboram para que essa conexão seja possível: tradutoras e tradutores. Assim, a ideia para a pesquisa que aqui apresento germinou, e passei a regá-la com constância, mesmo sem saber ainda ao certo como torná-la possível.

Convivi com um desejo e uma curiosidade intensa de conseguir compreender mais a fundo os efeitos da literatura que moviam quem traduz, e como este efeito tornaria possível a realização de uma tradução cujos efeitos também moveriam quem a lê. Ainda um pouco confusa quanto a como realizaria e aplicaria esta análise, tudo se transformou quando li o livro *Água Viva*, de Lispector. Lembro que, extasiada com o envolvimento que o livro me proporcionava, me deixando profundamente impactada com a fluidez e intensidade de sua escrita, ainda nas primeiras páginas experienciei uma sensação catártica: esse seria o livro que eu utilizaria para, enfim, realizar a minha investigação na área de tradução que há tanto se materializava dentro de mim.

O livro *Água Viva* foi uma escolha crucial para esta análise pois, além de literatura primorosa, sendo ao mesmo tempo uma bibliografia clariceana considerada misteriosa e um tanto quanto autobiográfica, também traz para reflexão a conexão humana com a língua em si. O paradoxo entre sua fugacidade e concretude devido ao fato de que usamos a língua para descrever o mundo, ao mesmo tempo em que, ao descrevê-lo, o desconstruimos, torna possível perceber que a língua jamais será capaz de relatar minuciosamente a experiência humana, ainda que seja a única ferramenta que o ser humano tenha para explicá-la. A partir desta reflexão, tracei um paralelo desta narrativa com o ato de traduzir. Como disse Elizabeth Lowe, tradutora da primeira edição em inglês de *Água Viva*, em entrevista (que pode ser lida na íntegra ao fim dessa dissertação) que tive a honra de realizar para esta pesquisa: “Traduzir um romance é escrever um novo romance em outro idioma” (tradução nossa).

A tradução sempre será transformação, sempre será desconstrução, sempre será, também, destruição. Expressar em uma tradução o exato efeito produzido no idioma de origem pode ser impossível, visto que, ao criá-la, o texto se transformará. Ao mesmo tempo, a tradução é o único meio através do qual este efeito pode ser

transmitido em um outro idioma. Nesta contradição encontra-se o encanto do traduzir: o texto é transmutado para que, assim, permaneça consonante à sua fonte.

E agora, eis-me aqui, neste processo que, como mencionei no início deste prefácio, é extremamente prazeroso, mas também intimidador. Realizar a análise de um texto não partindo apenas do que está escrito, mas focando na experiência de quem traduz, é altamente desafiador, dada a complexidade de tudo o que envolve a experiência humana. Cada pessoa que traduziu *Água Viva* (AV) possui uma história individual, um contexto social diferente; cada um é um universo de informações que tornam cada tradução única em sua singularidade. Porém, é esta curiosidade de buscar compreender quais efeitos o texto teve em cada tradutor que, acima de tudo, é um leitor, que me move a prosseguir com esta investigação, mesmo compreendendo toda a subjetividade que a envolve. Ilustro as minhas intenções citando este trecho, que Lispector utiliza ao narrar *Água Viva*:

Mas sei bem o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. (LISPECTOR, 2019. p. 41)

Torço para que as reflexões aqui proporcionadas possam tocar a quem as lê assim como me tocou enquanto eu as escrevia. Que, a partir deste trabalho, o papel crucial de quem traduz possa ser visto com ainda mais honra e admiração, visto que um pedaço de cada uma dessas pessoas habita o texto que ali se encontra, tal como um pedaço de mim habita a dissertação que se seguirá. E é essa humanidade que me move. Boa leitura.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. PORQUE ÁGUA VIVA?	15
2.1. Traduzir (é) <i>Água Viva</i>	15
2.2. A busca do “it” e seus comparativos com o processo tradutório.....	20
2.3. O corpo como um objeto que grita.....	24
2.4. Reflexos sociais no ato de ler-traduzir.....	34
3. ÁGUA VIVA ATRAVÉS DO TEMPO E ALÉM DO PORTUGUÊS	38
3.1. <i>Clarice in English</i>	39
3.2. Clarice através dos filtros	41
3.2.1. de Hélène Cixous.....	41
3.2.2. de Benjamin Moser.....	45
4. UMA VISÃO DE DENTRO PARA FORA: ENTREVISTA COM EARL FITZ E ELIZABETH LOWE	47
5. ANÁLISES COMPARATIVAS DAS TRADUÇÕES	57
5.1. Análise trecho selecionado (1).....	58
5.2. Análise trecho selecionado (2).....	61
5.3. Análise trecho selecionado (3).....	65
5.4. Análise trecho selecionado (4).....	71
6. O QUE TE ESCREVO CONTINUA	76
7. AGRADECIMENTOS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXO — VERSÃO ORIGINAL DAS ENTREVISTAS COM ELIZABETH LOWE E EARL FITZ	85

1. INTRODUÇÃO

A obra de Clarice Lispector é vastamente reconhecida pela sua potencialidade de reflexão, ressignificação e transcendência sobre a experiência humana, assim como pelo seu paradoxo no uso da palavra para tentar descrever o que, usando-as, seria indescritível. Levando a língua portuguesa a patamares pouco explorados, a autora desde sempre chamou a atenção da crítica por seu impulso artístico voltado à autocompreensão, gerando efeitos de teor metafísico e “elevando a consciência filosófica de maneira a tentar apreender a realidade” (HOMEM, 2011). No romance *Água viva*, Lispector volta sua narrativa a uma expressão intensificada do ato de escrever, com uma personagem que, enquanto escreve, se direciona amplamente ao leitor, trazendo ao texto um aspecto interativo.

A intensidade demonstrada no romance é expressamente direcionada à corporeidade, apresentando momentos de enunciação - como ao entoar os gritos de “Aleluia!” (LISPECTOR, 2012, p. 27) -, pintura - sendo a narradora uma pintora experienciando o exercício da escrita, mas comparando com constância as duas práticas -, ritmo e sonoridade, dentre outras demonstrações sinestésicas que permitem ao leitor vivenciar a narrativa de maneira imersiva. Essa experiência, que vejo também como um estímulo físico proporcionado em *Água Viva* traz a si a possibilidade de análises que levam em conta o papel da arte em relação ao seu contato com os sentidos individuais do receptor, supostamente refletindo a consciência da autora e sendo expandida no processo de interpretação.

Ao aplicar tais análises durante a execução de um trabalho tradutório, no qual naturalmente haverá, por parte de quem traduz, um intenso processo de releitura e análise do texto de partida, serão observadas minúcias que trarão à tona as escolhas e decisões tomadas ao verter o texto originário para outro idioma. Pensando no processo além-texto da tradução, haverá, da parte do tradutor ou tradutora, a interferência pessoal no que é traduzido, visto que, além de serem tradutores, são seres humanos, sociais, e vivem em um momento específico no qual toda a sua ambientação afeta o resultado final do que irá para o papel.

Considerando os estímulos que afetam os tradutores através da narrativa de *Água Viva*, é possível expandir esses efeitos apresentando o ambiente social no

qual se encontram. A partir da psicologia da arte, analisada por Lev Vygotsky em sua teoria histórico-cultural, é possível observar as conexões coletivas que propiciam aos seres sociais um aprofundamento em suas experiências artísticas. Do mesmo modo, essas experiências são descritas por serem também uma cadeia de transformações, que vão desde os indivíduos que tiveram um papel de influência na vida da autora até a experiência social empírica do leitor. Dessa forma, há a constatação de que a criação de uma obra de arte, aqui demonstrada através da literatura, sempre fará parte de uma construção conjunta.

Ante uma obra que questiona enquanto anula a palavra em si (“E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última [...]” [LISPECTOR, 2019, p. 29]), o desafio com o qual quem decide traduzir *Água Viva* se depara é considerável, já que esse exercício se dará através do desconstruir de um texto no qual a própria desconstrução é o foco principal – trata-se, portanto, de um exercício de metalinguagem. Na ideia derridiana, a tradução sempre será como uma morte do “original”, a perda da carne durante uma operação de troca que “eleva o significante em direção ao seu sentido ou valor, mas conservando a memória enlutada e endividada do corpo singular, do corpo primeiro” (DERRIDA, 2000, p. 42). Há, nessa “morte”, também um rompimento com o logocentrismo ocidental, isto é, o privilégio do *logos*, da palavra, da razão, e, no caso de *Água Viva*, é um romper que se multiplica, já que o próprio texto em sua primeira forma também destrói o privilégio do narrador sobre o leitor, ao tornar ambos colaboradores de uma mesma construção. Assim, a tradução interlinguística e a tradução interpessoal mostram que o sentido não se encontra no texto, mas “se constrói a partir dele e da intervenção de outros sujeitos” (LIMA; SISCAR, 2000, p. 105). Assim sendo, os significados do texto tomam forma a partir das diversas experiências internas e externas que o envolvem.

Isso posto, é possível perceber que a leitura é resultado de uma tradução constante, na qual quem lê transformará o texto fonte, incorporando-o à sua realidade, e, de alguma forma, passará a relacionar-se com todos os corpos físicos e sociais que participaram do desenvolvimento da primeira versão do texto. Sendo assim, há uma desconstrução da existência de um “dono” desta obra, já que muitas foram as vivências que participaram da execução do resultado final do trabalho,

tanto de sua escrita primeira, quanto da tradução desta. Ao mobilizar diversas vozes e diversas culturas, a tradução torna-se uma atividade polifônica e, principalmente, coletiva.

Analisando as traduções de *Água Viva* realizadas para a língua inglesa por Earl Fitz e Elizabeth Lowe, em 1989, e Stefan Tobler, em 2012, é possível perceber marcas individuais dos tradutores em seus textos, assim como o reflexo social resultado delas, considerando também que, acima de tudo, tradutores são leitores. A primeira tradução foi considerada representante de uma obra ainda presa à leitura de sua interlocutora argelina, Hélène Cixous¹ – que escreveu o prefácio da primeira tradução –, e esteve em grande parte inserida apenas no meio acadêmico. Já a tradução de Tobler, prefaciada por Benjamin Moser², “parece empreender um projeto de manutenção da ‘estranheza’ do texto de origem” (LANIUS; MARTINS, 2016, p. 322). A questão individual de quem traduz e interpreta Lispector é essencial para uma análise das traduções e, para a realização desta pesquisa, é necessário considerar, também, os contextos sociais nos quais os trabalhos foram publicados, assim como as relações entre o texto de partida e suas traduções. As pesquisas na área da tradução são, em sua grande maioria, realizadas a partir da análise de textos traduzidos em comparação com o de partida, ou relacionados a diferentes traduções de um mesmo texto. Esta pesquisa, apesar de ter também como base textos a serem analisados, passa por um viés diversificado. O foco principal não são apenas os textos em si, mas a experiência de quem realizou a tradução. Dessa forma, o movimento não será a partir do tradutor e direcionado ao resultado final - o texto de chegada -, mas fará o movimento contrário: partirá de uma análise minuciosa do texto de partida, para que esta resulte em uma percepção maior do indivíduo que traduz, ao realizar a comparação entre este e sua tradução.

A realização desta pesquisa pode apresentar diversas adversidades, sendo a origem de todas elas o fato de que, ao analisar os indivíduos sociais e biológicos que realizaram uma determinada tradução, haverá de ser enfrentada uma questão que se mostrará bastante subjetiva, dado que cada um desses indivíduos é único e

¹ Também é autora do livro *Reading with Clarice Lispector*, publicado em 1990 pela University of Minnesota Press.

² Biógrafo de Clarice, autor do livro *Why this world: A biography of Clarice Lispector*, lançado em 2009 pela Oxford University Press.

por trás do seu ato de traduzir existem os contextos profissionais e pessoais que os envolvem.

Por esse ângulo, ao levar em consideração o aparato emocional, físico e coletivo proporcionado por uma obra literária que foca em um romance escrito por alguém que explora avidamente as configurações humanas e linguísticas em uma narrativa, mostra-se importante estudar de que maneira os tradutores absorvem os impactos produzidos pela obra ao unir a subjetividade composta por suas capacidades cerebrais, emocionais, culturais e tradutórias àquelas demonstradas pela narradora, refletindo-as nos seus projetos da reconstrução deste romance para ser experienciado na língua inglesa.

Água Viva é um livro fisicamente pequeno, mas suas menos de cem páginas reverberam a experiência humana em seu ápice, já que fazem dela a sua temática e sua consequência. Suas versões em outro idioma não são apenas uma “modalidade de tradução em que não há transporte de uma língua a outra, mas sim um envio do corpo à letra” (NODARI, 2016, p. 14); são também uma ferramenta que faz o caminho inverso, trazendo a letra ao corpo, consequência de inúmeras recepções biológicas e sociais que permitiram a sua existência, em uma performance interativa contínua entre Lispector e seus leitores-tradutores.

Ao longo de seu trajeto, esta pesquisa naturalmente será condicionada a desafios durante a análise textual do livro que aqui se objetiva estudar, todavia, estes mesmos desafios serão também o fator que propulsionou o estudo a alcançar resultados, visto que a subjetividade preponderante em *Água Viva* é justamente o que fez nascer a ideia da pesquisa aqui exposta. Quando contornadas e compreendidas as questões com as quais o estudo é confrontado, acredito que será possível acrescentar aos futuros estudos da tradução uma forma de análise que levará em consideração com mais afinco a importância do entorno e da individualidade do tradutor, trazendo à análise de textos traduzidos questões que não se limitam apenas à língua, mas às subjetividades e objetividades que envolvem quem traduz.

2. POR QUE *ÁGUA VIVA*?

2.1. Traduzir (é) *Água Viva*

No romance aqui analisado, Lispector busca incessantemente a descoberta, apreensão e compreensão do “it”, termo que utiliza para descrever a “transcendência dentro de mim” (LISPECTOR, 2019, p. 35-6). Esse termo, que é uma busca da verdade humana por meio da linguagem enquanto interroga a própria linguagem, descreve o fio condutor do livro: uma narradora que escreve enquanto questiona o ato de escrever; uma pessoa que busca se conhecer através da escrita, mesmo enquanto considera a prática misteriosa. Esse fluxo de consciência, muito presente na escrita de Lispector, traz nesse romance uma prática que pode ser comparada com a prática de tradução: a desconstrução da palavra através da palavra.

Apontado pela crítica como sendo um romance sem precedentes (VASQUEZ in LISPECTOR, 2019, p. 9), que traz à tona uma corrente de imagens fragmentadas seguidas de comentários acerca do processo de produção literária, o livro é performado com um apreço pela linguagem, buscando uma reflexão sobre o que habita a mente humana, por trás do que é descrito em palavras, gerando a reflexão: como é possível descrever o indescritível? No exercício da tradução, tal reflexão pode também ser posta: o ideal torna-se um objeto de desejo da transferência de um idioma para outro sem que haja a necessidade de uma perda. Porém, tal prática é impossível, visto que apenas o uso da linguagem, por si só, desconstrói o que está sendo descrito. Na tradução, essa prática seria duplicada, visto que a linguagem é usada e transferida para outro idioma, cuja cultura, prática e uso são completamente diferentes da do texto de partida. Roland Barthes (1977), em *Aula*, reflete a respeito deste uso, demonstrando que

[...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente irrealista: ela acredita sensato o desejo do impossível. (p. 21)

Discorrendo a respeito do livro *Água Viva*, Katia Queiroz Alencar, enquanto realiza um paralelo entre este romance e a filosofia de Wittgenstein, faz afirmação

bastante semelhante à de Barthes: “Essa especulação vem performatizada pela paixão da linguagem, possivelmente trágica e, ainda, pela impossibilidade dela de descrever essa realidade inventada.” (2019, p. 112)

Um movimento que torna a peculiaridade de *Água Viva* (2019) ainda mais presente é o uso de um processo dialético, onde a narradora busca interagir com o leitor e solicita ajuda para desenvolver a descoberta de si. Esta interação é feita ao longo do livro sugerindo ações destinadas ao leitor, como: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (p. 33), “Ajude-me, porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me” (p. 36), dentre diversas outras incitações de interação do leitor com o texto que está sendo apresentado. Dessa maneira, há a abertura de um “eu” e um “tu”, que irá interagir ao longo de todo o texto, abrindo uma deixa para que a interpretação de quem lê possa afetar diretamente na percepção do texto em si. Essa necessidade da presença do “outro” é quase visceral, como se o texto dependesse desse outro para existir. Da mesma forma, esta interação leitor-texto ocorre no processo tradutório, visto que a captação do sentido é essencial durante a execução de uma tradução. Discorrendo sobre o pensamento do crítico Georges Poulet, Earl Fitz (1987) menciona que:

[...] um texto literário é um objeto em que duas consciências, a do autor e a do leitor, se unem na criação de uma nova realidade contínua que é a descoberta e a criação das várias possibilidades semânticas inerentes no texto mesmo. Para Poulet, então, o autor original do texto se revela ao leitor no processo fluido que é o ato de ler a obra. (p. 136)

Durante o ato da leitura, a recepção e os sentidos engendrados no texto dependem do espaço-tempo em que o leitor habita, tal como suas experiências prévias e contexto individual. Dessa forma, o próprio ato de leitura pode ser visto como uma tradução, considerando que o indivíduo-leitor absorverá as informações contidas no texto de acordo com sua vivência singular.

Essa importância do leitor determinada no romance *Água Viva*, que considera que um não existirá sem o outro, traz à tona a reflexão de que, no exercício de uma tradução, esta análise também pode ser aplicada, afinal, é apenas através do tradutor que um livro será difundido em outros lugares e para outras culturas. Uma obra que permanece em seu estado de origem sem que haja a difusão desta para outros idiomas permanecerá limitada, pois sua percepção será destinada unicamente àqueles que possuem conhecimento sobre a língua na qual o primeiro

texto foi escrito. Mais uma vez, esta interação pode ser equiparada à interação da narradora de *Água Viva* com quem o lê. Ao discorrer sobre os traços de autoria de Lispector no romance aqui analisado, Maria Lucia Homem (2011) menciona um fator da obra que pode facilmente ser aplicado a uma reflexão sobre o ato de traduzir, principalmente sobre a necessidade de co-dependência entre autor e tradutor:

É a partir do paralelo com o leitor que se pode, então, estabelecer um vínculo e tornar possível o nascimento, aquele de que se trata aqui e ao qual todo o texto anterior faz alusão: "A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer" (AV, 42). Novamente o apelo ao "outro" para que ela nasça ou "seja". Isto é: a narradora nasce do leitor? Parece ser ele que a faz nascer; pois, até então, ela não "é". (p. 97)

A partir dessa reflexão é possível compreender porque este romance é tão aclamado não apenas pela sua qualidade literária, mas também por suas reflexões filosóficas. Se comparada a estudos pós-estruturalistas, nos quais a compreensão da língua não era mais considerada a partir de sua estrutura intrinsecamente sintática, e sim considerando determinante o contexto no qual esta era aplicada, pode-se notar que *Água Viva* não é um texto a ser analisado unicamente pelo que está no texto em si, mas também observando a interação com o leitor proporcionada por este.

Filósofos pós-estruturalistas como Jacques Derrida (1930-2004), Martin Heidegger (1889-1976) e Ludwig Wittgenstein (1889-1951), costumavam analisar as funções do uso da linguagem em seu contexto, considerando essencial a análise além-texto e trazendo à discussão a importância do contexto do uso deste como prática social. Derrida (1997) aponta que:

A necessidade de estabelecer esta relação [entre texto e práticas sociais] pressupõe duas coisas que me parecem questionáveis ou problemáticas. Pressupõe primeiro um conceito estreito do texto como algo limitado a um suporte escrito. O que tentei fazer em *Gramatologia* é precisamente estender a noção de texto muito mais além de um suporte limitado: um gesto ou um trabalho são também textos. Por sua vez, a "prática social" passa necessariamente pela mediação de textos e discursos. Não há oposição nem distinção sólida entre texto e prática social. Toda prática social passa por textos e todo texto é por si só uma prática social. (p. 4, tradução nossa)

Em seu livro *Ser e Tempo* (1926), Heidegger discorre a respeito da *verdade* e da *presença*. Ali, tal como refleti acima no paralelo comparativo entre a

interpretação de um *texto em si* e da necessidade de um *leitor* para realizar esta interpretação, o autor demonstra que não haverá *verdade* sem *presença*, no entanto, como dependerá de um ente para inferi-la, não há uma verdade absoluta, já que cada interpretação da mesma dependerá do sujeito que a está interpretando:

Toda verdade é relativa ao ser da presença na medida em que seu modo de ser possui essencialmente o caráter da presença. Será que essa relatividade significa que toda verdade é "subjetiva"? Caso se interprete "subjetivo" como o que "está no arbítrio do sujeito", certamente não. Pois, em seu sentido mais próprio, o descobrimento retira a proposição do arbítrio "subjetivo". (p. 296)

Wittgenstein (1999), por sua vez, afirma que o que determina a linguagem são seus usos, não havendo a necessidade de questionamento a respeito de seus significados, mas de suas funções práticas, que são variadas. Não considerando uma estrutura lógica e formal em si para a definição da linguagem, considera que esta integra um "jogo de linguagem", onde fará parte de uma combinação entre semelhanças e traços de uma série de jogos. Segundo o autor, "a palavra não tem significado quando nada lhe corresponde". (p. 42)

Quando aplicadas tais reflexões relacionadas à prática tradutória em paralelo com a narrativa de *Água Viva*, é visto que "não pode então haver liberdade senão fora da linguagem" (BARTHES, 1977), pois esta será sempre limitada ao signo linguístico, tal como à interpretação do leitor-tradutor ao ter contato com o texto. A respeito disso, Homem (2011) diz que:

É nesse movimento duplo e paradoxal que se inscreverá a fatura textual, em que a escrita se encontra polarizada entre o sim e o não, o possível e o impossível da própria palavra. A possibilidade da criação, da comunicação entre o eu e o outro choca-se com a constatação reiterada de que o "it" da coisa talvez não possa ser dito, fadado a circular nas entrelinhas. (p. 97)

Desta maneira, a ideia de impermanência e incapacidade de abarcar a verdade através de palavras que permeia o romance de Lispector, mostrando-se o maior desafio da narradora, é também o maior desafio de quem traduz.

