



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 23 - dezembro de 2019**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p171-188>

**“Colagem de impossibilidades”: os desenlaces da tradução**

**“A collage of impossibilities”: unfoldings in translation**

*Marcela Lanius<sup>1</sup>*

#### **RESUMO**

O presente artigo delimita uma breve cronologia das traduções de Clarice para o inglês e retoma alguns conceitos dos Estudos da Tradução – sobretudo as noções de estrangeirização e domesticação – para discutir as duas versões existentes em língua inglesa de *A paixão segundo G.H.* (1964) e comentar as diferentes identidades autorais de Clarice Lispector construídas no sistema anglófono. A partir dessa discussão, o artigo propõe uma leitura de duas obras autorais de Idra Novey, tradutora da segunda e mais recente tradução de *G.H.*, para avaliar as tensões entre escrita autoral e escrita tradutora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Idra Novey; *A paixão segundo G.H.*; Estudos da Tradução

#### **ABSTRACT**

This article outlines a brief chronology of Clarice's translations into English and takes up concepts of Translation Studies—notably the notions of foreignization and domestication—to discuss the two existing English translations of *The Passion According to G.H.* (1964) and to comment on the different identities of Clarice Lispector that were built within the English-speaking system. Based on this discussion, the article proposes a reading of two literary works by Idra Novey, translator of the second and most recent translation of *G.H.*, in order to examine the tensions between two distinct writings: the writing of an author and that of a translator.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Idra Novey; *The Passion According to G.H.*; Translation Studies

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio; Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Rio de Janeiro – RJ – Brasil; Bolsista do do CNPq – marcela.lanius@gmail.com

Tão difícil tomar as coisas que haviam nascido bem dentro dos outros e pensá-las.  
(LISPECTOR, 1963, p. 29).

## 1 Preâmbulo: incômoda visita

Escrito depois de uma “aridez” de sete anos (GOTLIB, 2013, p. 621), *A paixão segundo G.H.* apresenta uma narrativa à primeira vista banal – o encontro entre uma escultora e uma asquerosa barata no quarto de serviço da casa, até então habitado pela empregada recém-demitida. Entremeadada nesse enredo, no entanto, está uma intensidade tão violenta que incomodara até mesmo Clarice Lispector durante o processo de escrita do livro<sup>2</sup>.

O romance, afinal, é um que tensiona a busca pelo nome – e leva ao limite a procura pelo Outro; por isso mesmo, parece ter gerado produtos tão díspares e relatos tão interessantes de seus tradutores na língua inglesa. Por um lado, temos a introdução “Once within a room”, de Ronald W. Sousa, responsável pela primeira tradução de 1988; por outro, temos o posfácio da tradutora Idra Novey, que encerra a nova tradução de 2012. Para Novey, Clarice e a tradução de *G.H.* são também catalisadoras de dois projetos autorais, nos quais a tradutora-autora incorpora “a matéria do ‘outro’” (GOTLIB, 2013, p. 451) para realizar, então, *Clarice: The Visitor* (2014) e *Ways to disappear* (2016): o primeiro, um volume de poemas nos quais conversa com Clarice; o segundo, um romance cuja personagem principal é uma tradutora norte-americana que desembarca no Brasil em busca de sua enigmática autora, que desapareceu sem deixar vestígios.

Este artigo se concentra na interseção entre os Estudos da Tradução e a obra de Clarice Lispector – e traçará, primeiro, um breve panorama sobre como Clarice foi traduzida para o inglês e como dois projetos distintos de tradução foram responsáveis por traçar diferentes identidades autorais para a autora. Para explicitar essas duas Clarices, discutirei o prefácio de Sousa e o posfácio de Novey, elementos paratextuais que não só mediam, mas também orientam a experiência de leitura. Em seguida, discutirei as duas obras autorais da tradutora-autora Novey, que se concretizam a partir do processo tradutório.

---

<sup>2</sup> Conta Clarice: “[o romance] fugiu do controle quando [...] eu de repente percebi que a mulher G.H. ia ter que comer o interior da barata, eu estremei. De susto!” (GOTLIB, 2013, p. 446).