Realizadas essas reflexões a partir do que é proporcionado tanto na narrativa de *Água Viva* quanto em análises filosóficas a respeito da linguagem e aplicadas também ao exercício da tradução, é relevante considerar que a captação do sentido não se resume apenas às palavras escritas *per se*, mas simultaneamente ao papel

que o não-dito exerce na interação de quem as lê. O autor Peter Mendelsund, no livro *What we see when we read* (2014), analisa fenomenologicamente o ato da leitura e o papel ativo que o leitor possui em relação ao texto. Considerando que o que está dito no livro não será somente o que construirá a percepção do leitor em relação a este, Mendelsund menciona que “é precisamente o que o texto não elucida que se torna um convite para nossas imaginações” (p. 30).

Quando equiparado ao exercício da tradução, tal reflexão também pode ser vista no estudo derridiano a respeito da desconstrução, onde se defende que o ato de traduzir é, por si só, uma desconstrução e reconstrução do texto de origem, visto que no trânsito de um idioma para o outro, o conteúdo do texto será transformado, atribuindo ao tradutor a realidade de que, enquanto capta o sentido do primeiro texto e o transporta a outra língua, será necessário separá-lo de seu corpo, de sua letra, convertendo-o a um novo texto; é “optar pelo universal e deixar o particular” (BERMAN, 2007). Paul Ricoeur (2004) também discorre a respeito de lapsos de intraduzibilidade dispersos no texto, explicando que aceitar a perda inerente no ato da tradução pode ser usado como motivacional para que uma boa tradução seja realizada.

Quando comparada esta ação criadora presente tanto no que o sujeito leitor interpreta no que não é dito no texto, quanto também no que é transformado após a tradução, é possível observar que, em *Água Viva*, além das incitações de participação que a narradora traz ao leitor, as últimas frases do romance dizem: “O que te escrevo é um 'isto'. Não vai parar: continua” (p. 94), tornando este momento não apenas interativo com quem lê, mas também convidando-o a agir sobre o texto, continuando a escrevê-lo. Esse caráter dialógico demonstra a presença constante do enlace discursivo, como uma relação de sujeição entre as pessoas poéticas no romance, seja esta quem narra ou quem lê. Essa personalização do leitor esclarece o caráter dialógico essencial a toda relação: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade.” (LISPECTOR, 2016, p.65)

A partir do momento em que se assume que o sentido não é intrínseco ao texto, mas é formado a partir dele, pode-se ver que sua origem não se encontra nem fora do texto, nem em algo que dependa unicamente dele. Todo o sentido envolverá a leitura, que, conseqüentemente, dependerá unicamente de quem o lê.

Traçamos até aqui conexões triangulares que envolvem o romance de Lispector com a prática de leitura e a prática tradutória. Porém, ao considerarmos o

exercício da tradução, é essencial considerar também que a tradutora/tradutor é, antes de mais nada, leitora/leitor; seu papel é de alguém que lê antes do seu exercício profissional e sua interpretação não será como uma tábula rasa que absorve diretamente os signos do texto. Todo um aparato de mecanismos biológicos e sociais atuarão no indivíduo (assunto que adentraremos mais à frente), fazendo com que a própria compreensão do texto seja traduzida de maneira singular até a mente do indivíduo. Dessa maneira, se considerarmos que toda leitura é uma tradução, logo, toda tradução seria como uma *metatradução*, já que, antes da existência do trabalho tradutológico por si só, haverá a absorção “traduzida” do primeiro texto na mente do indivíduo tradutor. Com estas considerações feitas, é necessário, antes de analisar o indivíduo tradutor, considerar seu papel como leitor.

Ligia Gonçalves Diniz (2020, p. 28) aborda o conceito da *imaginação como presença* e diz que diferentes dimensões da “substância de conteúdo” ativarão “afetos” provocados através do texto literário. Tais afetos provocarão reações corporais, visto que a nossa imaginação, mesmo que estimulada através de algo imaterial – a palavra –, é feita de algo material – o corpo –, fazendo com que a consequência do que é aguçado venha, também, através de uma resposta física.

2.2. A busca do “it” e seus comparativos com o processo tradutório

Água Viva (1973), com sua narrativa lírica e fragmentada, esmiúça as experiências da existência e da escrita de tal maneira que também explora a forma como uma afeta a outra. Seu enredo, desconectado do padrão de narrativas tradicionais e lineares, apresenta reflexões, pensamentos e sensações da narradora-personagem, apresentado mediante o uso de elaborada prosa poética.

A ideia de utilizar essa obra como objeto de pesquisa em Estudos da Tradução se deu, primeiramente, pela minha curiosidade e interesse ao perceber que é uma narrativa bastante interativa, ou seja, quem a lê é constantemente convidado pela narradora a agir, a se entrosar e fazer parte do que está sendo narrado em sua trama. Vendo isso, optei por ela justamente por ter como foco do meu estudo o papel de quem traduz como primeiramente uma pessoa leitora. Me senti tentada a buscar de que maneiras e por meio de quais ferramentas e alternativas cada pessoa que traduziu AV havia realizado seu trabalho; a princípio,

busquei somente investigar aspectos individuais de cada pessoa tradutora que poderiam se refletir em seus trabalhos de tradução.

Ao longo de minha leitura, já então tendo consciência de que o romance e suas traduções seriam meu objeto de estudo, fui surpreendida por uma nova percepção sobre a narrativa que poderia agregar diretamente a um ponto de análise da minha pesquisa. Essa percepção veio através do conceito do “it”, um dos traços mais acentuados e enigmáticos da obra. O “it”, em AV, não possui significação definitiva, e é usado de maneira ambígua e inconstante ao longo do texto.

Em dados momentos, o “it” também representa a essência da vida, a energia vital que flui por tudo; é uma força misteriosa e indescritível que permeia a existência e conecta todas as coisas. É, também, determinado pela concepção do instante presente, o aqui e agora, demonstrando uma busca da narradora em capturar a realidade imediata e efêmera da experiência. Sendo assim, o “it” é o termo que parece representar melhor esse instante impermanente. Há, também, uma conexão com o processo de escrita e criação artística, representando o impulso criativo e a tentativa da narradora de expressar o inexprimível por meio das palavras.

Tal busca pela expressão autêntica e profunda e pela tentativa de comunicar o significado do “it” também foi algo que me fez conectá-lo diretamente com o processo de tradução, visto que esta prática também está diretamente relacionada à complexidade da linguagem, à busca pela sua expressão autêntica e à tentativa de comunicar o significado em diferentes contextos linguísticos. Ambos envolvem desafios e escolhas criativas que podem impactar a compreensão e a interpretação do texto.

Ao relacionar o processo tradutório ao que Lispector traz em sua narrativa a respeito do conceito de “it”, é possível perceber na narradora uma tentativa constante de aproximação à ideia que o conceito criado por ela traz. Ao mesmo tempo em que a narrativa cria e desenvolve o contexto do que é o “it”, há também a busca constante pelo alcance da obtenção do conceito em si. Quando aproximado ao que é o exercício da tradução de um texto, esta busca e exercício podem ser correlacionados. Tal ideia conecta-se com a ideia de Briggs (2018), quando, ao discorrer a respeito do traduzir, diz que:

Talvez seja porque você precisa de sua própria versão daquilo, ou os outros precisam. Pode ser uma maneira de trazer para mais perto aquela coisa existente ali, ou para que você possa se aproximar dela. Pode ser uma maneira de compreender o que a coisa existente é ou foi, e uma maneira de fazê-la se comportar ou ter um significado diferente – produzindo conhecimento e compreensão. (p. 193, tradução nossa)

Sendo vastamente multifacetado, o termo busca uma compreensão mais profunda pela vida e pela própria identidade da narradora, enquanto explora a natureza fluida e elusiva da linguagem e da realidade. O “it” é muitas vezes associado à busca pela transcendência e pelo significado da existência; a narradora busca compreender o indescritível e o inatingível, explorando os limites da linguagem e da consciência. No processo tradutório de um texto, é natural que quem traduz busque encontrar, também, no idioma alvo, a essência daquilo que está sendo traduzido, ou seja, transferir à essa nova língua, da melhor forma, o conceito e ideias apresentadas no texto original. É como se os tradutores fossem profissionais que constantemente buscam captar o “it” do traduzir, o que se prova impossível. Porém, talvez este seja um dos pontos principais tanto da tentativa de descrição do que é o “it” quanto da realização de uma boa tradução: a sua impossibilidade é uma das razões que promovem o desafio. Como menciona Judith Butler (2021) ao discorrer sobre o traduzir: “O intraduzível pode ser outro nome para o desejo que excede todo esforço de captura lexical e de controle normativo.” (p. 384)

Uma reflexão possível a respeito desse exercício é, também, o fato de que tal como em AV a narradora, mesmo que tente constantemente, não consegue captar o “it” em palavras; há a presença dessa mesma consequência no exercício da tradução. Ao tentar absorver este conceito, no caso da narrativa, ou desta tradução bem exercida, no caso dos profissionais, é possível que haja, também, a presença de um “paradoxo descritivo”, conceito que Chesterman (2017) discorre a respeito em uma de suas obras. Neste paradoxo, há a ideia de que a “teoria descritiva pode afetar a prática” (p. 87), ou seja, o que está sendo descrito não permanece mais o mesmo após a descrição ter sido executada. Em seu livro, Chesterman compara o paradoxo descritivo com o “efeito do observador”³, onde, a partir do momento em

³ O conceito do “efeito do observador” na fenomenologia denota a proposição de que a consciência do sujeito observador desempenha uma função primordial na configuração e na interpretação da realidade. Tal concepção representa um alicerce fundamental no quadro filosófico fenomenológico delineado pelas contribuições de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty.

que um objeto é observado, ele se transforma. A própria observação torna-se a consequência da transformação. Ao relacionarmos esses conceitos com o que está sendo aqui discutido é possível observar que tanto a captação do “it” quanto a realização de uma tradução que não transforma a essência do texto original são impossíveis. Ao tentar captar o “it”, ele torna-se outra coisa; ao escrever um texto em um outro idioma, ele se torna outro texto.

Tanto no livro quanto na tradução, a transcendência da linguagem é explorada. A narradora de *Água Viva* busca expressar o inexprimível, o que ressoa com a dificuldade que os tradutores enfrentam ao tentar traduzir conceitos que podem não ter equivalentes diretos em outro idioma ou são culturalmente específicos. Os tradutores podem recorrer a estratégias como a criação de neologismos, o uso de metáforas ou a explicação adicional para transmitir a complexidade do original. No entanto, essa tarefa é desafiadora, já que o “it” muitas vezes está além das limitações da língua. Assim como a narradora em “Água Viva” busca o significado da vida e da existência, os tradutores buscam entender o significado subjacente do texto original e transmiti-lo aos leitores da língua de destino. Isso envolve não apenas a tradução das palavras, mas também a interpretação do contexto, das intenções do autor e dos matizes da linguagem, para que os leitores da língua de destino possam apreciar a obra de maneira significativa.

O “it” em “Água Viva” é ambíguo e mutável, muitas vezes deixando o leitor em dúvida sobre seu significado exato. Isso espelha a complexidade da tradução que também lida com a ambiguidade da linguagem, tornando necessário que quem traduz deva decidir qual interpretação é mais apropriada para o contexto. Palavras e expressões em um idioma podem ter múltiplos significados, e o tradutor precisa decidir qual é o “it” correto em um contexto específico, fazendo com que o processo de tradução também seja um ato criativo, semelhante à escrita. Os tradutores precisam tomar decisões criativas sobre como representar o “it” do texto original em outro idioma, e essas escolhas afetam a experiência do leitor, assim como transformam o texto. Isso pode envolver a escolha de palavras que não apenas transmitem o significado, mas também a atmosfera e a emoção do original.

Talvez seja possível refletir que a busca pelo “it” torne a existência dele possível; não há uma busca, a busca é o próprio “it”; da mesma forma, um texto traduzido já não é mais uma representação ou transformação do texto original, mas um novo texto por si só. Não existem conceitos ou buscas em nenhum dos dois

pontos aqui percorridos, ambos se tornam por meio de sua existência apenas algo novo que é possibilitado através do uso das palavras. Hélène Cixous (1990) traz reflexão semelhante e que pode ser associada ao que está sendo discutido aqui, quando menciona sobre um sentido próprio de cada palavra; palavras e letras que existem por si só: “[...] essas letras que, escapando aos sistemas de controle, chegam ao texto do texto, a favor de uma disseminação da hermenêutica, pela qual cada palavra, cada letra, se “gotiza”, se ensombra, se desdobra, se homonimiza, se hibridiza, se androginiza [...]” (p. 21)

A relação entre o conceito de “it” em *Água Viva* e o processo de tradução é uma exploração da complexidade da linguagem, da busca por uma comunicação autêntica e da transposição de significados e emoções de um contexto linguístico para outro. Ambos envolvem a criatividade, a sensibilidade e a busca pelo entendimento mais profundo, refletindo as preocupações da narradora do livro em sua exploração poética e filosófica. Ambos, principalmente, dizem respeito sobre como as palavras podem se desfazer a partir do momento em que “passamos a valorizar a tradução e as importantes possibilidades que a perda do domínio sobre uma língua abre para a criação e a sustentação de um mundo vivível.” (BUTLER, 2021).

2.3. O corpo como um objeto que grita

Em *Água Viva*, Lispector reflete a respeito da palavra em si, mas também a conecta diretamente com sua relação a respostas corporais. Sendo um exercício humano, não há escrita sem o uso do corpo. Se refletirmos a respeito da produção deste romance para além-texto, na época em que foi produzido, não havia a forma digitalizada da escrita. Assim sendo, a produção literária era também sonora, era também física; havia o som da tecla da máquina de escrever – o “objeto gritante” de Lispector –, muitas vezes seu peso – considerando que a autora escrevia majoritariamente com o aparelho em seu colo –, e a impressão instantânea da palavra no papel; ou seja, há um corpo a corpo em uma narrativa cujo uso do efeito da palavra é também incitado corporalmente. Diz a narradora: “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu

corpo inteiro” (p. 28). Marília Librandi, em seu livro *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*, apresenta o entrelaçamento entre mulher e máquina, a escrita e o signo, o signo e o som, explorando a relação corporal entre Lispector e a máquina de escrever - sua companheira constante e de tamanho significado simbólico em *Água Viva*.

É verdade que Clarice afirma mais de uma vez a importância da voz na escrita, mas essa voz não é mais a da expressão, é, ao invés disso, a voz da impressão. O que se inventa na nova episteme da máquina de escrever é a escrita automática e “cega”, a escuta do inconsciente, o modo como as crianças falam, o ditado, a máquina de escrever embalada no colo da datilógrafa. (LIBRANDI, 2020, p. 188)

Explorando os sentidos de quem está lendo, a narradora incita a imaginação e a torna um convite para deixá-la agir também fisicamente. Sugerindo experiências ao leitor e incitando-o a sentir o que ela sente, a narradora também proporciona esses estímulos sonoros, tornando esse um livro que, mesmo em silêncio, pode ser ouvido, como a própria personagem explica:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. (p. 41)

Tal como demonstra nesse texto, a narrativa traz estímulo sonoro, como que para ser lido em voz alta, reverberando no corpo de quem não só lê o livro, mas o experiencia. Brincando com o jogo de palavras como quem está em uma *jam* literária, Lispector, nesse “estado de jardim com água correndo” (p.33), chega perto do que poderia ser considerado um transe, dado ritmo circular e constante no qual o livro é criado. “Fazemo-lo junto com a respiração” (p. 27), diz e assim domina por completo aquele que mergulha integralmente na obra. Como descreve Cixous (1990):

Não há como ser feito mais nada além de render-se ao fluxo do texto, aceitar o seu jogo de continuidades. Se quisermos percebê-lo com um instrumento que não seja a escrita, quero dizer, com a fala, iremos certamente ficar sem ar ou angustiados. (p. 21)⁴

⁴ Todas as traduções para o português da versão em inglês do livro de Hélène Cixous, traduzido por Verena Andermatt, são de autoria nossa.

Earl Fitz, um dos tradutores da edição em inglês de *Água Viva* de 1989, disse em entrevista concedida para esta pesquisa que um dos maiores desafios que teve ao traduzir o romance foi na captação da voz narrativa com uma “sintaxe não ortodoxa e que produz uma multiplicidade de significados”. Apesar disso, considerando que Fitz, acima de sua função de tradutor é também leitor, demonstra esse efeito corporal e emocional de *Água Viva* quando diz que:

O essencial na escrita de Clarice é o estilo dela, seu modo de escrever, que amplifica a produção dos significados. Para ela a escrita é como o ato de viver, a pulsação do sangue nas veias, e sempre tem uma força erótica e que produz vida, animação, e uma multidão de significados. A escrita de Clarice não fecha a linguagem, a abre.

A percepção sensorial cria imagens mentais em nosso cérebro, e o aguçamento proporcionado pelo romance aqui analisado traz estímulos não apenas visuais das palavras, mas também sonoros. Isso ocorre não apenas através do ritmo proposto pelas combinações de vocábulos construídos por letras, mas literalmente estimula a nossa memória auditiva, mesmo que a leitura seja silenciosa.

Sabe-se que a sonoridade exerce inúmeras influências na experiência humana e que “não há um lugar específico no cérebro destinado à compreensão musical” (LEVITIN, 2016, p. 8). Estudos neurológicos demonstram que a música, tendo também aspectos semelhantes aos das habilidades linguísticas, é distribuída por todo o cérebro, ou seja, o seu estímulo adentra quase toda a área cerebral já identificada. Tais estudos trazem hipóteses a respeito do fato de que “a música também pode nos ajudar a exercitar outras de nossas habilidades cognitivas” (LEVITIN, 2016, p. 11).

Através das percepções adquiridas, o ser humano passa a alimentar sua memória sonora, deixando gravado em seu cérebro as experiências auditivas que obteve incrementando-as com as que vivencia posteriormente e assim por diante. Levitin (2016), para descrever a coerência do estímulo e funcionamento da memória sonora, demonstra em seus estudos que ocorrem disparos neurais em resposta a sons harmônicos, e estes irão propiciar uma sincronia entre os neurônios, conectando-os com aqueles que já existiam no cérebro. Assim, é criada uma base neural para a coerência desses sons, tornando a percepção auditiva cada vez mais rica em informação e conexões.

Em sua característica que pode ser conectada ao estilo literário de Lispector em *Água Viva*, o ritmo é um dos elementos que mais afetam aquele que vivencia uma experiência musical, já que “as palavras enunciadas pela narradora são escolhidas pela escuta do som, independentemente do significado semântico que elas veiculam” (LIBRANDI, 2020, p. 205). Isso ocorre porque esses dois componentes, na criação sonora, são os que guiam todo o resto da composição. É através do ritmo e da métrica que a estrutura que embasará a ambientação sonora é criada, possibilitando a construção de uma experiência peculiar. Além do aspecto que envolve esses dois elementos quanto à composição, é possível também conectá-los com o estímulo da memória sonora. É a partir das informações neurais que o ritmo traz ao experienciador que este poderá também “perceber e ter estímulos ainda mais elaborados quando se trata, por exemplo, de uma experiência de síncope” (LEVITIN, 2016, p. 65).

A síncope trata-se de um deslocamento na acentuação rítmica de uma música, na qual o músico toca uma nota um pouco antes do que a batida estrita indicaria. Tal estratégia aviva a expectativa e emoção envolvidas no impacto do som, já que pega o ouvinte de surpresa. Imerso na música, o momento de síncope ocorre quando se observa que a memória sonora do ouvinte já havia absorvido o ritmo e se encontrava em resposta às vibrações suscitadas por este. “Síncope e ritmo estão intrinsecamente conectados, pois a primeira só causará o efeito desejado se o ritmo já estiver internalizado no próprio indivíduo experienciador” (LEVITIN, 2016, p. 66).

Dessa forma, quem experimenta uma performance literária que traz estímulos sonoros adapta-se de forma mental, física e neural ao som que lhe está sendo transmitido. Ademais, tais estímulos impulsionam a atividade geral do cérebro, como menciona Levitin: “Esta habilidade chama-se neuroplasticidade e, em alguns casos, sugere que a especificidade regional pode ser temporária, já que os centros de processamento para funções mentais importantes na realidade movem-se para outras regiões após trauma ou dano cerebral (LEVITIN, 2016, p. 87)⁵.” Por conta da neuroplasticidade, o nosso sistema nervoso é capaz de readaptar-se em resposta às alterações do ambiente, estabelecendo novas conexões neuronais e/ou

⁵ Esta e todas as outras citações dos autores Daniel J. Levitin, Peter Mendelsund (originalmente em Inglês) e Lev Vygotsky (retiradas de uma versão em Espanhol de seu livro) foram traduzidas por mim.

reforçando as pré-existentes. Ou seja, com o remapeamento das conexões de nossas células nervosas, os estímulos externos a um indivíduo irão determinar de que forma suas conexões serão construídas e assim também reforçadas de forma constante. Embora varie de pessoa para pessoa, o ser humano nasce com a predisposição de interpretar sons de maneiras específicas, dependendo de sua altura, seu intervalo, sua intensidade etc. Como exemplifica Levitin:

Pense no som agudo de um latido de cão, em contraste com o ronronar suave de um gato que está sentado tranquilamente em seu colo. Compositores sabem disso, é claro, e usam centenas de variações sutis do timbre e de comprimento de nota para transmitir as inúmeras variabilidades da experiência emocional humana. (LEVITIN, 2016, p.92)

Ao interpretar novos sons, o sujeito está conectado não apenas aos estímulos físicos que a sonoridade lhe proporciona, mas também a tudo o que o seu cérebro lhe permitirá realizar a partir deles. Além de ter em suas sinapses uma resposta instantânea a esses estímulos, realizando as adaptações e conexões necessárias daquele cérebro singular, há também, como mencionado acima, uma predisposição de interpretação sonora feita pelos seres vivos de modo geral, ou seja, ao estar em contato com uma performance sonora, o cérebro do experienciador responde de acordo com o que as suas conexões individuais ao longo da vida realizaram, tal como responde com seu instinto animal de percepção. “Como John Locke notou, tudo o que sabemos sobre o mundo é através do que vemos, ouvimos, cheiramos, tocamos ou saboreamos. [...] Mas experimentos têm nos forçado a confrontar a realidade de que este não é o caso.” (LEVITIN, 2016, p. 99) A tradução, portanto, dá-se não unicamente através da experiência subjetiva obtida pelo indivíduo tradutor, mas se intercala diretamente à experiência proporcionada a quem a lê.