## 2 O que há num nome?

Em setembro de 1953, Fernando Sabino respondia uma carta de Clarice Lispector na qual tratava, entre outras curiosidades e amenidades, de um tema que a autora havia sugerido alguns meses antes: a possibilidade de que ela escrevesse uma pequena coluna na revista *Manchete*. Ao comentar a perspectiva de trabalho, Clarice pedira para assinar o material com um “pseudônimo qualquer”, sugerindo que “até Tereza Quadros poderia ressuscitar.” (SABINO, 2001, p. 100). Depois de algumas semanas, Sabino finalmente retoma o tema do nome a ser utilizado no material, lembrando Clarice de que “[...] a despeito da elevada estima e distinta consideração que eles [a *Manchete*] têm pela famosa Tereza Quadros, sei que fazem questão de seu nome – e foi nessa base que se conversou; não sei se você sabe que você tem um nome.” (SABINO, 2001, p. 108).

A afirmação de Sabino suscita algo que é crucial na obra e na identidade autoral de Clarice, posto que conjura o próprio nome da autora: Clarice Lispector, o “furacão”; a mulher que parecia com Marlene Dietrich e escrevia como Virginia Woolf<sup>3</sup>; Clarice, a autora de proporções colossais, reverenciada por multidões de leitores, estudada por centenas de pesquisadores, adaptada para dezenas de palcos. *Clarice*, um único nome – apenas este, que basta para identificá-la dentre um panteão de escritores. Como Benjamin Moser pontua em sua introdução a *Todos os contos*, “[...] falar de Clarice Lispector é falar de Clarice, um simples nome pelo qual é universalmente conhecida.” (LISPECTOR, 2016, p. xii).

A palavra “universal” de fato parece apta: a autora vem conquistando um espaço de proeminência dentro dos sistemas literários de outros países, angariando leitores e entusiastas. Só na língua inglesa, Clarice ocupa posição de destaque desde 2009, com o lançamento da biografia *Why this world*, assinada por Moser<sup>4</sup>. À obra, seguiu-se em 2011 o lançamento da nova tradução de *A hora da estrela*, também produzida pelo

<sup>3</sup> A caracterização de Clarice como furacão vem de Lêdo Ivo; a seguinte é de Gregory Rabassa, responsável pela primeira tradução de *A maçã no escuro* para o inglês em 1967.

<sup>4</sup> É importante lembrar que, como Hanes e Guerini (2016, p. 45-48) indicam, o trabalho de Moser é em grande parte uma repetição dos materiais bibliográficos já publicados sobre Clarice no Brasil (2016, p. 45). Da mesma forma, é necessário atentar para o ensaio de Magdalena Edwards, “Benjamin Moser and the Smallest Woman in the World”, publicado em agosto de 2019 pela *Los Angeles Review of Books*, que não apenas assinala uma relação conflituosa, problemática e pouco ética estabelecida pelo próprio Moser em seu trabalho com os tradutores, mas também indica um outro problema imensamente sério: a manipulação da identidade de Clarice por parte do editor.

biógrafo. No ano seguinte, vimos o lançamento de quatro novas traduções: *Near to the wild heart*, por Alison Entrekin; *The passion according to G.H.*, por Idra Novey; *Água viva*, por Stefan Tobler (o título original se mantém em inglês) e, por último, *A breath of life*, por Johnny Lorenz. Em 2015, tivemos o lançamento de *Complete stories*, edição com os contos de Clarice, traduzida por Katrina Dodson. Três anos mais tarde, a tradução de *O lustre* era lançada, assinada por Magdalena Edwards; e, ao final de abril de 2019, foi a vez de *A cidade sitiada*, realizada por Johnny Lorenz, o mesmo tradutor de *Um sopro de vida*.

Algo semelhante acontece na França, onde Clarice fora traduzida pela primeira vez em 1954 pela Editora Plon e em 1970 pela Gallimard (CHEREM, 2013, p. 24), para em 1978 ser (re)descoberta não só por Antoinette Fouque, editora da *des femmes*, mas também pela filósofa Hélène Cixous, que identificou a escrita de Clarice como símbolo de uma chamada *écriture féminine* – noção esta que “pressupõe a existência de marcas do feminino” no texto literário (HELENA, 1997, p. 102) e está ancorada em uma prática autoral que acena para um encontro com o Outro, desfazendo as hierarquias de uma sociedade patriarcal (CONLEY, 1990, p. vii). Em 2018 – possivelmente impulsionada pelo sucesso das novas traduções para o inglês –, a *des femmes* publica três novas traduções de obras da autora: *Água Viva*, em edição bilíngue, e *Près du coeur sauvage*, traduzidas por Claudia Poncioni e Didier Lamaison; e *Un souffle de vie (pulsations)*, traduzida por Jacques e Teresa Thiériot.