Sendo assim, o texto traduzido, quando lido, torna-se um entrelace de corpos que ocorre na convergência entre línguas e linguagens e, embora a existência desse encontro seja um fato, ela é simultaneamente um desencontro já que há a alteração do texto de partida inerente ao ato de traduzir, assim como há também toda a gama de variações e experiências determinadas na historicidade de quem o escreveu, tornando o próprio texto fonte um processo tradutológico do que o autor vivenciou. O que existe no texto é um reflexo da vivência de quem, seja criando-o ou o traduzindo-o, teve a linguagem transpassada pelo seu corpo. Considerar que

esse reflexo também não será nítido e diretamente restituído também é coerente: um espelho não mostrará como a pessoa refletida é, mas sim, como o espelho é. Posto isso, o texto finalizado refletirá o corpo de quem o escreveu/traduziu, mas sempre através do filtro subjetivo do leitor. Em *Algo Infiel* (2017), Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves ancoram a letra na voz, o som no corpo, e, ao repensar o lugar da tradução, demonstram a sua conexão íntima com quem a realiza:

O dizer e o escrito se sustentam em e com o corpo. Por isso, a escritura como letra morta é arquitráço do corpo vivente que a engendrou. Consequentemente, não há hermenêutica verdadeira se esta se coloca, unicamente, como vivificadora do espírito da letra escrita e não como restituição do corpo atravessado. (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 16)

Ao analisar neurologicamente as experiências sensório-emocionais proporcionadas pela arte poética, dá-se abertura para expandir e explorar o fato de que os múltiplos níveis de organização do nosso cérebro se conectam para tornar essa variação sensorial una, permitindo-nos encaixá-los para buscar uma compreensão maior dos funcionamentos e respostas neurais sobre o pensamento consciente e a ação.

Nos aspectos que remetem à evolução da apreensão cerebral através da neuroplasticidade, estudos realizados por Stanislas Dehaene (2012) sobre a percepção neurológica estimulada na leitura mostram que já no seio da mãe o indivíduo demonstra desenvolvimento excepcional de sua organização funcional que futuramente o permitirá adquirir a escrita. Durante o seu crescimento, o contato com o estímulo sonoro das palavras proporciona à criança a capacidade de assimilação com o sentido, de unir o significado e seu significante. Ante a organização ritmada e imaginária da prosa poética, a linguagem permite o acesso a um desenvolvimento expansivo de compreensão do mundo e seus aspectos. Ao desenvolver a capacidade de escrita e codificação desses sons e, consequentemente, dessa compreensão, o ser humano tornou sua memória capaz de expandir-se e, ao incorporar esse invento, deu um passo ainda maior em direção ao seu desenvolvimento. O ser humano, tal como inventou a escrita com o seu cérebro, é capaz de também aprendê-la utilizando este mesmo instrumento.

O desenvolvimento das capacidades sensitivas proporcionado através da leitura, numa mistura que une suas vias visuais e auditivas e que intervém na

construção da conectividade cerebral, torna possível para estudiosos da neurologia imaginar possibilidades e usos para o bem da humanidade, como, por exemplo: a neurologia da educação. Essa possibilidade viabilizaria obter novas estratégias de ensino, adaptando-as ao cérebro do indivíduo receptor.

Nosso cérebro se adapta ao ambiente cultural, não absorvendo cegamente tudo o que lhe é apresentado em circuitos virgens hipotéticos, mas convertendo a outro uso as predisposições cerebrais já presentes. Nosso cérebro não é uma tábula rasa onde se acumulam construções culturais: é um órgão fortemente estruturado que faz o novo com o velho. [...] Para aprender novas competências, reciclamos nossos antigos circuitos cerebrais de primatas — na medida em que tolerem um mínimo de mudança. (DEHAENE, 2012, p.20)

Com a exploração do funcionamento neuronal e sua reciclagem, há a possibilidade de que haja não apenas uma noção maior dos limites humanos, mas também de sua história. Esse conhecimento histórico é possível, principalmente, porque todo o aprendizado, tanto da leitura quanto da escrita, foi condicionado a partir do exercício de anos de prática e estímulo, tornando essa atividade algo inerente ao ser humano. Ao associar os sons das palavras às suas cadeias e aos seus significados, há uma automatização e fusão de sentidos, fazendo com que cada indivíduo se construa também socialmente e quebrando a ideia ingênua de que a leitura é algo global, homogêneo e imediato. Segundo Dehaene (2012, p. 21), “se o cérebro não teve tempo para evoluir sob a pressão dos limites da escrita, então, foi a escrita que evoluiu a fim de levar em conta os limites de nosso cérebro.”

O exemplo da criação e percepção da escrita e leitura é uma boa ilustração da capacidade do ser humano de desenvolver-se culturalmente a partir, única e exclusivamente, do nosso funcionamento cerebral. Somos culturais porque criamos e internalizamos essa cultura. Para definir esse aspecto, o autor usa o termo “espaço de trabalho consciente”, que explora o fato de que, por estarmos todos os indivíduos conectados a partir dessa organização cerebral comum, há a possibilidade de recombinação e sintetização de ideias novas, contribuindo para a “singularidade cultural do ser humano” (DEHAENE, 2012, p. 22).

Ao praticar o ato de ler, o indivíduo estará naturalmente exercitando a sua capacidade de memória, já que a leitura por si só é o ato de lembrar. Ao ler, há a reconstrução de uma percepção já estimulada em leituras anteriores. E por mais paradoxal que possa soar, a memória da leitura é uma memória falsa. Essa

afirmação é realizada por Peter Mendelsund (2014), que, ao demonstrar informações sobre a atividade cerebral durante o ato de decodificar as letras, o indivíduo está também atuando sobre o que lê, já que, enquanto o faz, preenche interiormente as lacunas deixadas ao longo do texto.

É justamente essa criação em conjunto que torna a leitura ainda mais envolvente. Enquanto experiencia uma leitura, tudo aquilo que não é elucidado no texto torna-se um convite para a imaginação do leitor, fazendo com que a omissão torne a experiência de leitura ainda mais rica. Nesse aspecto, é importante reconhecer também que durante o exercício dessa atividade o indivíduo estará também estimulando a sua memória sonora. Mesmo realizando uma leitura silenciosa, as imagens auditivas das palavras são destacadas no cérebro do indivíduo, tornando a ação ainda mais vívida. Sugere-se, inclusive, que “o ato de ler torna-se em sua maior parte um ato de ouvir, já que o ouvir requer um exercício neurológico maior e estimula processos ainda mais variados” (LEVITIN, 2016, p. 48).

Além da audição e visão, o ato de ler é também uma constante revisão, já que enquanto a obra progride, nossas mentes adaptam as imagens (sonoras ou visuais) pré-construídas das constantes novas informações sendo expostas, e, naturalmente, esse detalhe na percepção humana diante das palavras é também um reflexo do seu corpo agindo, já que a maneira como a obra é percebida será influenciada também por fatores como o seu humor durante a leitura, por exemplo.

Dada essa interação constante do indivíduo com a obra, é importante apontar que um não existe sem o outro. O texto não existe por si só e não consiste em um resultado para sempre homogêneo, já que a percepção da obra será condicionada às características do indivíduo que a lê; da mesma forma, o leitor, por estar em constante mutação pessoal e social, será naturalmente afetado pelo texto diante de si e pelas conexões neurais que este o proporciona. Texto e indivíduo fundem-se. Mendelsund, em sua análise fenomenológica da leitura, demonstra a extensão da experiência como sendo algo também considerado múltiplo, ou seja, o indivíduo não é apenas afetado pelo texto em si, como também experimenta uma multiplicidade de situações acontecendo simultaneamente:

Quando você abre um livro, você entra em um espaço liminar. Você não está nem neste mundo, o mundo em que segura um livro (...), nem naquele mundo (o espaço metafísico para o qual as palavras apontam). Até certo ponto esta polidimensionalidade descreve o sentimento de ler em geral — o indivíduo está em muitos lugares ao mesmo tempo. (2014, p. 61)

Dessa forma, levando em consideração o contexto no qual as palavras estão inseridas, assim como a variação de experiências proporcionadas em uma única leitura, é necessário também ressaltar que ele é essencial e que o significado de uma palavra é consequência das outras que a rodeiam. É como se as palavras fossem notas musicais que precisam ser combinadas entre si para formar um acorde e, conseqüentemente, a partir de várias junções, criar uma obra musical. O contexto é o que gerará no leitor o efeito que o fará mergulhar. É essa cadeia de conexão que proporciona o envolvimento pleno com a leitura. Quanto mais o indivíduo está envolvido com o que lê, mais seu corpo o permitirá realizar feitos como, por exemplo, antecipar o que virá. Não exercitamos a leitura apenas com o intuito de acompanhar o texto linearmente, mas, principalmente, porque o ato de ler permite que possamos imaginar e tentar prever o que nos será demonstrado. Dessa forma, há a possibilidade de que se possa, além de tudo, transitar por diversos tempos, como evidencia Peter Mendelsund:

Passado, presente e futuro estão interligados em cada momento consciente — e no momento performático da leitura também. Cada intervalo fluido compreende uma mistura: da memória das coisas lidas (passado), a experiência de uma consciência no “agora” (presente), e a antecipação do que será lido (futuro). (2014, p. 108)

Ademais, fazemos *escolhas* sobre o que iremos imaginar. Escolhemos como leremos e internalizaremos o que nos é exposto. Esse aspecto torna ainda mais cada leitura extremamente singular, já que está vastamente condicionada à toda a realidade do leitor como indivíduo humano e social. Isso demonstra que não estamos necessariamente observando a coisa em si, mas as ferramentas que construímos para observá-la. Considerando que o leitor possui um papel ativo na sua própria percepção em relação a um texto, Mendelsund (p.164) salienta que através da prática da leitura é possível saber em que e de qual parte do texto encontrar-se-á a informação necessária para a internalização, aprendizado e compreensão daquele que lê.

Há um exercício similar ao de reconstrução, de sintetização do que é lido para o alcance da informação em sua forma completa — considerando que o que será absorvido pelo leitor será condicionado pela sua própria percepção da leitura. O processo de aprendizado dessa sintetização dá-se, é claro, aos poucos (MENDELSUND, 2014, p. 390). Livros infantis geralmente contêm imagens que ajudam na associação da informação contida no texto, acrescido do que a imagem denota; já na literatura infanto-juvenil as imagens podem estar presentes, mas não mais com a mesma frequência, pois o desenvolvimento de associação do significante mais significado já é mais fluido; por fim, em livros voltados ao público adulto é rara a presença de imagens, já que há nestas pessoas uma facilidade maior de assimilação de conteúdo e absorção de conhecimento. Independentemente da faixa etária, o mais importante aqui é considerar quão vasta será a participação do leitor no texto em si. O ato de ler é um ato de criação conjunta, e é como se o leitor tivesse uma participação privilegiada em cada livro lido. Segundo Mendelsund, o entrelace de indivíduos que participam da experiência de um texto, seja esta da escrita ou da leitura, torna cada perspectiva algo individual e único.

Assim, memória e imaginação andam não apenas juntas, mas tornam-se uma só. As memórias que trazem ao leitor sua percepção do texto tornar-se-ão o que ele imaginará, tal como o que imagina será o que irá memorizar. A leitura é potente não apenas pelo significado que as palavras contêm, mas principalmente pelo seu potencial de trazer à tona as experiências que o indivíduo associará com sua realidade empírica. É importante lembrar que mesmo em uma leitura silenciosa, o leitor está ouvindo os sons em sua cabeça, o que fará com que sua atividade neuronal conectada com a sonoridade seja ativada também. O ato de ler é como combinar diversos aspectos únicos que estão sendo expressados, é como fazer alquimia com as palavras para que elas se tornem algo único. Como apontado por Mendelsund (p. 350): “Talvez a imaginação na leitura seja uma experiência fundamentalmente mística - irreduzível pela lógica. [...] Talvez as visões dão-se devido a uma união metafísica do leitor com o autor.”

Em *Água Viva*, é o sentido da audição que se expande, desenvolvendo uma escrita onomatopéica. Esse tipo de escrita é elaborado como uma fala criada instantaneamente, que se ouve enquanto se lê. “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas - escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me

dando a grande medida do silêncio” (p. 30). Aqui, é possível vivenciar na leitura literária essa “dimensão de presença”, termo cunhado pela pesquisadora da imaginação Ligia Gonçalves Diniz, dimensão esta que nos afeta no corpo e não apenas no intelecto. Através dessa experiência, uma prática fundamentalmente intelectual, como a leitura, nos traz a possibilidade tanto de afetar nossos sentidos, despertando nossos corpos, quanto de aguçar nossos pensamentos. Como Diniz explica: “A literatura oferece, de forma extraordinária, o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor” (2020, p. 25)

Pode-se dizer que, de acordo com esse estudo do “afeto”, como elucida Diniz, *Água Viva* é um livro que *afetará* o leitor, ou seja, o outro literário terá impacto sobre nossa consciência e nosso corpo, antes que se converta em sentido; mais do que isso, será um impacto que carrega dentro de si aquele elemento primeiro, feito apenas de qualidades não preenchidas, e que é pura possibilidade, mas nem por isso menos real.

2.4. Reflexos sociais no ato de ler-traduzir

Além dos efeitos neurológicos realizados por intermédio da leitura, observa-se, mediante estudos de Lev Vygotsky, que o contato com essa forma de arte pode ser também analisado pela psicologia. Para ele, a forma artística de uma obra não existe sozinha, já que sua verdadeira validade vem através daquele que a experiencia e, como consequência, insufla a obra de significado. A arte, ou, mais especificamente, a literatura, trabalha com sentimentos humanos, e estes não apenas fazem parte da obra, mas são transformados por ela. Há uma transformação de sentimentos e, para Vygotsky, a arte transcende os sentimentos individuais e os generaliza a um plano social. A forma aqui “não está separada do conteúdo, mas penetra nele, fazendo com que este não seja visto pelo material do conteúdo em si, mas pelo efeito que gera” (VYGOTSKY, 2008, p. 15).

Vygotsky aborda, em seu livro *Psicologia da Arte*, que o caráter específico de um objeto estético será propiciado pelas condições do entorno do experienciador, já que todos os seus sentimentos, percepções e imaginação serão reflexo de seu

espaço social. Ademais, considera-se o fato de que o entorno do indivíduo será criado não apenas baseado em suas condições presentes, mas em todas as ideologias de uma época, fazendo com que a arte acabe sendo condicionada pela psique do homem social.

Ao considerar as condições necessárias e essenciais para a percepção artística de um ser humano, a psicologia social considera a existência de uma “alma popular”, ou seja, uma forma de ver a arte que será delimitada por um foco presente em todos os indivíduos que fazem parte de um mesmo meio, tornando sua forma de perceber dada obra artística muito semelhante. Apesar de haver a individualidade de cada ser humano, e de que seja necessário considerar suas próprias ideias e emoções, pessoas que estão em função de um mesmo ambiente podem ser ao mesmo tempo criadoras de uma mesma ideia.

Dessa forma, o autor de uma obra não é o único que participa na sua criação, já que, se analisarmos a sua presença em um meio social e o seu contato com diversas outras obras e estímulos, a criação de algo será a transmissão de uma herança literária. Assim, nota-se que a arte, como qualquer outra tendência estabelecida pelo social, é uma ideologia. Vygotsky (p. 52) denota que a arte é uma forma de percepção, já que tudo o que nos chega da antiguidade que tenha um cunho artístico tem como principais tarefas *ensinar* e *instruir*. Uma das bases para essa analogia é a da combinação da evolução da linguagem em conjunto com a evolução da arte. Quando visto pelo viés da forma artística poética, os elementos constituintes dessa transmissão da arte demonstram que a palavra se divide em três aspectos principais: o som, ou forma externa; a imagem, ou forma interna; e o sentido, ou significado. Essas combinações mostram que uma palavra sempre remeterá a uma imagem sensorial e a uma ideia e que uma não será vista à parte da outra.

Por ser acompanhada de ritmos específicos, a emoção lírica é observada desde tempos homéricos. Ao considerar uma obra literária em sua totalidade, é necessário salientar, mais uma vez, que o contexto é essencial para que a emoção seja disseminada, já que cada pensamento transmitido de maneira isolada perde o seu significado. Desse modo, o “êxtase” da arte literária, que parece ser tão fácil de induzir, apenas surge quando o intérprete consegue encontrar esses “pequenos instantes necessários para uma interpretação perfeita” (VYGOTSKY, 2008, p. 60).

A operação básica (e paradoxal) da análise psicológica consiste na destruição da forma. Este aspecto existe pelo fato de que a combinação de elementos realizada para que a emoção seja causada tornará com que a emoção exista por si só e, adiante, não necessite mais da forma para que seja incitada. O paradoxo está presente no fato de que a destruição da forma só é possibilitada através da própria forma.

Os processos cerebrais são expressados subjetivamente através de sua psique, sendo esta uma junção do social e do biológico que, por sua vez, será resultado de um processo histórico que o faz nascer e o transforma – processo este que está em constante movimento. O ser humano só o é quando se relaciona, ou seja, sua interpretação sempre será mediada pelo outro (VYGOTSKY, 2008, p. 39). Sendo assim, toda ideologia expressa em textos refletirá a psicologia de uma época, e assim ocorrerá tanto com trabalhos literários quanto com suas traduções, sendo a tradução triplamente influenciada, visto que passará pela experiência do indivíduo autor, depois do tradutor e, por fim, de quem a lê.

Com o livro *Água Viva* em língua inglesa não foi diferente. Suas traduções foram realizadas em contextos amplamente distintos e que, naturalmente, proporcionaram resultados variados. A primeira tradução, intitulada *The Stream of Life*, foi realizada pelos estadunidenses Earl Fitz e Elizabeth Lowe, em 1989. Cixous, que prefaciou a primeira versão em inglês, encontra a obra de Lispector em um momento no qual ela estudava a diferença sexual presente nas chamadas “economias libidinais”, que representam os modos como o corpo se relaciona com as construções sociais de gênero. Além disso, Cixous também estudava a *écriture féminine*, escrita voltada para o descobrimento do Outro, com o objetivo de desconstruir as hierarquias e construções sociais marcadamente patriarcais do *status quo*. Marcela Lanius (2017, p. 56) discorre a respeito do fato de que a *écriture féminine* de Cixous não opera um processo de desconstrução nos moldes derridianos dessa vertente, mas sim um modo de escrita que nega uma pragmática tradicional e que subverte uma escrita “útil”, objetiva.

A segunda tradução de *Água Viva*, que manteve o título do texto em português, foi realizada por Stefan Tobler em 2012, mais de 20 anos após a primeira tradução. Tobler tem influência múltipla de nacionalidades, visto que, apesar de ter nascido em Belém-PA, é filho de pai inglês e mãe suíça. O início desse segundo projeto de tradução de Lispector está na biografia preparada por Benjamin Moser e

publicada pela primeira vez em língua inglesa no ano de 2009. A tradução de Tobler parece empreender um projeto de manutenção da “estranheza” do texto escrito pela autora (LANIUS; MARTINS, 2016, p. 322). Moser indica que a tradução anterior de suas obras por vezes acabava removendo essa estranheza, e diz que “[...] é necessário, portanto, que o tradutor resista à tentação de explicar ou reorganizar a sua prosa, que por vezes a enfraquece e remove aquela aura ‘estrangeira’ que é a sua grande marca, e também a sua glória” (LISPECTOR, 2012, p. 80 apud LANIUS; MARTINS, 2016, p. 325).

A questão individual de quem traduz e interpreta Lispector é essencial para uma análise das traduções, também considerando os âmbitos sociais e temporais nos quais os trabalhos foram publicados. Há também uma importância em desconsiderar a ideia logocêntrica de comparação com o texto de origem, tendo um enfoque principal em como estas relações sociais ocorreram. Como apontam Marcela Lanius e Marcia do Amaral Peixoto (2016), em estudo a respeito das traduções de *Água Viva* vertidas para o inglês, os dois livros na verdade parecem comprovar a impossibilidade de um sistema logocêntrico, centrado em um sentido único, afinal, os sentidos da escrita da autora são variados, tal como as suas traduções. “A impossibilidade de se fixar a tradução do ‘instante-já’ não é mais do que um reflexo da própria inquietação que esse termo provoca [...]” (LANIUS; MARTINS, 2016, p. 335).

As leituras de Cixous e de Moser tornaram-se relevantes para a criação da imagem internacional de Lispector, pois foram contrárias ao que é esperado das trocas culturais que envolvem a tradução. *Quem* traduz Lispector é extremamente relevante para a recepção da autora em outros países, principalmente se considerarmos o espaço temporal que separa ambas e qual era a recepção da literatura da autora na época em que foram traduzidas. Ter a obra vertida para um outro idioma torna-a não apenas acessível para quem a quer ler, mas também transforma a aceitação e o papel que a autora terá diante daquela cultura, e quem traduz reconhece essa responsabilidade. Como me apontou Earl Fitz em sua entrevista:

No meu mundo acadêmico, no caso, o mundo dos estudos Luso-Brasileiros, o nome de Clarice era bem conhecido, claro, e bem respeitado. Mas fora deste mundo, nos Estados Unidos, por exemplo, e nos departamentos norteamericanos (sic) de inglês, ninguém conhecia ela. Era invisível. Eu queria mudar isso. E sabia que o mecanismo para fazer isto era a tradução (sic). Clarice, quem eu estudava no português brasileiro, precisava ser traduzida.

Considerando esse comentário de Fitz, podemos perceber que a difusão de uma obra de maneira ampla, através de sua tradução, torna possível a percepção desta obra em meio a culturas diferentes, possibilitando novas reflexões através de diferentes formas de pensar. Vygotsky (2008) diz que a psique do homem social é o “substrato geral comum de todas as ideologias de uma época, inclusive a arte” (p. 33). Desse modo, a arte será determinada pela sua condição cultural. *Água Viva*, tal como qualquer outra obra literária, terá a psique de seu tradutor refletida em si e, por ser arte que demonstra a vivência social e individual do tradutor, essa reflexão é ampliada de maneira a conectar-se com outros indivíduos, outras culturas e a obter novas percepções.