Essa pequena linha do tempo destaca a tradução como instrumento que não só possibilita novas recepções críticas de textos estrangeiros, mas que também cria espaços receptivos ao Outro cultural (VENUTI, 1998). Observa-se, por exemplo, que a nova tradução de *Água viva* publicada em língua francesa opera alterações significativas em relação à primeira tradução:

O famoso “instante-já” (“instant-déjà” na versão de Machado) transformou-se em “instant-ci” na versão de Poncioni e Lamaison. Aqui e ali, outras palavras foram alteradas; vírgulas foram incluídas ou suprimidas; os itálicos, que não existiam no texto original, foram removidos; e as aspas, que estavam presentes no original e ausentes na primeira tradução, foram restauradas. (BRITO, 2018)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> “Le fameux «instante-já» («instant-déjà» dans la version de Machado) devient «instant-ci» dans la version de Poncioni et Lamaison. Quelques mots changent çà et là ; des virgules ont été ajoutées ou supprimées ; des italiques qui n’existaient pas dans le texte original ont été supprimés ; des guillemets présents dans le texte en portugais, absents dans la première traduction, sont de retour.” Esta tradução, assim como as demais que não possuem indicação do tradutor, é de minha autoria.

Processo similar ocorre nas traduções de língua inglesa. A primeira tradução de *A paixão segundo G.H.*, publicada em 1988 pela Minnesota University Press e assinada por Ronald W. Sousa, por exemplo, parece realizar uma aclimatação do texto de Clarice, removendo (tal como a primeira tradução francesa de *Água viva* acima mencionada) marcações gráficas relevantes, como os travessões que abrem e fecham a obra: “I keep looking, looking. Trying to understand” (LISPECTOR, 1988, p. 3) e “And, therefore, I adore...” (p. 173). A tradução de 2012, por contraste, preserva os travessões – e, com eles, a ideia de um fluxo contínuo que existe dentro de outras narrativas: começa com “— — — — — I’m searching, I’m searching. I’m trying to understand.” (LISPECTOR, 2012, p. 3), para encerrar com “And so I adore it. — — — — —” (p. 189)<sup>6</sup>.

Sousa também aclimata algumas construções tipicamente clariceanas para transformar a leitura do texto em uma que seja mais palatável; menos estrangeira e estranha ao leitor de língua inglesa. Quando traduz o fim-início “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 21-22), o tradutor transforma “inferno” em adjetivo: “A world wholly alive has a Hellish power” (LISPECTOR, 1988, p. 14-15). Novey, por sua vez, traduz em 2012 a frase como “Because a world fully alive has the power of a Hell.” (LISPECTOR, 2012, p. 14-15).

As comparações acima não pretendem exercer julgamento de valor sobre a qualidade de uma ou outra tradução; tampouco têm como objetivo pontuar possíveis “erros”. Na verdade, o que os trechos analisados parecem indicar é a existência de dois projetos distintos de tradução da autora para a língua inglesa – algo que será explicitado nos elementos paratextuais das duas edições.

### 3 Domesticada e forasteira

Descrever a tradução de Sousa como uma que “aclimata” ou “naturaliza” a escrita de Clarice com o objetivo aparente tornar o texto mais palatável e menos estranho ao leitor é movimento que remonta à oposição entre uma estratégia tradutória domesticadora e uma outra, estrangeirizadora. Essas duas noções, discutidas a fundo por Lawrence Venuti durante a década de 1990 no campo dos Estudos da Tradução, estão profundamente atreladas a uma questão ética da prática tradutória e da circulação de

<sup>6</sup> A escolha da tradutora por fechar o romance com a palavra “it”, aliás, parece especialmente relevante para a obra de Clarice, que escrevia buscando “a coisa em si”. (GOTLIB, 2013, p. 445).

traduções dentro de um sistema literário (PALOPOSKI, 2010). Para Venuti, a estratégia domesticadora, que apaga as diferenças culturais e linguísticas do texto e transforma o Outro no familiar (VENUTI, 2008, p. 14), é a prática dominante dentro do mundo anglófono, uma vez que a produção literária dos Estados Unidos e do Reino Unido é

[...] agressivamente monolíngue, fechada para literaturas estrangeiras e acostumada a traduções fluentes que inscrevem, de maneira invisível, valores britânicos e estadunidenses em textos de outros idiomas – que criam uma experiência narcisista de leitura, na qual o leitor reconhece a sua própria cultura em um outro cultural. (2008, p. 12)<sup>7</sup>.

É também na prática domesticadora da tradução que Venuti identifica o efeito ilusório da fluência:

Na prática, o ato da tradução é apagado porque elimina as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, assimilando-o aos valores dominantes da cultura e do idioma de chegada, tornando-o reconhecível e, por isso mesmo, não traduzido. Com o processo de domesticação, o texto traduzido é tido como o próprio original; como uma expressão da intenção do autor original. (1998, p. 31)<sup>8</sup>.

A tradução domesticadora, assim como a obrigatoriedade de um texto fluente, que evite traços e construções linguísticas pouco idiomáticas e dê ao leitor acesso irrestrito ao conteúdo presente no original<sup>9</sup>, postulam um regime de transparência no qual o tradutor deve criar um texto que seja percebido não como tradução, mas sim como o próprio original – prática esta que acarreta na sua própria invisibilidade como profissional. Nas palavras de Venuti, “[...] quanto mais fluente for a tradução, mais invisível será o tradutor e, por consequência, mais visível o autor e o sentido do texto.” (2005, p. 1)<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> “[...] aggressively monolingual, unreceptive of foreign literatures, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with British and American values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other”.

<sup>8</sup> “In practice the fact of translation is erased by suppressing the linguistic and cultural differences of the foreign text, assimilating it to dominant values in the target-language culture, making it recognizable and therefore seemingly untranslated. With this domestication the translated text passes for the original, an expression of the foreign author’s intention”.

<sup>9</sup> Venuti comenta (2008, p. 5): “A fluent translation is immediately recognizable as intelligible, ‘familiarised’, domesticated, not ‘disconcertingl[y] foreign, capable of giving the reader unobstructed ‘access to great thoughts’, to what is ‘present in the original’”.

<sup>10</sup> “[...] the more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text”.

Como forma de combate à prática domesticadora, que molda os textos literários aos valores dominantes de uma cultura (VENUTI, 1998), o autor pleiteia a prática de uma tradução estrangeirizante; uma “[...] pressão não-etnocêntrica sobre esses valores [etnocêntricos, domésticos], que registre as diferenças linguísticas e culturais no texto estrangeiro e transporte o leitor para outras realidades” (2008, p. 15)<sup>11</sup>; uma prática que, em última instância, demarca a tradução como um espaço de diferenças e que confere mais visibilidade ao tradutor.

No entanto, como Paloposki aponta (2010), as noções de estrangeirização e domesticação propostas por Venuti foram baseadas numa oposição identificada por Friedrich Schleiermacher já no início do século XIX – ainda que, diferentemente de Venuti, o filósofo e teólogo alemão esteja interessado na questão da tradução a partir de um viés social, e não ético. É também Paloposki quem ressalta o fato de que, apesar de serem noções abstratas, a domesticação e a estrangeirização transformaram-se em duas categorias de análise extremamente relevantes para o campo dos Estudos da Tradução – e, ainda que atualmente não sejam mais empregadas de acordo com o sentido discutido por Venuti, são noções especialmente úteis para analisar e descrever os aspectos linguísticos e textuais de traduções. É esta última abordagem que embasa a análise aqui presente.

Nesse sentido, uma tradução estrangeirizadora é uma que leva o leitor até o autor, preservando usos idiossincráticos da linguagem, coloquialismos, gírias, nomes próprios e outros elementos – criando, assim, uma experiência de leitura estranha e mesmo incômoda, que transporta o leitor para um mundo linguisticamente desconhecido. Uma tradução que segue o caminho oposto, por sua vez, faz uso de estratégias domesticadoras para adequar a escrita do autor a um contexto que seja familiar ao leitor. Algumas estratégias possíveis são: a tradução de nomes de personagens, o apagamento ou a substituição de regionalismos ou outras marcações linguísticas típicas do idioma de partida, além da remoção da cidade ou o país no qual a obra está situada. Também há a possibilidade de alterar a linguagem do autor sempre que esta parecer muito distante de construções gramaticalmente aceitas no idioma de chegada ou realizar qualquer outra modificação considerada necessária para que o leitor sintá-se à vontade com a obra.

---

<sup>11</sup> “ethnodeviant pressure on those [domestic, ethnocentric] values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, sending the reader abroad”.