3. ÁGUA VIVA ATRAVÉS DO TEMPO E ALÉM DO PORTUGUÊS

As personagens que povoam as obras de Clarice Lispector frequentemente são caracterizadas como observadoras de seus próprios estados emocionais e ações, enquanto buscam uma profundidade inalcançável. Este retrato traduz a sua complexidade psicológica e sua busca incessante por uma compreensão mais profunda de sua própria identidade; “[...] pode-se dizer que Clarice é sempre lida com assombro, de uma forma ou de outra” (COSTA; FREITAS, 2017, p. 41). Traduzir sua escrita irredutível e cheia de nuances demanda uma resistência à tentação de simplificar ou distorcer o estilo narrativo intrincado empregado por ela; manter a aura de estranhamento inerente à língua de destino pode ser considerado um requisito crucial.

Quem lê Clarice Lispector frequentemente experimenta respostas emocionais de natureza intensa, seja de profundo envolvimento e identificação ou de rejeição imediata devido à dificuldade de compreensão. *Água Viva*, no caso,

[...] é apontada pela crítica como uma obra de ficção atípica, com estrutura de coletânea de imagens interconectadas e deslocadas da sua origem, todas fragmentadas por inúmeros comentários, divagações intimistas sobre o processo de criação literária e a existência, assim como a repercussão dos fatos do mundo no indivíduo. (ALENCAR, 2019, p. 112)

A linguagem desempenha um papel central nos escritos da autora, com seu viés desconcertante frequentemente atraindo para a própria linguagem a atenção do leitor, estabelecendo-se como uma das principais estratégias estilísticas adotadas por Lispector. Ao mergulhar em suas narrativas, frequentemente deparam-se com uma ruptura de expectativas, visto que a autora transforma eventos e situações ordinárias em epifanias, também promovendo um senso profundo de estranhamento e surpresa.

Com frequência, os tradutores acabam adaptando as traduções às convenções estéticas da cultura de destino, o que pode acarretar na limitação da radicalidade presente na obra original, tendo como principal desafio lidar “com aquilo que não cabe, que não se nomeia, que não se pretende apreensível na língua de partida e manter esse estranhamento” (COSTA; FREITAS, 2017, p. 43). A sua linguagem não se limita a ser um mero instrumento narrativo, mas assume um papel central na elaboração das tramas e na interconexão entre a forma e o conteúdo. A seguir, destaco alguns dos trabalhos de tradução da literatura de Lispector empreitados para o inglês:

3.1. *Clarice in English*

O ingresso da autora no mercado de língua inglesa ocorreu em 1960, com a tradução de *The Apple in the Dark* (*A maçã no escuro*) realizada por Gregory Rabassa, que também traduziu outros importantes autores latino-americanos. Tal tradução representou um marco inicial na difusão da obra de Clarice nos Estados Unidos e em outras nações anglófonas. Outro ponto notável foi o papel desempenhado por Elizabeth Bishop, uma poetisa norte-americana, que traduziu três contos de Clarice para a revista *The Kenyon Review* em 1964. Bishop é frequentemente considerada uma defensora do talento de Clarice em inglês, e suas traduções desempenharam um papel preponderante na ampliação do reconhecimento da autora entre os leitores de inglês. Os anos 1970 assinalaram o início das traduções efetuadas por Giovanni Pontiero, um estudioso escocês que

também traduziu obras de outros autores brasileiros. Dentre as obras vertidas por Pontiero, destaca-se a coletânea de contos *Laços de família (Family Ties)*, cuja publicação teve várias edições, consolidando ainda mais a presença de Clarice no mercado de língua inglesa.

A obra *Perto do Coração Selvagem*, que marca a estreia de Clarice Lispector como autora, foi objeto de tradução para inglês por dois tradutores distintos. A primeira tradução, efetuada também por Pontiero, foi traduzida em 1990, e a segunda tradução, empreendida por Alison Entrekin, foi lançada em 2012. Ambas as edições foram lançadas pela editora New Directions. As versões traduzidas por Pontiero e Entrekin adotam abordagens contrastantes:

Os textos de Pontiero e Entrekin, em geral, são claros e legíveis, mas apresentam estratégias de tradução bastante diferentes: Pontiero parece se dirigir mais ao seu público, tentando transformar Clarice em um produto mais palatável, enquanto Entrekin tende a se manter mais próximo ao texto de Clarice, mantendo a concisão e a estranheza originais. O texto de Pontiero é prolixo, como se ele tentasse desenredar o texto de Clarice, esclarecê-lo. (FREITAS, 2018, p. 248, tradução nossa)

A partir dos anos 1980, as traduções das obras mais extensas de Clarice Lispector se multiplicaram. Diversos romances, como *A hora da estrela (The Hour of the Star)*, publicada em 1986 por Giovanni Pontiero, e *A paixão segundo G.H. (The Passion According to G.H)* publicada em 1988 por Ronald W. Sousa, foram traduzidos e reimpressos várias vezes, o que sublinha o crescente interesse por parte dos leitores de língua inglesa em relação à obra da autora. Ademais, houve a inclusão de Clarice Lispector em várias antologias de literatura latino-americana e brasileira, o que contribuiu para sua visibilidade contínua nos Estados Unidos e em outros países de língua inglesa.

Em 2015, Katrina Dodson conduziu a tradução dos contos de Clarice Lispector, intitulada *The Complete Stories*, que incluía "A menor mulher do mundo". Essa edição, por sua vez, incluiu uma introdução de Benjamin Moser. A tradução foi bem-sucedida e recebeu reconhecimento em várias listas de melhores livros de 2015. Esse êxito indica o interesse manifesto por parte do público leitor em Clarice. Embora tenha recebido críticas mistas devido à seleção de textos, essa antologia representou um marco ao consolidar ainda mais a presença de Clarice Lispector na literatura de língua inglesa. A publicação de uma biografia de Clarice Lispector por Benjamin Moser em 2009 desempenhou, adicionalmente, um papel importante em

tornar a vida e a obra da autora mais acessíveis internacionalmente, ainda que essa empreitada biográfica tenha trazido diversas polêmicas que detalharei posteriormente.

Clarice Lispector ganhou uma nova presença e destaque no sistema literário de língua inglesa, e os leitores dessa língua passaram a ter acesso a uma versão mais audaciosa e esteticamente radical da autora. As traduções bem-sucedidas de Alison Entrekin e Katrina Dodson fazem parte do projeto de Benjamin Moser, que almejava apresentar uma Clarice Lispector cujas composições ressoassem tão estranhas e imprevisíveis em inglês quanto em português. A abordagem consciente de preservar a singularidade da linguagem de Clarice, ao invés de suavizá-la em direção a uma norma mais convencional, contribuiu significativamente para enriquecer a radicalidade literária da autora no contexto do sistema literário de língua inglesa, revelando, assim, o comprometimento artístico dos tradutores envolvidos nesse empreendimento.

Em síntese, a internacionalização da obra de Clarice Lispector na língua inglesa se desdobrou ao longo de um processo gradual e intenso, caracterizado por traduções de substancial relevância, compilações de antologias e iniciativas promovidas por agentes culturais e tradutores, que desempenharam um papel determinante na ampliação do reconhecimento e influência da autora no âmbito literário de língua inglesa.

3.2. Clarice através dos filtros

3.2.1. de Hélène Cixous

As análises singulares de Clarice Lispector elaboradas pela feminista argelina Hélène Cixous desde o ano de 1979 não somente atraíram a atenção a nível internacional para o corpus literário da renomada romancista brasileira, mas também trouxeram ponderações sobre a possibilidade de ler e ser lido pelo outro, explica Elena Carrera⁶ (1999, p. 85). A abordagem de Cixous em relação à

⁶ Elena Carrera é diretora do Centro de História das Emoções da Queen Mary University of London e tem seus estudos voltados para história cultural, social e literária, história das emoções, assim como escritas autobiográficas.

produção literária de Lispector se distingue da crítica literária convencional, servindo como fonte de inspiração para outros estudiosos que se aventuraram a trilhar seus caminhos e compartilhar sua paixão pela obra de Lispector. Contudo, é plausível argumentar que a posição de autoridade que Hélène Cixous alcançou no meio acadêmico, bem como sua segurança na condução de seu próprio discurso e análise, possam ter levado outros estudiosos a citá-la de modo extensivo, sem efetuar uma avaliação crítica da forma pela qual ela muitas vezes utiliza as obras de Clarice Lispector como um pretexto para suas próprias incursões teóricas e éticas. Além disso, “Lispector concedeu a Cixous uma voz, uma autoridade externa e um ponto de partida para a expressão de suas próprias ideias, obsessões e sonhos ao longo de dezenove anos.” (CARRERA, 1999, p. 86)

A evolução de Cixous como sujeito de leitura passou de uma exploração autobiográfica do outro e do estrangeiro em seus textos iniciais sobre Lispector para um foco dominante nas relações humanas, analisadas em termos de dar e receber em seus ensinamentos posteriores. Suas leituras contribuíram significativamente para a projeção internacional da escritora brasileira, incentivando outros acadêmicos a seguir seu exemplo, embora agora detenham a liberdade de forjar suas próprias leituras, à medida que um número crescente das obras de Lispector foi traduzido.

A francesa demonstra grande respeito pela obra de Lispector, pela maneira como explora “todas as possíveis posições do sujeito em relação ao que seria apropriação, uso, abuso e posse nos mínimos detalhes mais delicados.” (CARRERA, 1999, p. 87)⁷. É pertinente observar que Cixous já se dedicava à análise da relação entre subjetividade e escrita em seu corpus teórico e literário antes de ser apresentada à produção de Lispector. Contudo, a partir desse encontro, ela foi capaz de explorar diversas perspectivas na qualidade de sujeito leitor. A autora afirma que suas interpretações da obra de Lispector desafiam tanto a lógica que se torna uma tarefa complexa estabelecer vínculos de causa e efeito entre a figura de “Clarice” que ela convoca e o renome que Lispector conquistou enquanto autora de um país do terceiro mundo que escreve em um idioma pouco difundido.

No entanto, Cixous reconheceu a influência positiva de seus seminários no aumento do público leitor de Lispector, embora tenha manifestado insatisfação em

⁷ Todas as citações de CARRERA (1999) são de tradução nossa.

relação às interpretações de outros leitores. Por vezes, utilizou do artifício de atribuir palavras a Lispector, para garantir que sua visão interpretativa fosse preservada; “temendo que alguém possa entender Lispector de maneira equivocada, Cixous não apenas 'acompanha' ela, mas também coloca palavras em sua boca” (CARRERA, 1999, p. 88). A escrita de Cixous, ao projetar sua própria experiência de leitura das obras de Lispector em seus ensaios, pode acabar concedendo pouco espaço para as subjetividades dos próprios leitores.

Cixous discute a economia libidinal feminina e a relação entre essa economia e o sexo biológico, argumentando que essa economia é mais visível em mulheres, embora também possa ser identificada em escritores de sexo masculino. Cixous concebe Lispector como uma escritora que personifica essa economia feminina, caracterizada por atributos como generosidade e virtuosismo. No entanto, Carrera observa que a abordagem de Cixous deixa Lispector com pouco espaço para ser mais do que uma representação dessa economia feminina, ressaltando que sua interpretação aparenta limitar a complexidade da autora brasileira.

Em resumo, Lispector é idealizada por Cixous como “uma mulher que diz as coisas o mais próximo possível de uma economia feminina, ou seja, uma das maiores generosidades possíveis, das maiores virtudes, dos maiores gastos”. No entanto, Cixous pode ser considerada culpada por não deixar muito espaço para que Lispector seja algo além disso. (CARRERA, 1999, p. 93)

Além disso, Carrera discute a abordagem peculiar de Cixous à leitura de Lispector, em que ela não se concentra em citar a autora, mas em transmitir suas próprias emoções e experiências em resposta à obra de Lispector. Cixous ressalta que sua abordagem crítica não se baseia em argumentos tradicionais, mas em uma conexão emocional com os textos de Lispector. Ela acredita que a verdadeira compreensão vem de um lugar de empatia e compartilhamento de experiências com os textos, em vez de uma busca por provas objetivas. Sua abordagem está centrada na exploração de sua própria subjetividade e em compartilhar essa experiência com seus leitores e ouvintes, em vez de buscar uma compreensão objetiva dos textos de Lispector. Em última análise, argumenta que Clarice Lispector representa uma alternativa à lei moral convencional, enfatizando a importância de uma relação mais profunda e autêntica com a linguagem, o corpo e o mundo ao nosso redor.

A figura de Clarice é ficcionalizada pela autora feminista em seu trabalho *Jours de l'an* (1990), adotando uma abordagem criativa e ousada ao incorporar Clarice Lispector como personagem em sua narrativa. Jean-Claude Miroir (2009, p. 122) explica que a escritora francesa não se preocupa, de modo algum, com a persona “biográfica” de Clarice Lispector, aquela que estava atrás da máscara, mas sim, com a personagem que se metamorfoseia sob a pena e que atua livremente em um palco onírico *post-mortem*. Essa representação fictícia de Clarice permite a Cixous explorar aspectos da identidade, da escrita e da própria literatura de modo singular. Ao transformar Clarice em uma personagem de sua ficção, Cixous a converte em uma figura literária, conferindo, assim, espaço para uma profunda reflexão sobre a natureza intrínseca da escrita e sobre a autoridade do autor sobre suas criações. Em *Jours de l'an*, Clarice é destacada como uma figura central no "Panteão literário" — “a rede transtextual formada pelas ‘vozes’ de seus autores prediletos de Cixous” (MIROIR, 2009, p. 96) —, desempenhando um papel de relevância substancial tanto em sua produção literária quanto em sua compreensão da literatura.

Cixous também nos conduz a uma reflexão acerca da relação entre linguagem e corporeidade na obra de Lispector. Ela explora como coisas desprovidas de corpo são mais facilmente identificadas e comunicadas, como é o caso da lei. Além disso, ela expressa seu desejo de ter nascido como um animal, procurando encontrar uma parte animal dentro de si mesma, desafiando assim a autoridade da lei. Clarice Lispector defende que escrever é um ato humano e busca reintegrar o corpo à escrita, o que representa uma tentativa de reconciliar a escrita com a experiência humana, tornando-a mais autêntica e visceral.

Carrera aponta que existem paralelos entre esse gesto de deixar para trás o discurso racional a fim de explorar a vida a partir da posição de um feto e a proclamação anterior de Cixous sobre escrever com o corpo e sua revalorização de metáforas maternas em "The Newly Born Woman". Segundo a autora, “*Água Viva*, então, parece ter se apresentado como um ótimo exemplo de *écriture féminine*” (CARRERA, 1999, p. 94)

A minuciosa análise destes elementos demonstra de que modo a relação entre Clarice Lispector e Hélène Cixous transcende a mera expressão de admiração recíproca. Essa relação se estende até a maneira pela qual essas autoras abordam questões relativas à escrita, à construção da identidade e à representação literária.

Essa interseção entre suas obras oferece uma visão rica e complexa das questões que permeiam a literatura contemporânea e as maneiras como os escritores exploram e desafiam as convenções literárias tradicionais.

3.2.2. de Benjamin Moser

A biografia de Clarice Lispector escrita por Benjamin Moser, intitulada *Clarice*, (lê-se “Clarice vírgula”), foi lançada em 2009 e, ao longo dos anos subsequentes, emergiu como um objeto de crescente interesse e debate na esfera acadêmica e cultural (JERONIMO, p. 9). O livro alcançou maior proeminência, refletida pelo aumento em suas edições, entretanto, também provocou uma série de controvérsias e indagações quanto à abordagem adotada pelo autor (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 287). No presente contexto, Abdala Junior se propõe a conduzir uma análise crítica referente à esta biografia e a compara com uma biografia anterior escrita por Nádya Battella Gotlib, em 1995. Essa análise revela uma série de questões importantes relacionadas à interpretação da vida e obra de Clarice Lispector, bem como à abordagem de Moser em sua biografia.

Moser, que também atuou como editor das retraduições das obras de Lispector, é questionado em relação à elaboração de sua biografia: “Teria ele criado uma fantasia sobre a infância de Clarice, uma fantasia que com certeza atrairia o público de língua inglesa, pois contava com ingredientes como violência, preconceito, perseguição e judaísmo?” (ESTEVES, 2016, p. 655), o que, posteriormente, poderia justificar a necessidade das retraduições. Abdala Junior (2010, p. 285) sublinha a significância da publicação da biografia de Clarice Lispector por Benjamin Moser, destacando o seu reconhecimento, o que é indicativo de seu impacto no estudo da vida e obra da autora.

Adicionalmente, existem críticas e interpelações quanto à metodologia adotada na organização da obra intitulada *Todos os Contos* por Benjamin Moser, uma vez que a inclusão de textos não ficcionais em um compêndio de contos pode criar confusão e não refletir adequadamente a produção contista da autora, “[...] ora, se o título do volume é *Todos os contos*, a incursão de textos jornalísticos e dramático na referida obra não figura coerência com a produção contista de Clarice” (JERONIMO, p. 16). O argumento ressalta a importância de uma avaliação cuidadosa, observando que as composições de memórias por Clarice são, em

essência, construções do imaginário e não necessariamente provas de eventos reais (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 288). Portanto, manter uma distinção entre a análise biográfica e a produção literária é fundamental, dada a natureza intrínseca da ficção, que opera sob sua própria lógica e pode reinterpretar ou recriar eventos de forma metafórica e simbólica.

Como exemplo ilustrativo dessa situação encontra-se o conto *Felicidade clandestina*, em que a voz narrativa é interpretada como sendo a própria autora, evocando lembranças de sua infância no Recife. No entanto, mesmo que haja semelhanças entre a personagem da história e a autora quando criança, essa é uma ilustração do "pacto ficcional" estabelecido entre o autor e o leitor, em que a ficção é uma criação que pode se afastar da realidade (JERONIMO, p. 14).

Também são levantadas preocupações sobre a interpretação de Moser em relação à vida da mãe de Clarice, Mania Lispector. A assertiva feita por Moser sugerindo que a mãe de Clarice teria sido vítima de violência sexual é observada como uma suposição interpretativa que foi transformada em um evento factual na biografia, o que levanta sérias dúvidas sobre a validade de tal alegação. Como observa Thiago Cavalcante Jeronimo (2018), esta “[...] suposição interpretativa torna-se ocorrência ‘comprovada sem provas’ pelo biógrafo-que-ficcionaliza” (p. 12). É importante ressaltar que a integridade ética intrínseca à pesquisa acadêmica demanda um rigor na apresentação de informações, especialmente quando em contexto biográfico.

Além disso, Moser ensaia estabelecer uma correlação entre o incidente de violência perpetrado contra Mania e a produção literária de Clarice, levantando a hipótese de que esse evento traumático teria deixado uma marca na escrita da autora, uma conexão que se revela questionável, visto que a interpretação de Moser é baseada em suposições e especulações ao invés de evidências concretas (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 291). Outra preocupação levantada é o foco de Moser nas dimensões de ascendência judaica na vida e obra de Clarice. Isso é objeto de crítica, tendo como fundamento o fato de que Clarice se identificava principalmente como brasileira e não concordava com estereótipos étnicos. Embora seja importante reconhecer a ascendência judaica da autora e suas influências culturais, “[Moser] 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” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 288).

Moser também utiliza fontes semelhantes às de biografias anteriores de Clarice, como os textos de memória da autora, mas interpreta esses textos de maneira diferente. Isso instaura questionamentos quanto à validade das interpretações de Moser. Além disso, a estrutura narrativa da biografia de Moser apresenta semelhanças com os livros de Nádya Battella Gotlib e Teresa Montero (JERONIMO, 2018, p. 9), como mapas e árvores genealógicas, sem dar o devido crédito a essas obras, o que suscita preocupações sobre a integridade acadêmica de sua pesquisa (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 292).

A estratégia adotada por Moser de retraduzir as obras de Clarice Lispector é objeto de análise como parte de um projeto bem-articulado de aumentar o reconhecimento internacional da autora. Ele argumenta que a diversidade de tradutores resultou em diferentes vozes para Clarice em inglês, e ele buscou unificá-las para “criar uma voz única e preservar a estranheza da escrita da autora no idioma estrangeiro” (ESTEVES, 2016, p. 656). Moser é apresentado como alguém que busca preservar a sintaxe peculiar da autora e evita suavizar ou adaptar excessivamente o texto para se adequar às convenções da língua inglesa. Moser argumentou que as traduções anteriores de suas obras em inglês não faziam justiça à qualidade de seu trabalho, o que levou à iniciativa de retraduzir suas obras, incluindo *A hora da estrela*. Alguns estudiosos argumentam que as retraduições buscam se aproximar mais do texto e da língua originais, enquanto outros acreditam que as primeiras traduções tendem a ser mais assimiladoras devido a imperativos culturais e editoriais.

4. UMA VISÃO DE DENTRO PARA FORA: ENTREVISTA COM EARL FITZ E ELIZABETH LOWE

Desde o início, conforme mencionado anteriormente, ao descrever os propósitos principais do desenvolvimento desta pesquisa, tenho como intuito obter uma percepção mais aprofundada de como é a experiência individual de cada tradutor. Tendo escolhido o livro *Água Viva* (AV) em língua inglesa como objeto de estudo, naturalmente estive em contato com os textos traduzidos por três pessoas, também mencionadas anteriormente: Earl Fitz, Elizabeth Lowe e Stefan Tobler, tendo os dois primeiros realizado em conjunto a primeira tradução de AV para o

inglês, intitulada *The Stream of Life*, em 1989, e a segunda, realizada em 2012 por Tobler, mantendo seu título idêntico ao da versão original escrita por Lispector.

Considerando a imensa subjetividade contida na intenção de analisar, além dos textos traduzidos, os indivíduos que realizaram as traduções, considere pertinente buscar o contato dos tradutores que as realizaram para ter uma visão mais ampla e complementar para a minha análise, visto que somente eles poderiam me transmitir como foi a experiência de traduzir *Água Viva*. Esta foi uma maneira não de contornar a subjetividade contida nesta pesquisa, mas sim de introduzir a ela, também, a subjetividade dos tradutores.