Ao analisar traduções domesticadoras como a de Sousa, portanto, é possível identificar uma consequência quase que contraditória: ao mesmo tempo em que é necessário trazer um autor estrangeiro para uma nova língua e um novo sistema, é preciso apagar todo e qualquer traço de que essa linguagem seja estrangeira. No caso específico de Sousa, vemos que o tradutor caracteriza Clarice como uma filósofa contemporânea preocupada com as questões da linguagem (SOUSA, 1988) mas, ao mesmo tempo, adota uma estratégia de tradução que elimina essa própria linguagem por ele identificada. Em sua introdução, ele afirma:

Por vezes construí um texto mais convencional do que o original [...]. O resultado final é um texto que perdeu algo daquela ambiguidade e idiosincrasia que fazia parte do original que o inspirou. [...] Eu convido o leitor a imaginar um texto em português que transmita uma sensação ainda maior de caos na linguagem do que a tradução. (SOUSA, 1988, p ix)<sup>12</sup>.

Quando Sousa delimita os aspectos da escrita de Clarice que foram removidos do texto traduzido, portanto, ele novamente afirma seu intuito de transformar *A paixão segundo G.H.* em um texto no qual as diferenças linguísticas e culturais são apagadas – gerando, dessa forma, um texto fluente aos olhos do público leitor:

*A paixão segundo G.H.* possui diversos usos não convencionais da linguagem [...] [como] inconsistências na pontuação; justaposição de frases coloquiais, frases poéticas e frases que são de um completo não-português; criação de alusões fictícias; reutilização de termos aparentemente importantes mas com pequenas alterações no significado [...]; violações indiscriminadas, mas não sem sentido, da gramática e da sintaxe tradicionais [...] e o emprego de complexas ambiguidades de natureza verbal-conceitual. (SOUSA, 1988, p. viii)<sup>13</sup>.

A domesticação da escrita Clarice para a língua inglesa é, no entanto, não apenas um reflexo da produção de traduções dentro do sistema anglófono, mas também um traço predominante nas traduções de suas obras realizadas durante as décadas de 1980 e 1990. Fortemente influenciadas pela leitura de Cixous – e majoritariamente produzidas

<sup>12</sup> “I have often made the translated text more conventional than the original [...] The result is a text that has lost something of the ambiguity and idiosyncrasy that is part and parcel of the original from which it arises [...] I invite the reader to imagine a Portuguese text that transmits a much greater sense of potential language chaos than does the translation.”

<sup>13</sup> “*The Passion According to G.H.* comprises a series of nontraditional language usages [...] Inconsistencies in punctuation practice; juxtaposition of colloquial phrases, poetic phrases, and phrases that are completely non-Portuguese; creation of fictitious allusions; reuse of apparently important terms with slightly changed signification [...]; wholesale, but not therefore meaningless, violations of traditional grammar and syntax, . . . and employment of complex verbal-conceptual ambiguities.”

e publicadas dentro dos círculos acadêmicos dos Estados Unidos – essas primeiras traduções possuem elementos paratextuais que, assim como a introdução de Sousa, contribuem para a construção de uma Clarice filósofa da linguagem; e, paradoxalmente, tal como na tradução de Sousa, acabam por apagar (ou domesticar) a própria escrita para a qual chamam atenção.

A tradução de Idra Novey para *A paixão segundo G.H.*, no entanto, parece seguir um caminho diferente, na medida em que procura criar uma experiência de leitura que é estranha e, portanto, estrangeirizadora – já que não busca uma adequação às noções de fluência anteriormente destacadas. Inserida dentro do projeto de tradução que se inicia em 2011 com a retradução de *A hora da estrela*, a tradução de Novey evidencia aquilo que Caetano Veloso identifica na sua introdução ao livro como uma “[...] linguagem que transformava a si mesma para permitir que, no meio das preocupações monótonas da vida, um evento com a potência de uma epifania pudesse surgir” (LISPECTOR, 2012, p. vii)<sup>14</sup>. A própria existência de Caetano como autor da introdução à versão em inglês do romance, aliás, também contribui para a construção de uma experiência estrangeirizadora, posto que destaca a condição do livro enquanto tradução.

Se, por um lado, a linguagem de Clarice havia sido apagada ou domesticada nas traduções publicadas entre as décadas de 1980 e 1990, as novas traduções tentarão preservar a estranheza da prosa clariceana, transmutando a identidade autoral de Clarice: não mais uma filósofa pós-estruturalista da linguagem, ela agora será uma autora que é simultaneamente universal e estrangeira. Esse novo projeto de tradução é delineado por Benjamin Moser no seu posfácio à nova tradução de *A hora da estrela*, no qual afirma que “[...] a prosa de Clarice Lispector soa tão incomum no original quanto em tradução [...]” (MOSER, 2011, p. 79)<sup>15</sup> – e que, apesar da tendência “compreensível” de se domesticar a prosa da autora, é necessário que o tradutor “resista à tentação de explicá-la ou reorganizá-la” (p. 80)<sup>16</sup>. Ao retomar a imagem dos cactos da escrita de Clarice, cunhada por Claire Varin, Moser encerra seu posfácio com o seguinte manifesto: “Espero que esta nova versão, aliada ao trabalho dos outros

<sup>14</sup> “[...] a language that transformed itself in order to allow an event to emerge with the power of an epiphany, amidst the humdrum concerns of a normal life”.

<sup>15</sup> “[...] no matter how odd Clarice Lispector’s prose sounds in translation, it sounds just as unusual in the original”.

<sup>16</sup> “[...] resist the temptation to explain or rearrange her prose”.

tradutores responsáveis pelos próximos volumes, possa restaurar os espinhos ao cacto.” (p. 81)<sup>17</sup>.

Antes de analisarmos o posfácio de Novey, no entanto, é necessário lembrar que um dos muitos motivos que podem ter auxiliado a excelente recepção dessas novas traduções no contexto anglófono é uma possível mudança dentro do conceito de fluência – algo que advém de um público-leitor mais receptivo a traduções que manifestam um Outro cultural (VENUTI, 2008). Como Katrina Dodson, tradutora do volume completo dos contos, lembra em seu posfácio,

[...] minha vantagem em traduzir *Todos os contos* quase quarenta anos após a morte da autora, num momento em que cresce não só a sua fama internacional, mas também o número de leitores de sua obra, é a familiaridade com o seu estilo – o que faz com que suas peculiaridades de escrita sejam entendidas como mais do que simplesmente arbitrarias. Se o meu primeiro instinto é o de explicar, uma segunda leitura quase sempre revela que as misteriosas decisões de Clarice se conservam poderosas mesmo em inglês. (2015, p. 631)<sup>18</sup>.

Mas é justamente o fato de que Clarice já se encontra tão temporalmente distante que parece ter incomodado Novey durante a tradução de *A paixão segundo G.H.* Em seu posfácio, a tradutora reconta a história de uma jovem que, depois de ler as obras de Clarice de maneira quase compulsiva, se convence de que ela e a autora teriam uma conexão inesquecível se ao menos se conhecessem – e decide tentar marcar um encontro com Clarice, que aceita recebê-la em sua casa. Quando finalmente ficam cara a cara, Clarice se mantém em silêncio – até que a jovem sai correndo, às pressas (NOVEY, 2012, p. 191).

Para Novey, traduzir a autora de *G.H.* – assim como traduzir outros escritores já falecidos – será sempre como esse encontro silencioso: “Você pode fazer uma pergunta, mas não receberá uma resposta” (NOVEY, 2012, p. 191)<sup>19</sup>. A impossibilidade de perguntar a Clarice sobre “[...] quando priorizar a melodia e quando priorizar o sentido

<sup>17</sup> “I hope that this new version, along with the work of the translators responsible for the subsequent volumes, will restore the spines to the cactus”.

<sup>18</sup> [m]y advantage in translating the *Complete Stories* nearly forty years after their author’s death, as her international fame and readership rise, is that a growing familiarity with her style enables its peculiarities to be understood as more than arbitrary. If my first instinct is to explain, rereading almost always reveals that Clarice’s mysterious decisions maintain their power in English”.

<sup>19</sup> “You can ask a question but you don’t get an answer”.

no livro [...]” (p. 192)<sup>20</sup>, no entanto, não acena para uma decepção com o produto final da tradução – mas, sim, para uma ânsia, um desejo de poder conversar com a autora.

Assim como *A paixão segundo G.H.* se coloca como um romance de encontros – do “[...] encontro com o outro, consigo mesmo, e, no sentido mais geral, encontro com o ‘outro sentido’ das coisas [...]” (GOTLIB, 2013, p. 448-49), Novey entende a tradução como um encontro no qual tradutora e autora silenciosamente se encaram, se visitam, se comunicam – e permutam os papéis de visita e anfitriã: enquanto Clarice visita o idioma de Novey, esta visita a sintaxe da autora, numa situação que coloca em jogo idiomas, culturas e personagens. Sobre o processo de tradução, Novey conta que

[...] a experiência de traduzir *G.H.* me deixou careca, não no sentido de que perdi meus cabelos durante o processo mas sim porque era necessário descobrir que, assim como *G.H.*, assim como a barata, sou composta por cílios e antenas, e que jamais saberia disso sem experimentar, de maneira gradual e com muito esmero, cada uma das palavras desse livro. (2012, p. 193)<sup>21</sup>.