Após algum tempo de pesquisa para conseguir os seus contatos e diversas tentativas de convites, consegui entrevistar Elizabeth Lowe e Earl Fitz. As entrevistas foram realizadas por escrito e através de trocas de e-mail, realizadas em outubro de 2022. Apesar de preferir uma conversa verbal e ao vivo, para que pudesse ter maior acuidade de seus sentimentos a respeito dessa tradução, não consegui fazer chamadas de vídeo devido à complexidade de suas agendas e disponibilidades de tempo. De qualquer forma, poder ter tido um contato direto com os primeiros tradutores de *Água Viva*, profissionais que participaram ativamente não somente da internacionalização de Clarice, mas também puderam ter um contato direto com a autora, foi de indescritível honra para mim, principalmente sendo pesquisadora de um trabalho voltado para experiências humanas e individuais. Por essa razão, desde já, expresso aqui a minha gratidão a ambos pela sua presteza, gentileza e disponibilidade de tempo.

Infelizmente, não obtive o mesmo sucesso na tentativa de contato com o tradutor Stefan Tobler. Apesar de conseguir alguns endereços de e-mail e até mesmo ter enviado mensagem em algumas de suas redes sociais, não recebi retorno. Assim, o último terço da minha investigação de como foi a experiência individual de traduzir AV acabou ficando incompleta, o que acabou resultando, também, no desfalque da minha tentativa de análise comparativa dos dois livros a partir dessa subjetividade nos relatos dos tradutores, visto que Lowe e Fitz trabalharam na mesma tradução, impossibilitando a minha investigação individual do trabalho de cada um deles.

Apesar desse pequeno infortúnio, mantenho aqui esta seção, na qual mostrarei na íntegra as perguntas realizadas e suas respostas. Aqui, gostaria de convidá-lo(a) a, assim como eu, imaginar cada uma dessas pessoas, há mais de

30 anos, trabalhando na minúcia e desafio que é transformar para outro idioma as palavras de Lispector, tão carregadas de um português brasileiro característico em suas formas, expressões e gírias.

Antes de apresentar a entrevista, gostaria de enfatizar, também, que as perguntas têm um cunho mais pessoal e não foram realizadas tendo como foco a parte técnica da tradução. Optei por direcionar a minha entrevista de modo a compreender subjetivamente, considerando o luto presente na prática tradutória, anteriormente discutido, como foi para cada um deles a experiência individual de traduzir AV, buscando conhecer, é claro, sobre seus procedimentos, mas, principalmente, buscando entender e visualizar qual o significado que essa experiência teve na vida de cada um deles. O que quis, aqui, foi, em uma pesquisa que detém sentimento e afeto, acessar em quais lugares do livro os seus sentimentos também moravam. Até aqui, esta pesquisa continha os parâmetros afetivos de Luana de Souza para com *Água Viva*; a partir de agora, também, tenho a honra de abrir as portas para os parâmetros afetivos de Elizabeth Lowe e Earl Fitz:

- ENTREVISTA⁸ COM ELIZABETH LOWE & EARL FITZ A RESPEITO DO PROCESSO TRADUTÓRIO DE *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR (1989), por Luana de Souza.

1) Cara Elizabeth/Caro Earl, primeiramente, gostaria de saber a respeito de sua experiência profissional como tradutora/tradutor. O que lhe fez decidir seguir essa profissão? Quais você considera serem os fatores que lhe motivaram a escolher essa carreira?

Elizabeth: “Eu cresci morando no exterior como filha de um oficial do Departamento de Estado dos EUA. Meus anos de formação foram passados na Alemanha, Haiti e Brasil. Eu ia para escolas locais e aprendi os idiomas dos países nos quais morei. Isso estimulou a minha paixão por línguas, culturas e literaturas. Quando fui para a faculdade nos EUA, tive muita sorte em estudar com Gregory

⁸ Tanto as perguntas para ambos quanto as respostas de Elizabeth Lowe foram realizadas, originalmente, em inglês. A tradução de ambas foram feitas por mim. Earl Fitz optou por respondê-las em português para, segundo ele, retomar a prática do idioma.

Rabassa, tanto na graduação quanto na pós-graduação na Universidade da Cidade de Nova Iorque. O professor Rabassa me convidou para participar de seu programa de PhD em Literatura Comparativa/Estudos Lusófonos e Tradução. Ele me inspirou a seguir a tradução como carreira, o que fiz como aluna, professora e tradutora literária.”

Earl: “Eu me considero mais professor [*sic passim*]⁹ que tradutor. Ser tradutor demanda mais talento que tenho eu! O meu grande amigo, Gregory Rabassa, era tradutor, eu não tanto. Ao mesmo tempo, adoro o trabalho do tradutor. Para mim, ser tradutor e (is) ser escritor. Para mim, a tradução literária e (is) uma forma da escritura criativa.

Sempre tenho gostado de estudar as línguas, começando com alemão, a linguagem original da minha mãe e a família dela. Depois, estudei o francês, o espanhol, e o português, sobretudo o brasileiro. Gosto também de traduzir entre estas várias línguas. Sempre me pergunto: “Com se diz isto no . . . ?”

2) Gostaria de saber um pouco mais sobre a sua história a respeito da língua portuguesa. Como foi o seu primeiro contato com ela e o que lhe motivou a se tornar tradutor/tradutora desse idioma?

Elizabeth: “Eu morei no Brasil dos 10 aos 18 anos e estudei em escolas brasileiras. Por um ano, morei com a amiga brasileira da minha mãe, no Rio de Janeiro, pois meus pais se mudaram para o Recife, onde a escolaridade era inadequada na época. Minha “mãe” brasileira teve uma forte influência sobre mim, e foi a primeira a me apresentar a literatura brasileira. Ela me deu a primeira edição do livro *Dona Flor e seus dois maridos*, do Jorge Amado, quando eu estava no ensino médio, e tenho sido leitora de literatura brasileira desde então.”

Earl: “Eu fiz contato com Português pela primeira vez como estudante na

⁹ Como mencionado acima, o professor Fitz optou por enviar suas respostas em português e, por não praticar regularmente o idioma, naturalmente, alguns erros ortográficos são recorrentes. Além de não corrigi-los, optei por não adicionar [*sic*] em todos os erros, para manter a fluidez do texto para quem está lendo. Um outro motivo para ter optado manter o texto “limpo” é pela razão de que, como esta pesquisa se trata da individualidade de cada profissional tradutor, creio esta característica ser um acréscimo à boa vontade de Fitz em suas respostas e reflexo de seu empenho, dedicação e apreço pelo português brasileiro.

Universidade de Iowa. Tinha ficado enamorado com a cancao, “*A Garota de Ipanema*,” que a gente da epoca se ouvia no radio (era muito popular). Adorei o som da linguagem. Depois, tambem como estudante na mesma Universidade, estudei a linguagem na biblioteca universitaria, lendo as paginas esportivas sobre este jogo novo (pra mim, ao menos) que se chamava “futebol” e sobre as facanhas de jogadores como Garrincha e Pele. Ate hoje em dia, sou torcedor fanatico da Selecao Brasileira e o futebol em geral. Tudo por causa da “*Garota de Ipanema*” e o futebol brasileiro!”

3) Quando você está prestes a iniciar uma nova tradução, quais são os processos individuais pelos quais você passa? Desde a organização da tradução até sua execução, quais passos você segue que geralmente lhe fazem se familiarizar com o texto?

Elizabeth: “Eu geralmente realizo pesquisas a respeito do livro e do autor e leio todo o livro rapidamente para ter uma ideia do arco do enredo, dos personagens e do cenário. Então, eu começo a traduzir. É muito importante ser sistemática e trabalhar na tradução todos os dias para não perder a concentração. É necessário muito foco para realizar uma tradução apropriada, já que a pessoa deve prestar muita atenção ao detalhe para poder ser consistente.”

Earl: “Em preparacao para uma traducao, eu leio o texto nao so uma vez mas muitas vezes. O grande tradutor, Gregory Rabassa, sempre dizia que o melhor tradutor e (is) o melhor leitor dum texto (e(is) dizer, o leitor que ronconhece todas as qualidades literaria dele, o texto). Eu concordo com isto.”

4) Quando você inicia uma nova tradução, quais você considera serem os maiores desafios em relação ao processo?

Elizabeth: “O maior desafio é conseguir o tempo para realizar o trabalho e cumpri-lo todos os dias.”

Earl: “Para mim, o desafio principal e (is) o estilo. Sem duvida. No segundo lugar (e (and) uma parte fundamental do estilo, claro) e (is) a sintaxis. O bom tradutor

pode lidar com o conteúdo, as ideias dum texto, mas o estilo demanda muito mais consideração. E, as vezes, mais criatividade.”

5) Me conte sobre a sua relação com Clarice Lispector. Como foi quando você teve contato com sua literatura pela primeira vez?

Elizabeth: “O Gregory Rabassa me encorajou a escrever para a Clarice para solicitar uma entrevista com ela. Eu o fiz e ela respondeu de maneira graciosa. Eu era aluna da pós-graduação em Nova Iorque na época, e viajei para o Brasil para conhecer e trabalhar com ela. Nos tornamos próximas e mantivemos uma relação pessoal até sua morte em 1977. Eu tinha lido seus trabalhos como parte de meus estudos do PhD e comecei a traduzi-la no início dos anos 1970.”

Earl: “Li Clarice pela primeira vez como estudante de pós-graduação na Universidade da Cidade de Nova York (City University of New York) e trabalhando com Greg Rabassa. Com ele, estudei a literatura brasileira e a tradução. O primeiro texto de Clarice que li foi *A Maca no Escuro*. Eu o li num seminário graduado (um graduate seminar) com Greg sobre a moderna literatura brasileira. Na primavera do ano 1971. No mês de março, na verdade, o mesmo mês em que começa o romance. A força do fado, talvez. Lendo a primeira página fiquei apaixonado. Adorei o texto. Eu o adoro até hoje em dia. O Greg já tinha o traduzido ao inglês o ano anterior, e, assim, falávamos muito sobre o texto original (o estilo, etc.) e a transformação do romance em inglês.”

6) Quando a tradução de *Água Viva* foi proposta para você, como era a recepção dos livros da Clarice no ambiente do qual você fazia parte? Como o trabalho dela foi apresentado para você e quais eram as opiniões e estudos a respeito da autora?

Elizabeth: “Acredito que eu e Earl decidimos que queríamos traduzir o livro, e recebemos a permissão de Clarice para fazer a tradução. Nós não tínhamos uma editora quando começamos a traduzir o livro. Na época em que começamos o trabalho, a Clarice era relativamente desconhecida fora do Brasil e Europa. Ela era considerada uma autora bastante inconveniente e difícil de ler, e seu trabalho era

vastamente ignorado ou dispensado.”

Earl: “No meu mundo academico, e dizer, o mundo dos estudos Lusos-Brasileiros, o nome de Clarice era bem conhecido, claro, e bem respeitado. Mas fora deste mundo, nos Estados Unidos, por exemplo, e nos departamentos norteamericanos de ingles, ninguem conhecia dela. Era invisivel. Eu queria mudar isto. E sabia que o mecanismo para fazer isto era a traducao. Clarice, quem eu estudava no brasileiro, precisava de ser traduzida. O Greg concordava comigo.”

7) Na sua primeira leitura de *Água Viva*, o que mais lhe impactou? O que lhe motivou a aceitar traduzi-lo?

Elizabeth: ‘Como mencionei, eu e Earl nos voluntariamos para traduzir o livro porque ambos o amamos e achamos que era inovador no contexto da ficção feminista mundial. Além do assunto e tema, a escrita era um exemplo extraordinário da genialidade de Clarice.’

Earl: “Li pela primeira vez *Água Viva* no mesmo seminário. Greg admirava muito a obra de Clarice. Pelo fim do seminário, eu também a admirei muito. A coisa que me chamou a atenção imediatamente era o estilo. Tinha muito em comum com o estilo da *Maca no Escuro*, mas até eu podia ver que (o estilo) agora, em AV, era muito mais sofisticado, uma mistura da poesia e a filosofia, duas coisas que gosto muito. Gostei também que a voz narrativa de AV era a duma mulher. Depois de lê-lo (o texto de AV), fiz um pouco de pesquisa e aprendi que não existia uma tradução inglesa. Naquele momento, decidi fazê-la, de traduzir AV. Comecei o verão de 1971. Me custou anos. Questões de estilo.

Depois de fazer várias rascunhas (assim se diz “drafts”?), eu queria que a minha amiga e colega (no mesmo programa doutoral, a Literatura Comparada, da Universidade da Cidade de Nova York, City University of New York, e também estudante de Greg), Elizabeth Lowe, participasse também na tradução de AV. Trabalhamos juntos, como Garrincha e Pele, completamos o projeto e contratamos uma casa editorial, a Prensa da Universidade de Minnesota.”

8) Durante a tradução desse romance, quais foram os maiores desafios pelos quais você passou? E quais foram as alternativas usadas para solucioná-los?

Elizabeth: “A sintaxe é muito difícil e a Clarice faz um uso interessante da pontuação para criar momentos de “silêncio” na narrativa. Ela foi capaz de recriar o fluxo de pensamento e emoção da narradora com enorme precisão.”

Earl: “Com respeito aos desafios maiores, eu diria que havia dois: captar a voz narrativa (que muda ao respeito do tom) e a sintaxe, que, em grande parte controla a questão de tom. A solução tinha que ver com muitas mais leituras, de todo o texto e das suas partes individuais, os momentos, o “instantes,” em que o tom mudaria. Não queríamos homogeneizar, ou simplificar, a mutabilidade da voz narradora. Queríamos reproduzir a multiplicidade do tom, ou tons, da voz.”

9) Tem alguma parte específica do livro que você achou mais difícil de traduzir? Qual é ela (não é necessário mencionar uma página em específico, você pode somente dizer qual a parte do livro)? Por que você a considerou desafiadora?

Elizabeth: “O início do livro é sempre o mais difícil, na minha opinião. É crucial apresentar o início de forma convincente, porque é isso que atrai o leitor para o livro.”

Earl: “Havia muitos trechos difíceis. Não só um. Uma das características que Elizabeth e eu gostamos de *Água Viva* e (is) a sua fluidez, fluidez da voz narrativa mas também fluidez semântica. Em AV, Clarice emprega uma dicção bem simples mas uma sintaxe distinta, diferente, e produtiva (e dizer, uma sintaxe não ortodoxa e que produz uma multiplicidade de significados (meanings).”

10) No livro, a narradora discute sobre a palavra em si, sobre o processo de escrita e o quão difícil é capturar o “it” do que se está tentando escrever. Você acredita que o processo tradutório é também uma desconstrução da palavra?

Elizabeth: “Sim, acredito. Traduzir um romance é escrever um novo romance em um outro idioma.”

Earl: “Adoro esta questão. Para mim, a prosa de Clarice, poética, filosófica, e sempre aberta a várias interpretações, faz dela uma mestre da escritura pós-estruturalista. O essencial da escritura de Clarice é (is) o estilo dela, seu modo de escrever, que amplifica a produção dos significantes. Para ela, a escritura é (is) como o ato de viver, a pulsação do sangue nas veias, e sempre tem uma força erótica e que produz vida, animação, e uma multitude de significados. A escritura de Clarice não fecha a linguagem, a abre. Ela discorre a palavra, sim, no sentido que cada palavra representa a linguagem em geral, e ela, sim, quer interrogar a linguagem, como fonte de toda compreensão humana. Neste sentido, Clarice tem muito em comum com o comentário de Wittgenstein, o filósofo. Para mim, a escritura de Clarice, ilustra a filosofia de Wittgenstein. É (Is) uma busca feita por a linguagem pela verdade, o “it” da condição humana, a parte mais essencial. É (is) a tradução a desconstrução da palavra? Talvez, mas, para mim, só no contexto do pós-estruturalismo. É por isto que vejo a Clarice como a escritora pós-estruturalista par excellence.”

11) Como foi a experiência de executar a tradução de *Água Viva* com o Earl Fitz/a Elizabeth Lowe? Quais foram os métodos que vocês usaram em conjunto para que a tradução fosse realizada?

Elizabeth: “Eu e Earl somos amigos próximos e “compadres” [*sic*] por décadas, e essa é uma das amizades mais recompensadoras que tive em toda a minha vida. Nós pensamos nas mesmas linhas, e nossos gostos literários são bastante alinhados. Pelo que eu me lembro, cada um de nós trabalhou em seções separadas, e então nos encontrávamos pessoalmente para revisar e editar juntos. Nós morávamos em lugares diferentes, então foi necessário algum planejamento e esforço para nos reunirmos. Isso foi antes do Zoom!”

Earl: “Trabalhando com Elizabeth, a minha amiga e colegas de muitos anos, foi um prazer. Sempre. Nunca houve conflito nem tensão. Eramos amigos. E adoramos a escritura de Clarice, e de AV em particular. E ela, como eu, queríamos levar a originalidade brilhante de Clarice para o público norteamericano. Pelo geral, o nosso método de trabalhar era fazer um “back and forth,” (peço-lhe desculpa mas não sei como se diz isto no brasileiro).

Quero dizer, eu mandaria uma versao a ela pra ler e comentar; ela faria tudo isto e depois me mandaria de volta a versao que tinha comentado. Foi como no futebol (tudo e como o futebol, nao e? Sobretudo o futebol brasileiro), um jogador faz um pass a outro jogador (ou, neste caso, uma outra jogadora, Elizabeth), que faria algo criativo com a bola/o texto literario, antes de dar mais um pass (como se diz “pass,” como no futebol, em brasileiro?) para mim, seu teammate, de novo. E o processo se repete ate marcar um gol, ou seja, a publicacao da traducao.”

12) Hoje em dia, quando relê ou lembra do texto, você acha que teria feito algo diferente? Se sim, o que teria mudado?

Elizabeth: “Não, eu não acho que teria feito nada diferente. Caso fizesse, eu teria mantido o título em Português, como foi feito na segunda edição em inglês. A segunda tradução não é muito diferente da nossa, na verdade, algumas passagens são idênticas.”

Earl: “Que boa pergunta! E tao interessante. Pensando agora na nossa traducao de AV, acho que Elizabeth e eu fizemos bem. Acho que fizemos uma re-escritura inglesa dum texto dificil em brasileiro e que fica bem perto nao do coracao selvagem mas perto da voz (e vozes) da narradora do texto original. Queriamos fazer uma traducao que tentava ficar tao perto do “it” da linguagem quanto o texto original. Tentamos fazer isto, ao menos. Foi a nossa meta.

Mas em certo sentido, sabemos que, como tradutores, nunca podemos fazer isto -- escrever um texto em outro sistema linguistico que seja uma copia perfeita do texto original. Esta verdade e (is) a grande frustracao, ou agonia, da tradutora ou do tradutor. Tentamos fazer o impossivel.

Falando pessoalmente, se tivesse que fazer uma nova traducao de AV, acho que tentaria de representar com mais claridade as curiosidades sintaticas que marcam o estilo de AV. E que produzem a singularidade deste texto maravilhoso. Tentamos fazer isto, e acho que fizemos bastante bem, mas, se tivesse mais uma oportunidade, tentaria de manifestar na traducao inglesa, ate mais da singularidade sintatica de Clarice, como ela emprega palavras simples mas as organiza em formas, ou modos, novos. O impacto que esta tecnica tem no texto original e (is) dificil, e talvez impossivel, de replicar em ingles.”

5. ANÁLISES COMPARATIVAS DAS TRADUÇÕES

O presente capítulo propõe uma análise das duas traduções realizadas para a língua inglesa do romance aqui abordado. Busco compará-las e explorar, através de trechos selecionados, quais foram os focos e escolhas tradutórias realizadas a partir da percepção dos tradutores sobre o texto de origem, lançado em agosto de 1973. O critério de escolha dos trechos deu-se pela averiguação do que comportam todas as percepções destacadas ao longo da dissertação até aqui, que são as seguintes: o aspecto físico, que envolve o estímulo sonoro para quem está lendo, abordado através das análises neurológicas e fenomenológicas; o aspecto cultural, considerando usos específicos da língua portuguesa, que incitam algo (uma rima, uma imagem) singular no idioma, de modo a analisar como estas singularidades foram traduzidas para o inglês. Aqui, me refiro a essas análises como um reflexo da “percepção sensório-emocional”, ou seja, considerando os efeitos que aguçam os sentidos físicos e histórico-culturais de quem lê/traduz. Esse critério de abordagem para a análise da comparação foi escolhido considerando que os leitores, aqui exercendo o papel de tradutores, têm um papel ativo na sua própria percepção em relação a um texto, da mesma maneira que o caráter específico de um objeto estético será propiciado pelas condições do entorno do experienciador, visto que a arte também transcende os sentimentos individuais e os transfere para um plano social.

Antes de iniciar as análises que propus a seguir, creio ser de enorme importância realizar alguns esclarecimentos. Aqui, descrevo um ponto importante a ser mantido em mente antes de ler tais análises; e, antes de cada uma delas, irei também explicar qual foi o motivo da escolha daquele trecho em específico. Por mais comparativas que sejam as análises, visto que, naturalmente, irei colocar os mesmos trechos vistos em sua versão original, tal como em suas duas versões para o inglês, o meu intuito não foi julgar qual tradução é melhor ou pior.

Como imagino ter sido possível absorver do conteúdo primordial dessa dissertação, exponho as seguintes análises para observar, principalmente, as escolhas realizadas por cada tradutor e tradutora a partir não somente dos seus contextos individuais — sejam esses de personalidade, como pude captar em algumas percepções nas entrevistas com dois dos tradutores, mas também de cultura e época nas quais as traduções foram realizadas —, mas também a partir do

meu próprio contexto individual. Considero imprescindível, aqui, considerarmos que, conforme já mencionado em outros momentos anteriores, um dos meus maiores desafios foi justamente o de reconhecer sua subjetividade não somente no momento de analisar a percepção de outras pessoas, mas também ao considerar que, tal como é com os profissionais de tradução enquanto exercem seu trabalho, eu também fui influenciada pelo meu contexto individual de personalidade, cultura e tempo em que vivo.