É por experimentar todas as palavras do romance ao vertê-las para a sua própria língua que Novey se depara com o que a própria Clarice identificou como a “[...] náusea que a gente sente diante da coisa viva demais.” (GOTLIB, 2013, p. 446). Na sua busca por decifrar e compreender outros possíveis sentidos que se escondem por de trás de uma “realidade supostamente preconcebida” (p. 448), Novey construirá uma “interlocutora imaginária”, tal como o interlocutor de *A paixão segundo G.H.*; uma com a qual possa discutir as angústias, as perplexidades e os assombros vivenciados durante o processo de tradução. Uma interlocutora-Clarice, ao mesmo tempo visita e personagem.

#### 4 *Querida C.*

Em 2014, dois anos após concluir a tradução de *G.H.*, Novey publica, pela Sylph Editions, *Clarice: The Visitor* – um caderno de poemas que compõe a The Cahier Series do Center for Writers & Translators da American University of Paris. No prefácio, a tradutora, agora autora, elabora em detalhes o que parece ser a sua própria concepção de

<sup>20</sup> “[...] when to prioritize the music and when the meaning in [the] book”.

<sup>21</sup> “[...] [t]he experience of translating *G.H.* has left me feeling bald, and not as if I lost my hair in the process so much as discovering that like *G.H.*, like the roach, I’m actually all cilia and antennae and would never have come to know this without gradually, painstakingly experiencing every word in this book”.

tradução enquanto visita – e afirma que, de todos os autores-visitantes que já recebeu, nenhum foi tão impactante quanto Clarice:

Enquanto traduzia *A paixão segundo G.H.*, descobri que Clarice se instalou na minha vida com tamanha intensidade que era impossível esquecer aquelas suas frases que mudavam meu fôlego mesmo quando me sentava para jantar com as visitas de carne e osso que estavam na minha casa. (NOVEY, 2014, p. 5)<sup>22</sup>.

Para Novey, portanto, traduzir é hospedar um autor – uma situação que nem sempre é agradável, já que o hóspede pode deixar rastros inconvenientes de sua presença e pode bagunçar a sintaxe (NOVEY, 2014, p. 6) que compõe a rotina do tradutor-anfitrião: “E se a intensidade daquilo que você está traduzindo te deixar tão atordoada que você fica de pé na sua cozinha sem conseguir cozinhar o jantar, junto daquela companhia que te faz ponderar sobre a existência de Deus?” (NOVEY, 2014, p. 5-6).<sup>23</sup>

Como, afinal, lidar com a desordem gramatical deixada por Clarice? Para a tradutora de *G.H.*, uma maneira de fazer isso – e, ao mesmo tempo, tentar sanar o seu desejo de conversar com a autora – foi rascunhar poemas durante o processo de tradução, e é daí que nasce *Clarice: The Visitor*. Dividido em duas sequências de poemas – a primeira, intitulada “Letters to C”, conta com 11 poemas e foi escrita em diálogo com trechos de *Cartas perto do coração* (NOVEY, 2014, p. 6); a segunda, “Regarding Marmalade, Cognates and Visitors”, apresenta 10 poemas que perpassam nove meses da vida da tradutora. A presente análise se concentrará apenas na primeira sequência de poemas, uma vez que é neles que Novey constrói seus diálogos com Clarice.

No poema I, a tradutora inaugura sua carta para Clarice com o relato de uma frustração: “Fiz uma besteira na página vinte e dois, / não ressuscitei aquilo que você deixou não-dito / em palavras que não poderiam” (NOVEY, 2014, p. 9)<sup>24</sup> – para, no poema seguinte, afirmar que “Desapareci / de tanto esperar a palavra que poderia” (p.

<sup>22</sup> “While translating her novel *The Passion according to G.H.*, I found she took residence in my life with such intensity that it was impossible to forget her breath-altering sentences even as I was sitting down to eat with actual house-guests in my home”.