Reforço que as análises realizadas a seguir possuem como único intuito o de observar o resultado de diversas mentes em contato com a absorção e transformação do conteúdo produzido pela mente de Clarice.

5.1. Análise trecho selecionado (1)

No primeiro trecho escolhido para análise aponto as escolhas de tradução realizadas em todas as versões aqui estudadas, demonstrando características que reflitam o contexto individual, histórico e cultural mencionados acima. Ao longo dos trechos, adicionarei marcações para facilitar a visualização dos elementos analisados: Em negrito, destaco as rimas/sonoridades presentes no texto; sublinhados, estão trechos onde considero que as traduções trouxeram possíveis mudanças de sentido, quando comparados ao texto fonte. Eis o primeiro trecho, em português:

Só repetindo o seu doce **horror**, caverna de **terror** e das **maravilhas**, lugar de almas **aflitas, inverno e inferno**, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o **horror**, eu, bicho de cavernas ecoantes que **sou**, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (1973, p. 32)

A primeira tradução, de Fitz e Lowe, foi realizada assim:

Just repeating its sweet **horror**, a cavern of both **terror** and wonder, a place of anguished souls, winter and hell, an unforeseeable substratum of evil inside a sterile earth. I call the **cave** by its **name** and it **begins** to live with its miasma. Then I'm afraid of myself because I know how to paint **horror**, I, creature of echoing caverns that I am, and I suffocate because I am the word and also its echo. (1989, p. 5¹⁰)

Na segunda tradução, feita por Tobler, o trecho ficou desta forma:

Only by repeating its sweet **horror**, cavern of **terror** and wonders, place of afflicted souls, winter and hell, unpredictable substratum of the evil that is inside an earth that is not fertile. I call the **cave** by its **name** and it **begins** to live with its miasma. I then fear myself who knows how to paint the **horror**, I, creature of echoing caverns that I am, and I suffocate because I am word and also its echo. (2012, p. 9)

Como é possível visualizar no trecho, assim como em outras ficções da autora, essa contém uma temática vastamente existencial, com a presença de especulações filosóficas e uma necessidade de autocompreensão. Definida pela crítica em geral como uma produção literária altamente metafísica, sua obra procura interrogar o mundo e nele a sua própria condição humana (OLIVEIRA, 1988, p. 70). Nesse exercício há um corpo a corpo com a linguagem, que faz com que nos deparemos com a relação muitas vezes fusional entre o próprio e o outro. Há também uma musicalidade no texto, destacada em negrito, dando a ele um aspecto ritmado, “beirando o primordial e percussivo, eterno retorno que remete a um movimento circular e vertiginoso” (HOMEM, 2011, p. 112).

Nas traduções do trecho selecionado, é possível observar que, apesar de haver rimas - localizadas, inclusive, nas exatas mesmas palavras nas duas versões do inglês -, o ritmo circular proporcionado pelo texto em português não é mantido. Nota-se que as rimas, nas traduções, são demonstradas através de duplas, nas palavras *horror-terror* e *cave-name*; inclui também a palavra *begin* nesta última, pois apesar de não ser uma rima direta, mantém a sonoridade da dupla final.

Esse ritmo marcado de *Água Viva* sofre alterações e cortes nas traduções, visto que a autora trabalha com combinações sonoras que são compostas, muitas vezes, de elementos pequenos de uma única palavra, como em *maravilhas-afli^utas*, *in^uverno-in^uferno* e *in^uferno-f^uértil*. Tais características são algumas, dentre muitas outras, que tornam os escritos da autora excepcionais não apenas em conteúdo, mas em sonoridade e domínio das nuances da língua portuguesa.

¹⁰ A paginação é de acordo com o arquivo online.

Volto-me para as características semânticas das traduções, sublinhadas nos trechos. Em português, a parte “[...] uma terra que não é fértil” foi traduzida, em 1989, como “[...] a sterile earth” e, em 2012, para “[...] an earth that is not fertile”. É possível perceber que, na primeira tradução, houve uma escolha tradutória que, mesmo que minimamente, altera a imagem demonstrada pela narradora no texto de origem, visto que nem sempre uma terra que não é fértil é necessariamente uma terra estéril.

Escolhas semelhantes foram feitas nas outras partes sublinhadas do trecho, como quando “[...] tenho medo de mim que sei pintar o horror [...]” virou “[...] I’m afraid of myself because I know how to paint horror [...]” (1989) e “[...] I then fear myself who knows how to paint the horror [...]” (2012). Observando o texto em português, a sensação de medo pode ser interpretada de maneira ambígua, ou seja, como se a narradora tivesse medo de si porque sabe pintar o horror, mas também pudesse ser interpretado que a razão do medo de si não fosse especificada, e a parte de saber pintar o horror fosse apenas uma característica mencionada na sequência. Na primeira tradução, a escolha sintática da palavra *because* torna a ambiguidade impossibilitada no inglês, trazendo à tona apenas a primeira possibilidade de interpretação mencionada acima. Já na segunda versão, a escolha do tradutor pela palavra *who* possibilita que a ambiguidade do texto fonte seja mantida.

Por fim, no final do excerto escolhido, em que a narradora diz “[...] e sufoco porque sou palavra e também o seu eco”, na primeira tradução, os tradutores optaram por “[...] I suffocate because I am the word and also its echo”, e, na segunda tradução, a escolha foi “[...] I suffocate because I am word and also its echo.” Como é possível perceber, a simples decisão de colocar o artigo definido *the*, na segunda tradução, fez com que houvesse uma alteração semântica no efeito do trecho, pois quando a narradora escreve “sou palavra”, sem o uso de um artigo, é expresso um sentido indefinido para esta palavra, fazendo com que, no português, ela pudesse se encaixar em diversas interpretações sintáticas, como, por exemplo, a de um substantivo ou mesmo transformando a palavra “palavra” em um adjetivo. Na tradução de 2012, Tobler optou por também deixar a sequência sem um artigo, mantendo o efeito propiciado pelo texto de origem.

O projeto de tradução de Tobler, realizado com a iniciativa principal de manter a estranheza da escrita de Lispector, foi alcançado, captando os detalhes que

podem tornar, por exemplo, um trecho ambíguo, ou elevando a linguagem a situações diferentes da gramática normativa. Já no trecho de Fitz e Lowe é possível perceber que alguns pormenores da escrita da autora não foram especificados, buscando manter o efeito do texto em um âmbito geral, sem focar necessariamente nas excentricidades técnicas da escrita.

Conforme mencionado no início do trabalho, esta análise buscou apontar não somente a tradução *per se*, mas também como o entorno pessoal dos tradutores e tradutoras afeta os projetos de tradução. A tradução de Tobler pode ser vista como mais “completa” em relação à estilística de Lispector devido ao fato de que, nos mais de 20 anos que a separam da primeira tradução, ocorreram inúmeros estudos e novas descobertas relacionadas à escrita da autora, proporcionando ao autor um fomento maior de informações a serem consideradas enquanto traduzia. Já no contexto da primeira tradução, as obras da autora ainda não eram tão vastamente difundidas internacionalmente, além de que esta tradução estava ainda presa à leitura de sua interlocutora argelina, Hélène Cixous, demonstrando que o foco principal possivelmente não era necessariamente voltado à ferramenta textual em si do texto de partida, mas aos efeitos e reflexões voltadas à existência humana, que marcavam a escrita da autora e chamaram a atenção de Cixous e dos tradutores que publicaram o *The Stream of Life*.

5.2. Análise trecho selecionado (2)

A escolha deste trecho para a análise deu-se, principalmente, pela ênfase no caráter de corporeidade e sentidos sensoriais explorados em AV. Conforme mencionado, AV é caracterizado por demonstrar uma constante interação narradora-leitor(a), trazendo à tona ênfases e construções que incitam não apenas o sentido visual, naturalmente o mais estimulado no exercício da leitura, como também outros sentidos, como o sonoro e tátil, pois “Clarice trabalha na linguagem em si e em sua relação com o corpo, no paradoxo que faz com que coisas sem corpo e realidade sejam encontradas e ditas mais facilmente, porque não são nada

além de palavras” (CIXOUS, 1990, p. 12)¹¹. No trecho a seguir, é possível observar que a narradora enfatiza parte dessa intenção sonora, não apenas explorando a sonoridade no discorrer do texto em si, através de rimas e aliterações, mas descrevendo ao longo do próprio trecho a sua intenção em buscar a vibração sonora no que está sendo escrito, “[...] assim, as palavras enunciadas pela narradora são escolhidas pela escuta do som, independente do significado semântico que elas veiculam. [...] É o sentido da audição que se encontra privilegiado e leva à criação de uma escrita onomatopaica.” (LIBRANDI, 2020, p. 205).

Abaixo, há o excerto do texto original, em português, que expõe o que foi observado. Para destacar as características apontadas, sublinho os trechos em que há a presença de aliterações, enfatizadas pela sonoridade da consoante /s/; as rimas, destaco em negrito; e inscrevo em itálico os pontos em que a narradora especifica sua intenção em trazer ao texto um teor sonoro e estímulo aos sentidos corporais:

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba. lê o que agora se segue: com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já. (1973, p. 29)

Nas traduções para o inglês sublinho, também, os pontos de aliteração, e transcrevo em negrito as rimas. O primeiro trecho, que exponho a seguir, é da tradução de Elizabeth Lowe e Earl Fitz (1989):

And if here I have to use words for you, they must create an almost exclusively bodily meaning. I'm battling with the ultimate vibration. To tell you my substratum I make a sentence of words composed only of the now-instants. Read, then, my invention of pure vibration, without meaning except that of each bubbling syllable, read now what follows: "With the flow of the centuries I have lost the secret of Egypt, as I moved in longitude, latitude, and altitude with the energetic action of electrons, protons, neutrons, in the fascination which is the word and its shadow." What I just wrote you is an electronic design and has no past or future: it is simply now. (1989, p. 4)

¹¹ “Clarice works on language itself and on its relationship to the body, on the paradox that makes it so that things without body and reality are found and said more easily because they are nothing but words.”

Na segunda tradução, feita por Tobler (2012), o trecho ficou desta forma:

And if here I must use words, they must bear an almost merely bodily meaning. I'm struggling with the last vibration. To tell you of my substratum I make a sentence of words made only from instants-now. Read, therefore, my invention as pure vibration with no meaning beyond each whistling syllable, read this: "with the passing of the centuries I lost the secret of Egypt, when I moved in longitudes, latitudes, and altitudes with the energetic action of electrons, protons, and neutrons, under the spell of the word and its shadow." **What I wrote** you here is an electronic drawing without past or future: it is simply now. (2012, p. 5)

É possível perceber que em ambas as traduções é notável, ainda que não nos mesmos pontos do trecho — o que, naturalmente, é muito difícil de acontecer, salvo em idiomas cujas morfologias originam-se em raízes parecidas —, a presença tanto das rimas quanto da fluidez sonora proposta nas aliterações do texto original. Ambas as traduções exploram o som do /z/, enfatizando a sonoridade marcante da consoante no texto escrito por Clarice; ademais, Tobler explora a combinação sonora do /w/ e das bilabiais /b/ e /m/, trazendo uma ênfase ainda maior no aspecto de corporeidade estimulada no propósito do texto.

Naturalmente, como mencionei acima, é impossível trazer diretamente ao inglês as exatas sonoridades propostas no texto original, e, conforme observo, ainda que essa quase-que-impossibilidade esteja presente, já que "o que acontece em uma língua não pode ser completa ou adequadamente traduzido para a língua do outro" (BUTLER, 2021, p. 372), noto que os tradutores de ambas as edições conseguiram reproduzir o sentido físico proposto pela narradora de Lispector. Acredito que, por ser um romance que enfatiza grandemente os sentidos físicos, suas traduções devem buscar reproduzir esses mesmos sentidos ao máximo. Relaciono essa observação ao estudo do neurocientista Daniel J. Levitin (2016), que diz que "A percepção sensorial cria imagens mentais em nossas mentes - representações do mundo fora de nossas cabeças" (p. 98)¹². Isso faz o texto expandir não apenas o sentido físico, mas também o *afeto*, termo proposto por Lígia Gonçalves Diniz (2020), que é definido como "o impacto do outro literário sobre nossa consciência e nosso corpo, antes que se converta em sentido" (p. 48). Tanto a prática sonora que estimula o corpo proposta no texto original de Clarice quanto

¹² "Sensory perception creates mental images in our minds - representations of the world outside our heads."

às traduções realizadas posteriormente podem responder um questionamento proposto por Diniz, que é “como é possível vivenciar na leitura literária esta que chamamos uma dimensão de presença — aquela em que somos afetados no corpo e não apenas pelo intelecto?” (p.23). E a resposta é: assim. Clarice e seus tradutores respondem-na, ao meu ver, elegantemente.

Além da análise principal exposta acima, que se refere à ênfase sonora do texto, também trago abaixo análises mais simples relacionadas a escolhas vocabulares por parte dos tradutores; exponho aqui algumas comparações em relação ao que foi colocado nos textos traduzidos e discorro brevemente sobre cada uma delas. Dito isso, as análises seguem:

Ambas as traduções exploram a natureza efêmera das palavras, a busca por significado em um contexto físico e a perda de conhecimento ao longo do tempo. Dessa maneira, as nuances linguísticas e culturais são inevitavelmente diferentes. Na primeira frase, a primeira tradução usa "they must create" , enquanto a segunda tradução usa "they must bear." Ambas as traduções transmitem a ideia de que as palavras devem ter um significado quase que exclusivamente físico, mas a escolha de vocabulários varia ligeiramente. "Create" sugere a ideia de construir algo novo, enquanto "bear" pode implicar carregar ou sustentar. Ambas têm nuances diferentes. Pessoalmente, imagino que a escolha da palavra “bear”, realizada por Tobler, pode não ter sido tanto pelo seu significado em si, mas também para que o encaixe na aliteração de bilabiais ficasse mais evidente.

Na terceira frase, a primeira tradução usa "With the flow of the centuries," enquanto a segunda tradução usa "with the passing of the centuries." "Flow of the centuries" sugere um fluxo contínuo ao longo dos séculos, enquanto "passing of the centuries" sugere a passagem gradual dos séculos. Também na terceira frase, a primeira tradução usa "in the fascination which is the word and its shadow," enquanto a segunda tradução usa "under the spell of the word and its shadow." Ambas as expressões sugerem que a narradora está envolvida ou influenciada pela palavra, mas "in the fascination" é mais descritivo, enquanto "under the spell" é mais figurativo, dando uma sensação de encanto ou controle.

A primeira tradução inverte a ordem das palavras na frase "I make a sentence of words composed only of the now-instants," enquanto a segunda mantém a ordem original. Ambas as versões são compreensíveis, mas a primeira tradução coloca mais ênfase na ideia de que os instantes são "agora" e, portanto, podem transmitir

uma sensação de urgência. A inversão da ordem das palavras em "now-instants" (primeira tradução) vs. "instants-now" (segunda tradução) não altera vastamente o significado, mas pode afetar a ênfase na ideia de "agora" vs. "instantes." A primeira tradução parece enfatizar mais o "agora," enquanto a segunda enfatiza mais os "instantes".

"Battling with the ultimate vibration" (primeira tradução) sugere uma luta ativa e intensa com uma vibração final, enquanto "struggling with the last vibration" (segunda tradução) enfatiza o desafio ou a dificuldade encontrada com essa vibração final. Ambas as expressões comunicam uma luta, mas as palavras "ultimate" e "last" dão diferentes nuances à natureza dessa luta.

"Electronic design" (primeira tradução) implica mais na criação conceitual de algo eletrônico, enquanto "electronic drawing" (segunda tradução) pode se referir a uma representação visual. Isso pode ter implicações nas interpretações das palavras do autor sobre a natureza de sua criação.

Creio ser relevante enfatizar que as observações de vocabulário aqui propostas dizem respeito à minha subjetividade e análise, tal como retrata a maneira como a minha percepção interpretou as traduções realizadas.

5.3. Análise trecho selecionado (3)

A análise a seguir traz alguns aspectos distintos descritos anteriormente neste trabalho; a escolha desse trecho específico traz a possibilidade de avaliar variados pontos, que serão reproduzidos na sequência. Os trechos a serem analisados serão semelhantes aos das outras análises, com o intuito de trazer uma reflexão comum entre elas.

Tal como nos trechos anteriores, analisarei aqui trechos relacionados às escolhas vocabulares das traduções, trazendo algumas de minhas percepções individuais relacionadas ao desenvolvimento de cada projeto de tradução específico. Por terem um caráter de maior subjetividade, as análises vocabulares serão aqui realizadas por primeiro, já que ao fim da análise deste trecho irei realizar a conexão com o segundo trecho selecionado, visto que ambos trarão um ponto em comum.

Abaixo está o trecho selecionado, assim como as suas respectivas traduções e as análises de vocabulário. Eis o primeiro trecho, em português:

Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim:

“Tronco luxurioso.”

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala.

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda.

Tremeluz e é elástico. Como o andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não - porque não quero. Quanto ao imprevisível - a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é - é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos. (1973, p. 29)

Aqui está a primeira tradução, de Fitz e Lowe (1989):

Understand me: I'm writing you an onomatopoeia, a convulsion of language. I'm transmitting to you not a story but only words which live off of sound. Thus, I say to you:

"Exuberant trunk."

And I bathe in it. It's linked to the root which penetrates through us down into the earth. Everything I write you is tense. I use loose words that in themselves are free-flying darts—"savages, barbarians, ignoble decadents, marginal figures." Does this say anything to you? It speaks to me.

But the most important word in the Portuguese language has but a single letter, "é," 'is'. It is.

I'm in its marrow.

I still am.

I'm in the soft, living center. Still.

It flickers and is elastic. Like the gait of a sleek black panther I once saw which paced softly, slowly, dangerously. But not caged—because I don't want it that way. As for the unforeseeable—the next sentence is unforeseeable for me. In the core where I am, in the core of the Is, I don't ask questions. Because when it is—it is. I'm limited only by my identity. I, an elastic entity separated from other bodies. (1989, p. 14)

Na segunda tradução, feita por Tobler (2012), o trecho ficou desta forma:

Understand me: I write you an onomatopoeia, convulsion of language. I'm not transmitting to you a story but just words that live from sound. I speak to you thus:

"Lustful trunk."

And I bathe within it. It is linked to the root that penetrates inside us into the earth. All that I write you is taut. I use stray words that are in themselves a free dart: savages, barbarians, decadent noblemen and gangsters. Does that mean anything to you? It speaks to me.

But the most important word in the language has but two letters: is. Is.

I am at its core.

I still am.

I am at the living and soft centre.

Still.

It sparkles and is elastic. Like the gait of a glossy black panther that I saw that walked softly, slowly and dangerously. But not caged - because I don't want that. As for the unforeseeable - the next phrase is unforeseeable to me. In the core where I am, in the core of the Is, I ask no questions. Because when it is - it is. I am only limited by my identity. I, elastic being and separated from other bodies. (2012, p. 21)

Na frase "escrevo-te uma onomatopoeia", as traduções, em ordem cronológica, são realizadas da seguinte forma: "I'm writing you an onomatopoeia" e "I write you an onomatopoeia": A primeira tradução usa o presente contínuo "I'm writing," que pode enfatizar a ação em andamento de escrever uma onomatopoeia. A segunda tradução usa o presente simples "I write," que transmite a ideia de uma ação habitual ou atemporal; nota-se que, estruturalmente, a segunda tradução coincide diretamente com o original.

Na tradução das palavras "Tronco luxurioso.", temos: "Exuberant trunk" (1989) e "Lustful trunk" (2012): A primeira tradução escolhe a palavra "Exuberant" parece sugerir uma ideia de abundância e vitalidade. A segunda tradução opta por "Lustful," que evoca conotações de desejo e luxúria. Ambas as escolhas divergem em termos de tom e podem dar ao leitor interpretações ligeiramente diferentes a respeito do tronco mencionado.

No trecho "Estou no seu âmago.", as traduções são: "I'm in its marrow" (1989) e "I am at its core" (2012). A primeira tradução usa "marrow," uma parte interna do osso, trazendo uma conexão com um corpo físico, podendo ser conectado com a ampla ideia exposta ao longo do romance de estimular a percepção da corporeidade humana. A segunda tradução usa "core," que se refere ao centro de algo, não

necessariamente humano, podendo conectar-se com o centro, o núcleo de qualquer coisa que o possua. Como pude observar, essas metáforas diferentes transmitem imagens distintas no desenvolvimento desse trecho do livro.

Em “Tremeluz e é elástico” as traduções trazem novamente uma distinção em relação à poeticidade proporcionada na língua portuguesa. Na primeira tradução temos: “It flickers and is elastic” (1989) e “It sparkles and is elastic” (2012): A primeira tradução usa “flickers,” que sugere um movimento intermitente ou instável, a segunda tradução usa “sparkles”, que denota um brilho de algo. Uma das razões para a seleção deste trecho em específico foi por acreditar ser esse um exemplo de como, na maior parte dos casos, é impossível encontrar em um outro idioma uma equivalência direta de algo. Aqui, creio que tanto “sparkles” quanto “flickers” são satisfatórios, mas nenhum dos dois capta a essência do *tremeluzir* por completo. Pessoalmente, acredito que algo que *tremeluz* pode ser algo que *flickers* e *sparkles* ao mesmo tempo.

Um outro ponto que me fez selecionar este trecho, optando por trazer um recorte mais longo do texto do que os outros trechos expostos nessa análise, foi pela razão de que é possível ter uma percepção mais sólida da estrutura visual escolhida por Stefan Tobler para realizar a tradução do romance. Diferentemente do original e da primeira tradução, ao longo de todo o livro Tobler coloca um espaço a mais entre todos os parágrafos, denotando a característica perceptível no romance de que o texto não é linear, de que as palavras são exploradas individualmente e trazem à obra esta característica de que cada parte do livro é perceptível individualmente. Aqui, trago à reflexão a ideia de interferência de quem traduz no texto original e de qual a relevância de alterar estruturalmente a tradução, diferenciando-a da estrutura do primeiro texto para fins de efeito. Observo aqui a agência do tradutor como alguém que não simplesmente transpõe o texto original para um outro idioma, mas também interfere nesse texto, visto que a tradução é sua.

Por fim, proponho aqui uma conexão com um outro trecho do livro:

Ah este flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro. Este improviso é.

Na tradução realizada em 1989 o trecho ficou assim:

Ah, this flash of instants never ends. Will my song of the *it* never end? I'm going to end it deliberately, with a voluntary act. But it continues on in constant improvisation, creating always and forever the present which is the future.

This improvisation *is*.

E na versão de 2012:

Ah this flash of instants never ends. My chant of the *it* never ends? I'll finish it deliberately by a voluntary act. But it will keep going in constant improvisation, always and always creating the present that is future.

This improvisation *is*.

Ambas as partes do livro foram escolhidas por exporem a palavra “é” no original, em que a narradora não o traz simplesmente como a conjugação de um verbo, mas como um símbolo visual e sonoro. A narradora diz: “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.”. Como pode ser observado, esta única letra-palavra contém uma singularidade vasta, visto que conecta reflexões trazidas ao longo de todo o romance, tanto pelo seu significado, por ser a conjugação o verbo “ser” em um livro que explora de maneira vasta justamente reflexões existenciais humanas sobre sua singularidade e existência, mas também pela peculiaridade em sua forma, contendo apenas uma letra com acento agudo, o que lhe confere uma característica visual ainda mais marcante, visto que acentos não são artificios usados amplamente em outros idiomas.

A reflexão que proponho aqui é em relação à captação de toda essa singularidade contida no “é” da língua inglesa e na complexidade e desafio que essa pequena palavra pode trazer em um projeto de tradução. No primeiro trecho, a tradução de Lowe e Fitz da frase: “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.” foi a seguinte: “But the most important word in the Portuguese language has but a single letter, 'é,' 'is'. It is.”, já Tobler optou por traduzi-la assim: “But the most important word in the language has but two letters: is. Is.”

Antes de mais nada, como tradutora, reconheço que, caso precisasse traduzir esse trecho, a primeira reflexão que acredito que seria necessária seria a de aceitar a impossibilidade de captar toda a singularidade contida no original e transferi-la para o inglês. Restaria encontrar uma alternativa plausível, aceitando que, como aponta Ricoeur (2011): “Lapsos de intraduzibilidade dispersos no texto

fazem da tradução um drama, e da vontade de boa tradução, uma aposta.” (p.24). Os tradutores das duas versões fizeram escolhas distintas, porém eficazes. Lowe e Fitz (1989) optaram por expor para os leitores da versão em inglês a palavra “é” do original, adicionando na frase uma breve explicação a respeito de se tratar de uma palavra em português; tal iniciativa condiz com a explicação que Andrew Chesterman explicita em seu livro *Reflections on Translation Theory*, onde diz que “[...] se o texto de origem contiver termos culturalmente específicos que seriam incompreensíveis para os futuros leitores na língua de destino, explique esses termos” (p. 179)¹³.

Creio que uma das razões para a decisão tomada por Lowe e Fitz tenha sido para demonstrar visualmente a peculiaridade visual desta palavra em língua portuguesa, enfatizando a peculiaridade geral do livro. Ainda assim, a explicação deu-se de maneira sutil, sem interromper a fluidez natural do original, visto que a capacidade de compreensão por parte de quem lê deve ser considerada também para que o significado parta também da agência do receptor, como explicita Chesterman (2017): “O resultado pode ser que a tradução acabe dizendo demais, subestimando a capacidade do leitor de construir significado.¹⁴” (p. 89), da mesma forma, Chesterman também discorre a respeito do “paradoxo descritivo”, que “[...] surge quando o ato de descrever afeta o fenômeno descrito, de modo que a própria descrição já não se encaixa.¹⁵” (92), que faz com que a explicação em excesso acabe não se encaixando mais no propósito inicial, passando a não explicar coisa alguma.

Tobler (2012) também realizou uma pequena alteração em sua tradução. O tradutor optou por não demonstrar a imagem visual da palavra em português e manteve a fluidez da narrativa apenas focando no conceito do verbo ‘ser’ exposto ao longo da obra. Sua alternativa foi a de dizer que a ‘palavra mais importante da língua’ — aqui, assumidamente, a língua inglesa — tem *duas* letras, e na sequência incluiu a versão do ‘é’ em inglês: ‘is’.

No segundo trecho selecionado para expor o ‘é’ de Clarice, a palavra já está internalizada em um contexto, na seguinte frase: “Este improvisado é.”. Por ter exposto

¹³ [...] if the source text contains culture-bound terms that would be incomprehensible to the prospective target language readers, explain these terms

¹⁴ The result can be that the translation ends up saying too much, underestimating the reader’s ability to construct meaning.

¹⁵ [...] arises when the act of describing affects the phenomenon described, so that the description itself no longer fits

essa letra-palavra anteriormente como contendo um conceito intrínseco não apenas ao significado do verbo, mas também o da singularidade e estranheza produzidos por ela, é possível perceber nessa frase não somente o seu conteúdo, mas também a sua peculiaridade. Nas traduções, os três tradutores optaram pela frase “This improvisation is”, o que, por não expor a singularidade do *é*, acaba por perder parte de sua característica primordial, que é causar estranhamento. Aqui, a tradução se transforma, se perde, o que é natural no exercício da tradução; como explica Sherry Simon (1996), “Não há como escapar da violência envolvida em qualquer tentativa de dar sentido ao mundo, em qualquer tentativa de usar a linguagem para dominar a desordem do que está além da linguagem.”¹⁶ (p. 26). É possível conectar essa reflexão com a da escolha do título da segunda tradução, visto que Tobler optou por mantê-lo como *Água Viva*, creio que para inserir já no título o caráter de estranhamento proposto ao longo da obra.

Nesta análise, refleti sobre algumas das difíceis escolhas enfrentadas no exercício da tradução, não vendo-as como algo negativo, visto que é algo intrínseco deste exercício, mas para evidenciar a agência de quem traduz sobre a interpretação de quem lerá, tal como o reconhecimento de que, ao necessitar de uma língua para explicar a respeito de outra, sempre haverá alguma restrição a ser atingida. Como propõe Roland Barthes em *Aula* (1977): “Na língua, (...) servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem.” (p.12). Enfatizo aqui a ideia constantemente presente nos Estudos da Tradução de que uma tradução é um novo texto, diferente do texto fonte, que inevitavelmente trará percepções e experiências diferentes a quem o lê.

5.4. Análise trecho selecionado (4)

Trago em minha última análise uma reflexão sobre um termo bastante explorado e de bastante significância em *Água Viva*, o “it”. Esse termo, intrínseco à estrutura narrativa da obra, confere nuances da experimentação literária percorrida

¹⁶ There is no escape from the violence involved in any attempt to make sense of the world, any attempt to use language in order to master the disorder of what lies beyond language.

ao longo de todo o livro. Seu uso emblemático é parte da exploração acerca da consciência humana em seu estado mais íntimo, assumindo papéis indefinidos que se referem a sensações fugazes e complexas percepções. Essencialmente, o “it” é o inexplicável; é um recurso literário que tenta captar a essência da experiência humana e é usado como um instrumento através do qual a narradora tenta expressar pensamentos e sentimentos que fogem à capacidade da língua de descrever, ressaltando, ao mesmo tempo, a fluidez da experiência humana, tal como a inadequação da linguagem em conseguir explicá-la. O trecho selecionado para a análise do termo é o seguinte:

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar.

Observar a presença do “it” em uma tradução para o inglês foi, para mim, algo curioso, visto que uma das características inerentes ao termo, no texto original, é justamente o de representar algo impossível de descrever, tendo como escolha da autora justamente a representação através de uma palavra em outro idioma, o que enfatiza o estranhamento proposto pela ideia. Ao discorrer sobre o uso do termo “gender” em textos de outros idiomas que não o inglês, Judith Butler aponta que “quando ‘gender’ entra como um “termo estrangeiro”, ele permanece estranhamente estrangeiro em outras línguas que não são o inglês; ele se refugia em outra língua como uma incursão estrangeira.” (2021, p. 370), o que pode ser usado em comparativo ao “it” em línguas que não o inglês. Contudo, quando a obra é transferida para o inglês, idioma do qual a palavra “it” se origina, a peculiaridade do texto original em trazer algo estranho aos olhos do público se perde, visto que “it” é uma palavra comum e familiar ao vocabulário de quem tem conhecimento sobre a língua inglesa. No trecho selecionado, as traduções foram:

I'm going to go back to the unknown within myself and when I'm born I'll speak of "him" or "her." For the time being, what sustains me is the 'that' which is an "it." To create a being from oneself is something very serious. I'm creating myself. And walking in complete darkness in search of ourselves is what we do. It hurts. But it's labor pain: something is being born that is. It is itself. It's hard like a dry stone. But the core is "it," soft and alive, perishable, in danger. The life of elementary matter. (1989)

e:

I'll return to the unknown part of myself and when I am born shall speak of "he" or "she." For now, what sustains me is the "that" that is an "it." To create a being out of oneself is very serious. I am creating myself. And walking in complete darkness in search of ourselves is what we do. It hurts. But these are the pains of childbirth: a thing is born that is. Is itself. It is hard as a dry stone. But the core is soft and alive, perishable, perilous *it*. Life of elementary matter. (2012)

Nas seguintes frases: "Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em 'ele' ou 'ela'. Por enquanto o que me sustenta é o 'aquilo' que é um 'it.'" Lispector utiliza, sem explicar explicitamente, a diferenciação presente na língua inglesa sobre o "it", no qual o pronome é aplicado ao se referir àquilo que não é humano, ou seja, "it" pode ser traduzido como "ele" ou "ela", desde que não se refira a uma pessoa (ou, informalmente, se referindo a animais, como de estimação, por exemplo). Essa diferenciação presente na gramaticalidade do "it" não encontra correspondente direto no português, visto que os pronomes "ele" ou "ela" podem ser usados em referências que vão além do ser humano, podendo ser usado formalmente para animais, objetos etc.

Um outro detalhe a respeito da reflexão supracitada é quando a narradora fala sobre o "aquilo" que é um "it", ou seja, enfatizando o não-uso do pronome para "ele" ou "ela" em inglês. Este uso ocasiona na conexão com o português como o "it" sendo o que podemos chamar de "aquilo" em português — mesmo que a correspondência direta do "it" em português não seja traduzido como "aquilo" —, enfatizando o estranhamento e a peculiaridade exposta no romance. Em português, quando não sabemos explicar o que é alguma coisa ou nomeá-la, dizemos que é "aquilo".

O jogo de palavras em português entre "aquilo" e "it" na versão original do livro não teve como ser mantida, visto que, como mencionei anteriormente, no inglês, "it" é uma palavra comum. Dessa forma, mais uma vez, o efeito causado pela escrita de Lispector não pode ser transmitido diretamente para leitores de língua

inglesa, devido à limitação — ou, nesse caso, excesso — de conhecimento. Nas traduções, Lowe e Fitz escreveram: “the ‘that’ which is an ‘it.’”, e Tobler optou por “the ‘that’ that is an ‘it.’”; ambos trouxeram o que acredito ser a melhor alternativa para traduzir o trecho, porém, evidencio aqui a alternativa escolhida por Tobler, que pode ser um elemento que não necessariamente traz o mesmo estranhamento do “it” para leitores de português, mas que pode causar um estranhamento ao optar colocar dois ‘that’ em sequência, ambos tendo significados diferentes. Além disso, há uma aliteração entre as 3 primeiras palavras da frase, o que pode colaborar para a função de estímulo sonoro proposto no romance.

Após expor os detalhes gramaticais e semânticos acima expostos sobre a comparação de vocabulários e sentidos que provém do inglês e do português, é necessário também, e no caso dessa dissertação, especialmente, o contexto da tarefa do traduzir. Por essa razão, aponto as reflexões de Siscar e Lima (2000), ao assumirem que “o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele, a partir da intervenção de um sujeito” (p. 106) e Chesterman (2017), que discorre sobre as complexas maneiras pelas quais as possíveis reações dos leitores podem afetar a decisão do tradutor. Assim, trago à reflexão o fato de que não devem ser considerados apenas os tradutores e a narradora, mas também o papel subsequente de quem lerá os textos. A partir do momento em que o “it” foi proposto para determinar algo estranho, peculiar, o público pode interferir no sentido e absorver a informação com o mesmo intuito proposto no original, em português. Desta forma, creio ter sido uma decisão pertinente de Lowe, Fitz e Tobler quando optaram por não modificar ou explicar demasiadamente o “it”, percebendo que o conteúdo do termo explicaria a si mesmo.

Nem tudo pode ser traduzido, assim como, creio eu, nem tudo precisa ser traduzido. Nem mesmo explicado ou detalhado em demasia. Traduzir é, também, renunciar escolhas que poderiam ser feitas em prol do efeito proposto pelo que está sendo traduzido; é aceitar que, incontáveis vezes durante uma tradução, é necessário aceitar que não haverá como transpor o sentido exato de algo, e aí também mora a beleza do traduzir. Como escreveu Benedito Nunes (1981, p. 16), “[...] é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias.” Ademais, o papel de quem está lendo também é crucial e determinante na construção do efeito; é como

se quem traduz caminhasse até onde deve ir, e quem lê o encontra no meio do caminho, absorvendo a sua percepção singular sobre o que foi escrito, afinal, “é precisamente o que o texto não elucida que se torna um convite para nossas imaginações” (MENDELSUND, 2014, p. 30).

Por mais que cuidados e responsabilidade sejam essenciais durante a tarefa de traduzir, quem traduz tem também a possibilidade de tomar ou não decisões que podem modificar o texto. A renúncia à atividade mecânica e engessada de dizer tudo exatamente igual ao que o autor escreveu é libertadora, afinal, traduzir é também uma arte. Paul Ricoeur (2011, p. 29) diz que a felicidade de traduzir está justamente no luto da tradução absoluta. Esta felicidade, quando ligada à perda do absoluto linguístico, aceita a distância entre a adequação e a equivalência: a equivalência sem adequação.

6. O QUE TE ESCREVO CONTINUA

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas — nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e — milagre — se anda.

(LISPECTOR, 1973)

Ao iniciar esta pesquisa, tive desde o princípio a consciência de que mergulhar na *água viva* que é Clarice Lispector seria um caminho sem volta; como quando Einstein disse que uma mente que se expande para uma nova ideia jamais retorna ao mesmo tamanho. Durante este longo mergulho, por vezes me faltou o ar, mas definitivamente finalizo esta dissertação com a sensação de ter, enfim, aprimorado o meu nado.

Encarar o desafio de não apenas dissertar sobre um dos livros mais enigmáticos de Lispector, mas adentrar de maneira minuciosa na investigação sobre como foi traduzir esse livro, e, mais profundamente ainda, investigar o que existiu de subjetivo naqueles que o fizeram, hoje, percebo ter sido audacioso, quiçá maluco. Como trazer para um mestrado algo que é altamente subjetivo? A resposta, que poderia ser elaborada, não chega a ser simples, mas é também bem clara: eu traria para esse mestrado aquilo que faz da vida, vida.

Tudo que é humano se constrói a partir da experiência. E tudo o que é experimentado vem através de variados estímulos. Ter como objeto de pesquisa algo que envolve a linguagem é como colocar um holofote mirando para a essência de como os estímulos nos são proporcionados. Neste caso, eles vêm através da palavra. Ou é a palavra que vem através do estímulo? Como o dilema do ovo e da galinha, a interação palavra-estímulo é também, para mim, paradoxal, e ao longo deste trabalho busquei abordar os vieses por onde este caminho de mão dupla transita.

Nos seres humanos, todo estímulo vem através do corpo. No caso de obras literárias, estes estímulos acontecem através do sentido da visão e, mesmo em leitura silenciosa, conforme já explicado, através do sentido da audição. No entanto, em *Água Viva* podemos perceber que o estímulo sensorial na literatura pode transcender o ver e o ouvir, e também fazer tocar, sentir vibrar. Ainda mais profundamente, *Água Viva* é um romance que nos faz *participar*, transformarmo-nos

ao mesmo tempo em que a narradora se transforma. Nessa obra, as palavras proporcionam incontáveis e inexplicáveis estímulos.

Ao adentrar a empreitada de traduzir uma obra, o caminho inverso do paradoxo é realizado; os estímulos por ela incitados farão o caminho inverso e, assim, produzirão novas palavras. Aqui, pude explorar como não somente os estímulos físicos experienciados pelos tradutores, mas também todo o seu contexto de vida, transformaria e seria transportado para suas empreitadas tradutórias. No texto, cada pessoa que traduziu *Água Viva* imprimiu um pedaço de si, tal como é feito em toda tradução, e, ainda paradoxalmente, como não pode ser feito em nenhuma outra tradução, quando consideramos o caráter peculiar dessa obra.

Tudo culmina para transformar o texto que é traduzido, e isso se amplia não somente quando consideramos a vivência individual de quem traduz, mas todo o contexto histórico e cultural que os envolve. Uma tradução é feita por incontáveis mentes, incontáveis mãos. É uma mistura de influências de fonte inesgotável. Mais um motivo pelo qual, como disse, cheguei a considerar a ideia dessa pesquisa algo maluco. Mas, como tradutora, amante de Clarice, e percebendo a singularidade dessa reflexão, tentei aqui captar e discorrer sobre o que é traduzir *Água Viva*, ainda que não o tenha feito. Para isso, tive a imensa honra de poder realizar essa análise vista pelo lado de dentro, conhecendo, através das conversas com Earl Fitz e Elizabeth Lowe, um pouco de como foi essa experiência.

Naturalmente, a minha percepção de que tentaria explicar algo sem explicação ficou ainda mais evidente, mas, aos poucos, a ideia de que fazer isso era loucura foi se dissipando e se transformando até chegar em como vejo tudo isso hoje. Ao analisar minuciosamente como os tradutores tentavam traduzir a própria tradução da narradora sobre o *it*, percebi que, como se um espelho estivesse sendo colocado delicadamente em frente ao meu rosto, a empreitada que me propus nesse trabalho era justamente um reflexo da tentativa da narradora de captar esse *it*. Esta dissertação é *it*.

Assim, percebo que este trabalho é um apanhado de um conjunto imenso de experiências. A de Clarice, a de sua narradora, a de seus tradutores, a de quem os influenciou, a minha e também a de todas as pessoas cujos trabalhos utilizei como base de reflexão para o desenvolvimento da pesquisa. Percebo que, sim, é possível ter um vislumbre de como é, para quem traduz, a experiência de transformar um texto em outro novo. Percebo que é possível, nos estudos da tradução, mergulhar

ainda mais fundo na experiência individual e enigmática que a transposição entre línguas proporciona. Concluo, portanto, que os estudos da tradução, principalmente os estudos dos tradutores, é um *it* ininterrupto e inesgotável. E isso me inspira a mergulhar novamente; dessa vez, ainda mais fundo. Ainda bem.

O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.

7. AGRADECIMENTOS

Antes de iniciar os agradecimentos em si, gostaria de destacar o fato de que, tal como Clarice, ao longo de *Água Viva*, discorreu sobre a impossibilidade de expressar em palavras o que se sente enquanto ser humana, gostaria de reconhecer aqui a minha também impossibilidade de descrever a real importância que cada um dos que citarei aqui tiveram ao longo da minha já tão conhecida “saga” do mestrado. Este processo de estendidos quase 3 anos foi extremamente desafiador, e, por mais difícil que possa ter sido, sei que não se compara ao quão mais difícil teria sido sem estes que menciono agora:

Primeiramente e muito humildemente, agradeço à espiritualidade, que me sustentou em momentos de solidão. Este trabalho sempre foi, naturalmente, realizado somente por mim, e em muitos momentos isso me assustou. Mas foi por saber que mesmo enquanto estava apenas eu, meus livros e meu computador nunca estive sozinha, tive forças para seguir em frente nos momentos mais difíceis. Sempre senti sua presença, sua força e seu acalanto. Me perceber protegida e amparada mesmo enquanto fisicamente sozinha foi essencial; por este motivo, agradeço a vocês.

Com todo o amor que mora dentro de mim e que consigo expressar aqui, enquanto digito, gostaria de agradecer à minha irmã, Camila de Souza Miecznikowski, à minha mãe, Doraci Mattoso de Lima e ao meu pai, Luís Francisco de Souza, também conhecidos como *toda a razão da minha existência*, por todo o absoluto apoio, compreensão e paciência ao longo de toda essa jornada. Ter a nossa foto e os seus bilhetinhos de amor no meu campo de visão enquanto escrevia e estudava foi como um alimento para a minha alma. Olhar para o lado e ver os seus sorrisos ali, me olhando, me fez inúmeras vezes erguer a cabeça e seguir em frente. Nada nesse universo se compara ao tamanho do meu amor por vocês. Agradeço também, com muito carinho, ao meu querido cunhado Eduardo Miecznikowski, que chegou na família logo que eu havia sido aprovada no mestrado e veio acompanhando toda a “saga” até aqui. Sua presença sempre trouxe uma leveza a todos nós e com certeza os momentos de riso que você sempre nos proporciona me trouxe mais tranquilidade nos momentos de stress. Sou feliz por você ter aparecido!

Também gostaria de agradecer de todo coração à minha amiga Tayná Trindade pela paciência para os incontáveis minutos falando sobre o mestrado, sejam eles nos momentos em que eu contava, encantada, sobre o quanto essa pesquisa tocava o meu coração, como também nos momentos de desabafo, compartilhando o quão desafiador este processo estava sendo. Agradeço, também, pelos momentos de silêncio, em que você teve a sensibilidade de perceber quando *não* perguntar sobre a pesquisa, entendendo que tudo o que eu precisava era me distrair e descansar a mente. Ter uma amiga (já mestra) que soube me acolher não somente no lugar da empatia, mas da identificação por ter vivenciado algo semelhante foi essencial. Sinto orgulho de ter escolhido você como parte da minha rede de apoio. É uma honra poder caminhar ao seu lado.

Acrescento à essa lista especial, com muitíssimo carinho, as professoras Luci Collin, Maria Aparecida Barbosa e a minha querida orientadora Alinne Balduino. Agradeço à Luci por ter me incentivado tão veementemente a iniciar o mestrado e por ter lido com tanto zelo este trabalho quando ele ainda era só um projeto. Seu apoio, que existe desde a minha primeira graduação, foi essencial para que tudo isso se iniciasse. Me sinto honrada em ter tido você como professora, orientadora, e em poder, hoje, lhe chamar de amiga. À professora Maria Aparecida, agradeço por ter abraçado e acreditado neste projeto desde o princípio, por ter me dado diversas ferramentas para o seu desenvolvimento e também pela sensibilidade e inteligência ao reconhecer que ele se encaixaria melhor no trabalho da professora Alinne, tendo, assim, passado o bastão da minha orientação. À professora Alinne me faltam palavras, sinceramente. Seu trabalho me encantou desde o instante em que fomos apresentadas, e, desde o princípio, soube que sua linha de pesquisa e pensamento seriam um encaixe perfeito para tudo o que eu idealizava para esta dissertação. O que eu não sabia, porém, é que, mais que sua inteligência e incrível profissionalismo, sua humanidade e sensibilidade seriam determinantes para que eu conduzisse esta pesquisa até o final. A paciência e cuidado com os quais lidou com meus incontáveis problemas de saúde e de autoconfiança fizeram com que eu conseguisse chegar até aqui. Serei eternamente grata a você e sei que este trabalho não poderia ter sido orientado por outra pessoa. Foi perfeito exatamente como foi.

Por fim e não menos importante, agradeço à comunidade UFSC que tão carinhosamente me acolheu, mesmo que todo este processo, iniciado durante a

pandemia e limitado ao fato de eu estar a centenas de quilômetros de distância do campus, tenha tido alguns empecilhos. Agradeço também à CAPES pelo suporte financeiro que me foi fornecido e que com certeza foi essencial; e aos queridos Earl Fitz e Elizabeth Lowe, que gentilmente cederam parte de seu tempo e atenção para responder à minha pesquisa. Suas vivências são admiráveis e me sinto honrada em poder ter incluído, em um trabalho tão subjetivo e sensível, as experiências de pessoas não somente importantes para a internacionalização e difusão da obra de Clarice, mas que também tiveram um contato direto com ela. Foi como ter dialogado com a própria Clarice por tabela, e essa experiência me traz um sentimento indescritível.

E se você que me lê me permite, já que me estendi até aqui, gostaria também de agradecer a ninguém mais, ninguém menos, que a própria Clarice. Sim, ela mesma, a Lispector. Sei que, quando em vida, muitas de suas crenças espirituais condiziam com as que tenho; crenças estas que me fizeram, incontáveis vezes, inclusive no instante epifânico em que escolhi *Água Viva* como objeto de estudo, sentir a “aura” de sua presença, como um combustível que me eletrizou muitas vezes e que me fizeram dedicar este trabalho, também, a ela. Se ela não existisse, não somente este trabalho não existiria, como também todo um envolvimento com a arte literária que eu e mais inúmeras pessoas puderam acessar através do que ela escreveu. Seu espírito vive e me sinto feliz por poder ter honrado a ele através desta pesquisa. Esta dissertação, Clarice, é em sua homenagem. Muito obrigada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos**. Estudos avançados, v. 24, n. 70, São Paulo: USP, 2010.

ALENCAR, Katia Queiroz. **Água Viva de Clarice Lispector e a Filosofia de Ludwig Wittgenstein: Interseções Literário-Filosóficas**. Revista Araticum. Dossiê Antonio Candido. Programa de Pós-graduação em Letras / Estudos Literários da Unimontes v. 20, n. 2, 2019.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CARRERA, Elena. The Reception of Clarice Lispector via Hélène-Cixous: Reading from the Whale's Belly. In: Ribeiro, Solange; Still, Judith (Ed). **Brazilian Feminisms**. Nottingham: University of Nottingham Press, 1999, p. 85-100.

CHESTERMAN, Andrew. **Reflections on Translation Theories: Selected Papers 1993-2014**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017.

CIXOUS, Hélène. **Reading with Clarice Lispector**. Translated by Verena Andermatt Conleyz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

DEHAENE, Stanislas. **Os neurônios da leitura**. Porto Alegre: Penso, 2012.

DERRIDA, Jacques. **O que é uma tradução "relevante"?**. Tradução de Olivia Niemeyer Santos. Alfa. São Paulo, 44(n.esp), p. 13-44, 2000.

DINIZ, Ligia Goncalves. **Imaginação como Presença: O Corpo e seus Afetos na Experiência Literária**. Curitiba: Editora UFPR, 2020.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Discussão sobre a prática da retradução com base no caso das republicações de obras de Clarice Lispector no exterior**. Trab. Ling. Aplic., Campinas, n(55.3): 651-676, set./dez. 2016

FITZ, Earl Eugene. **Caracterização e visão fenomenológica nos romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes**. Travessia, Florianópolis, n. 14, p. 136-147, jun. 1987.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel corpo performance tradução**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura

Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

JERONIMO, Thiago Cavalcante. **Benjamin Moser: Quando a luz dos holofotes interessa mais que a ética acadêmica**. DLCV, Língua, Linguística & Literatura. ISSN: 1679-6101 João Pessoa, PB, v. 14, n. 1, p. 8-20, jan./jun. 2018

LANIUS, Marcela. **Diálogos com a esfinge: as Clarices de língua inglesa**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

LANIUS, Marcela; MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. **A Água viva de Clarice: criações na tradução**. TradTerm, São Paulo, p. 318-337, v. 28, Dezembro/2016.

LEVITIN, Daniel J. **This is your brain on music: the science of a human obsession**. New York: Dutton, 2016.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta**. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

LIMA, Érica; SISCAR, Marcos. **O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida**. Alfa. São Paulo, v. 44, n. esp., p. 99-112, 2000.

MENDELSUND, Peter. **What we see when we read**. New York: Vintage Books, 2014.

MIROIR, Jean-Claude Lucien. **Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura em vis-à-vis**. 2009. 192 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

NODARI, Alexandre. Tradizer. Prefácio. In: FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel corpo performance tradução**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

NUNES, Benedito. **Filosofia de Literatura: A Paixão de Clarice Lispector**. Publicado originalmente em: Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio, 13, 1981, pp. 33-41

OLIVEIRA, Maria Elisa de. **Clarice Lispector: um diálogo entre filosofia e literatura**. Trans/Form/Ação. São Paulo, 11, p. 69-76, 1988.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation: cultural identity and the Politics of Transmission**. London & New York: Routledge, 1996. Cap. 1 “Taking gender positions in translation theory” p. 1-36

VYGOTSKY, Lev. **Psicología del arte**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

ANEXO - VERSÃO ORIGINAL DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM ELIZABETH LOWE E EARL FITZ

- INTERVIEW WITH ELIZABETH LOWE AND EARL FITZ¹⁷ REGARDING THE TRANSLATION PROCESS OF *ÁGUA VIVA*, BY CLARICE LISPECTOR (1989), by Luana de Souza.

Respostas de Elizabeth Lowe:

1) Firstly I would like to know about your professional background as a translator. What made you decide to follow this profession? Which do you consider to be the factors that motivated you the most to choose this career?

I grew up living overseas as the daughter of a U.S. state department officer. My formative years were spent in Germany, Haiti, and Brazil. I attended local schools and learned the languages of the countries I lived in. This ignited my passion for languages, cultures, and literatures. When I went to college in the U.S. I was very fortunate to study with Gregory Rabassa, both as an undergraduate and then as a graduate student at The City University of New York. Professor Rabassa invited me to join his PhD program in Comparative Literature/Lusophone Studies and Translation. He inspired me to pursue translation as a career, which I have done as a scholar, teacher, and literary translator.

2) I would like to know a little bit more about your story regarding the Portuguese language. How was your first contact with it and what motivated you to become a translator of this language?

I lived in Brazil from ages 10-18 and attended Brazilian schools. For one year I lived with a Brazilian friend of my mother's in Rio de Janeiro, because my parents moved to Recife, where the schooling was inadequate at the time. My Brazilian "mother" was a strong influence on me, and she was the first one to introduce me to Brazilian literature. She gave me a first edition of Jorge Amado's *Dona Flor e Seus Dois Maridos* when I was in high school, and I have been a reader of Brazilian

¹⁷ As entrevistas realizadas com os tradutores foram enviadas em e-mails separados, não havendo interação direta entre ambos durante as suas respostas.

literature ever since.

3) When you are about to start a new translation, what are the individual processes you go through? Since the organization of the translation until its execution, what steps do you follow that usually make you get familiar with the text?

I usually do some research on the book and the author and read through the book quickly to get a sense of the arc of the plot, the characters, and the setting. Then I start to translate. It is very important to be systematic and to work on the translation every day so as not to lose concentration. It takes a lot of focus to do a translation properly, since one must pay close attention to detail to be consistent.

4) When starting a new translation, which do you consider to be the biggest challenges regarding the process?

The biggest challenge is carving out the time to do the work and to stick to it every day.

5) Tell me about your relation with Clarice Lispector. How was it when you first got to know her literature?

Gregory Rabassa encouraged me to write to Clarice to request an interview with her. I did so and she graciously responded. I was in graduate school in New York City at the time, and I traveled to Brazil to meet and work with her. We became close, and maintained a personal relationship until her death in 1977. I had read her works as part of my PhD studies and began translating her in the early 1970s.

6) When the translation of *Água Viva* was proposed to you, how was the reception of Clarice's books in the environment you were a part of? How was her work introduced to you and what were the opinions and studies surrounding the author?

I believe that Earl and I decided we wanted to translate the book, and we received Clarice's permission to do the translation. We did not have a publisher when we started the translation. At the time we began work, Clarice was relatively unknown outside of Brazil and Europe. She was considered a very unconventional writer, and difficult to read, and her work was largely ignored or dismissed.

7) In your first reading of *Água Viva*, what impacted you the most? What motivated you to accept translating it?

As I mentioned, Earl and I volunteered to translate the book because we both loved it and thought it was ground-breaking in the context of world feminist fiction. In addition to the subject matter and theme, the writing is an extraordinary example of Clarice's genius.

8) During the translation of this romance, which were the biggest challenges you have been through? And which were the alternatives you used to solve them?

The syntax is very difficult and Clarice makes interesting use of punctuation to create moments of "silence" in the narrative. She was able to recreate the narrator's flow of thought and emotion with great precision.

9) Is there any specific excerpt of the book that was harder for you to translate? What is it (there is no need to mention a specific page, you can just mention the part of the book)? Why did you consider it a challenging one?

The beginning of the book is always the hardest in my opinion. It is crucial to render the beginning convincingly, because that is what draws the reader into the book.

10) In the book, the narrator discusses about the word itself, about the writing process and about how difficult it is to capture the “it” of what you are trying to write. Do you think the translation process is also a deconstruction of the word?

Yes I do. Translating a novel is writing a new novel in another language.

11) How was the experience of executing the translation of *Água Viva* with Earl Fitz? What were the methods you used together for the translation to be accomplished?

Earl and I have been close friends and “compadres” for decades, and it is one of the most rewarding friendships I have had in my lifetime. We think along the same lines, and our tastes in literature are closely aligned. As I recall, we each worked on separate sections, and then met in person to revise and edit together. We lived in different places, so it took some planning and effort to get together. This was before Zoom!

12) Nowadays, when you reread or remember the text, would you have done something differently? If so, what would you have changed?

No, I don’t think we would have done anything differently. If anything, I would have kept the title in Portuguese, as they did with the second English translation. The second translation is not much different from ours, and in fact, some passages are identical.

Respostas de Earl Fitz:¹⁸

1. Firstly I would like to know about your professional background as a translator. What made you decide to follow this profession? Which do you consider to be the factors that motivated you the most to choose this career?

¹⁸ As perguntas foram enviadas para ambos em inglês, listadas em um documento. As respostas de Earl foram enviadas apenas com a numeração correspondente a cada pergunta, seguida da resposta. Aqui, repito cada uma das perguntas apenas para fins de melhor compreensão para quem lê. Fitz, em uma das primeiras respostas aos meus e-mails, disse: “Podemos conversar em inglês (voce fala perfeitamente bem!) ou em brasileiro (que não falo bem, mas adoro!). Como quiser, tá legal?”, assim, optou por enviar suas respostas em português.

Eu me considero mais professor que tradutor. Ser tradutor demanda mais talento que tenho eu! O meu grande amigo, Gregory Rabassa, era tradutor, eu não tanto. Ao mesmo tempo, adoro o trabalho do tradutor. Para mim, ser tradutor e (is) ser escritor. Para mim, a tradução literária e (is) uma forma da escritura creative.

Sempre tenho gostado de estudar as línguas, começando com alemão, a linguagem original da minha mãe e a família dela. Depois, estudei o francês, o espanhol, e o português, sobretudo o brasileiro. Gosto também de traduzir entre estas várias línguas. Sempre me pergunto: “Com se diz isto no . . . ?”

2. I would like to know a little bit more about your story regarding the Portuguese language. How was your first contact with it and what motivated you to become a translator of this language?

Eu fiz contato com Português pela primeira vez como estudante na Universidade de Iowa. Tinha ficado enamorado com a canção, “A Garota de Ipanema,” que a gente da época se ouvia no rádio (era muito popular). Adorei o som da linguagem. Depois, também como estudante na mesma Universidade, estudei a linguagem na biblioteca universitária, lendo as páginas esportivas sobre este jogo novo (pra mim, ao menos) que se chamava “futebol” e sobre as façanhas de jogadores como Garrincha e Pelé. Até hoje em dia, sou torcedor fanático da Seleção Brasileira e o futebol em geral. Tudo por causa da “Garota de Ipanema” e o futebol brasileiro!

3. When you are about to start a new translation, what are the individual processes you go through? Since the organization of the translation until its execution, what steps do you follow that usually make you get familiar with the text?

Em preparação para uma tradução, eu leio o texto não só uma vez mas muitas vezes. O grande tradutor, Gregory Rabassa, sempre dizia que o melhor tradutor e (is) o melhor leitor dum texto (e(is) dizer, o leitor que reconhece todas as qualidades literária dele, o texto). Eu concordo com isto.

4. When starting a new translation, which do you consider to be the biggest challenges regarding the process?

Para mim, o desafio principal e (is) o estilo. Sem dúvida. No segundo lugar (e (and) uma parte fundamental do estilo, claro) e (is) a sintaxis. O bom tradutor pode lidar com o conteúdo, as ideias dum texto, mas o estilo demanda muito mais consideração. E, as vezes, mais criatividade.

5. Tell me about your relation with Clarice Lispector. How was it when you first got to know her literature?

Li Clarice pela primeira vez como estudante de pós-graduação na Universidade da Cidade de Nova York (City University of New York) e trabalhando com Greg Rabassa. Com ele, estudei a literatura brasileira e a tradução. O primeiro texto de Clarice que li foi A Maca no Escuro. Eu o li num seminário

graduado (um graduate seminar) com Greg sobre a moderna literatura brasileira. Na primavera do ano 1971. No mes de marco, na verdade, o mesmo mes em que comeca o romance. A forca do fado, talvez. Lendo a primeira pagina fiquei apaixonado. Adorei o texto. Eu o adoro ate hoje em dia. O Greg ja tinha o traduzido ao ingles o ano anterior, e, assim, falavamos muito sobre o texto original (o estilo, etc.) e a transformacao do romance em ingles.

6. When the translation of *Água Viva* was proposed to you, how was the reception of Clarice's books in the environment you were a part of? How was her work introduced to you and what were the opinions and studies surrounding the author?

No meu mundo academico, e dizer, o mundo dos estudos Lusos-Brasileiros, o nome de Clarice era bem conhecido, claro, e bem respeitado. Mas fora deste mundo, nos Estados Unidos, por exemplo, e nos departamentos norteamericanos de ingles, ninguem conhecia dela. Era invisivel. Eu queria mudar isto. E sabia que o mecanismo para fazer isto era a traducao. Clarice, quem eu estudava no brasileiro, precisava de ser traduzida. O Greg concordava comigo.

7. In your first reading of *Água Viva*, what impacted you the most? What motivated you to accept translating it?

Li pela primeira vez *Água Viva* no mesmo seminario. Greg admirava muito a obra de Clarice. Pelo fim do seminario, eu tambem a admirei muito. A coisa que me chamou a atencao imediatamente era o estilo. Tinha muito em comum com o estilo da *Maca no Escuro*, mas ate eu podia ver que (o estilo) agora, em *AV*, era muito mais sofisticado, uma mistura da poesia e a filosofia, duas coisas que gosto muito. Gostei tambem que a voz narrativa de *AV* era a duma mulher. Depois de le-lo (o texto de *AV*), fiz um pouco de pesquisa e aprendi que nao existia uma traducao inglesa. Naquele momento, decidi faze-la, de traduzir *AV*. Comecei o verao de 1971. Me custou anos. Questoes de estilo. Depois de fazer varias rascunhas (assim se diz "drafts"?), eu queria que a minha amiga e colega (no mesmo programa doutoral, a *Literatura Comparada*, da Universidade da Cidade de Nova York, City University of New York, e tambem estudante de Greg), Elizabeth Lowe, participasse tambem na traducao de *AV*. Trabalhamos justos, como *Garrincha* e *Pele*, completamos o projeto e contratamos uma casa editorial, a *Prensa da Universidade de Minnesota*.

8. During the translation of this romance, which were the biggest challenges you have been through? And which were the alternatives you used to solve them?

Com respeito aos desafios maiores, eu diria que havia dois: captar a voz narrativa (que muda ao respeito do tom) e a sintaxe, que, em grande parte controla a questao de tom. A solucao tinha que ver com muitas mais leituras, de todo o texto e das suas partes individuais, os momentos, o "instantes," em que o tom mudaria. Nao queriamos homogenizar, ou simplificar, a mutabilidade da voz narradora. Queriamos reproduzir a multiplicidade do tom, ou tons, da voz.

9. Is there any specific excerpt of the book that was harder for you to translate? What is it (there is no need to mention a specific page, you can just mention the part of the book)? Why did you consider it a challenging one?

Havia muitos trechos difíceis. Não só um. Uma das características que Elizabeth e eu gostamos de *Água Viva* e (is) a sua fluidez, fluidez da voz narrativa mas também fluidez semântica. Em AV, Clarice emprega uma dicção bem simples mas uma sintaxe distinta, diferente, e produtiva (e dizer, uma sintaxe não ortodoxa e que produz uma multiplicidade de significados (meanings)).

10. In the book, the narrator discusses about the word itself, about the writing process and about how difficult it is to capture the “it” of what you are trying to write. Do you think the translation process is also a deconstruction of the word?

Adoro esta questão. Para mim, a prosa de Clarice, poética, filosófica, e sempre aberta a várias interpretações, faz dela uma mestre da escritura pós-estruturalista. O essencial da escritura de Clarice e (is) o estilo dela, seu modo de escrever, que amplifica a produção dos significantes. Para ela, a escritura e (is) como o ato de viver, a pulsação do sangue nas veias, e sempre tem uma força erótica e que produz vida, animação, e uma multitude de significados. A escritura de Clarice não fecha a linguagem, a abre. Ela discorre a palavra, sim, no sentido que cada palavra representa a linguagem em geral, e ela, sim, quer interrogar a linguagem, como fonte de toda compreensão humana. Neste sentido, Clarice tem muito em comum com o comentário de Wittgenstein, o filósofo. Para mim, a escritura de Clarice, ilustra a filosofia de Wittgenstein. E (is) uma busca feita por a linguagem pela verdade, o “it” da condição humana, a parte mais essencial. E (is) a tradução a desconstrução da palavra? Talvez, mas, pra mim, só no contexto do pós-estruturalismo. E por isto que vejo a Clarice como a escritora pós-estruturalista par excellence.

11. How was the experience of executing the translation of *Água Viva* with Earl Fitz? What were the methods you used together for the translation to be accomplished?

Trabalhando com Elizabeth, a minha amiga e colegas de muitos anos, foi um prazer. Sempre. Nunca houve conflito nem tensão. Éramos amigos. E adoramos a escritura de Clarice, e de AV em particular. E ela, como eu, queríamos levar a originalidade brilhante de Clarice para o público norte-americano. Pelo geral, o nosso método de trabalhar era fazer um “back and forth,” (peço-lhe desculpa mas não sei como se diz isto no brasileiro). Quero dizer, eu mandaria uma versão a ela pra ler e comentar; ela fazia tudo isto e depois me mandaria de volta a versão que tinha comentado. Foi como no futebol (tudo é como o futebol, não é? Sobretudo o futebol brasileiro), um jogador faz um pass a outro jogador (ou, neste caso, uma outra jogadora, Elizabeth), que fazia algo criativo com a bola/o texto literário, antes de dar mais um pass (como se diz “pass,” como no futebol, em brasileiro?) para mim, seu teammate, de novo. E o processo se repete até marcar um gol, ou seja, a publicação da tradução.

12. Nowadays, when you reread or remember the text, would you have done something differently? If so, what would you have changed?

Que boa pergunta! É tão interessante. Pensando agora na nossa tradução de AV, acho que Elizabeth e eu fizemos bem. Acho que fizemos uma re-escritura inglesa dum texto difícil em brasileiro e que fica bem perto não do coração selvagem mas perto da voz (e vozes) da narradora do texto original. Queríamos fazer uma tradução que tentava ficar tão perto do “it” da linguagem quanto o texto original. Tentamos fazer isto, ao menos. Foi a nossa meta.

Mas em certo sentido, sabemos que, como tradutores, nunca podemos fazer isto -- escrever um texto em outro sistema linguístico que seja uma cópia perfeita do texto original. Esta verdade é (is) a grande frustração, ou agonia, da tradutora ou do tradutor. Tentamos fazer o impossível.

Falando pessoalmente, se tivesse que fazer uma nova tradução de AV, acho que tentaria de representar com mais clareza as curiosidades sintáticas que marcam o estilo de AV. E que produzem a singularidade deste texto maravilhoso. Tentamos fazer isto, e acho que fizemos bastante bem, mas, se tivesse mais uma oportunidade, tentaria de manifestar na tradução inglesa, até mais da singularidade sintática de Clarice, como ela emprega palavras simples mas as organiza em formas, ou modos, novos. O impacto que esta técnica tem no texto original é (is) difícil, e talvez impossível, de replicar em inglês.