<sup>23</sup> “What if the intensity of what you’re translating leaves you so stunned alive you stand in your kitchen and can’t make dinner, your author’s company troubling you into considering the possibility of God?”.

<sup>24</sup> “I made a mess of page twenty-two, / couldn’t resurrect what you left unsaid / into words that wouldn’t”.

10)<sup>25</sup>. É também nesse segundo poema que Novey compartilha mais detalhes da sua frustração e conversa sobre o desterro que a linguagem de Clarice parece causar. Numa interpelação direta, ela diz: “Os seus sentidos entortam como prédios / ao vento que vem. / Você foi tradutora, sabe que é necessário pendurar / a palavra que falta / como quem pendura um chapéu em uma parede sem gancho” (NOVEY, 2014, p. 10)<sup>26</sup>. Nesses poemas-cartas, Novey tece uma “colagem de impossibilidades” (p. 18)<sup>27</sup>, na qual questiona sua própria identidade enquanto sujeito: “C, não consigo me lembrar / de quem eu era antes da assombrosa tarefa / de traduzir você” (p. 18)<sup>28</sup>; pondera suas escolhas tradutórias: “A sua escolha do verde / para o meio-dia / me pareceu tão azul” (p. 22)<sup>29</sup>; e vê sua vida entrelaçada às de Clarice e G.H.: “Se uma mulher que traduz uma mulher que escreve uma mulher que esculpe uma / doce coisa a partir de pedaços de pão.” (p. 16)<sup>30</sup>.

O 11º poema encena o tão sonhado encontro entre Clarice, autora, e Novey, tradutora; um encontro no qual a incômoda e silenciosa hóspede enfim responderá: “Eu pergunto sobre o pronome que você costuma usar / antes de Deus. / Você fuma. / [...] Enfim / você se vira para responder e eu / estou ouvindo” (p. 23)<sup>31</sup>. A resposta de Clarice fica registrada em suspenso, naquilo que não cabe no poema – e é possível aproximar a Clarice-autora e a Clarice-personagem à fera que ela própria certa vez descrevera: “Já dei vários nomes à fera, mas cada vez que dou um nome ela sacode os ombros-de-cobra e diz muito budista: que importa...” (SABINO, 2001, p. 81).

## 5 Desaparecimentos

Quatro anos após a tradução de *G.H.* – e dois anos após travar seu diálogo com a Clarice-visita – Novey abrirá mais uma vez as portas de sua casa e de seu idioma para uma nova visita clariceana. Dessa vez, o resultado será não um livro de poemas, mas sim um romance: *Ways to disappear*, que narra a busca quase desesperada de Emma

<sup>25</sup> “I’ve vanished / from waiting for the word that will”.

<sup>26</sup> “Your meanings lean like buildings /in the wind from. /You worked as a translator, know one has to hang /the missing word / like a hat on a wall without a hook”.

<sup>27</sup> “gluing of impossibilities”.

<sup>28</sup> “C, I can’t recall / who I was before the haunting handiwork / of translating you”.

<sup>29</sup> “Your choosing green / for midday seemed / deeply blue to me”.

<sup>30</sup> “If a woman translates a woman writes a woman who sculpts a / pleasant something out of clumps of bread”.

<sup>31</sup> “I ask you about the pronoun you often place / before God. / You go on smoking. / [...] At last / you turn to answer and I / am listening”.

Neufeld, tradutora norte-americana, por Beatriz Yagoda, aclamada escritora que, embora nascida em Johannesburgo, vem para o Brasil ainda aos dois anos de idade (NOVEY, 2017, p. 7) – e que, num dia como outro qualquer, “escal[a] uma amendoeira com uma mala de viagem” (p. 5)<sup>32</sup> e desaparece.

Tal como a Clarice silenciosa que visitara Novey durante a tradução de *G.H.* e a feitura dos poemas, Beatriz também passeia pelo romance em silêncio; quando enfim é encontrada na Ilha de Boipeba por sua filha, Raquel, a escritora se mantém calada – “imóvel como um leopardo, fumando, ouvindo” (p. 225)<sup>33</sup>.

O silêncio de Beatriz faz com que sua identidade seja construída pelas duas outras personagens femininas do livro: Emma, a tradutora, e Raquel, a filha. A primeira, uma mulher que, tal como a jovem da anedota recontada por Novey no posfácio a *The Passion According to G.H.*, acredita conhecer sua autora melhor do que ninguém, pois conhece a fundo a sua linguagem e a sua escrita. O comprometimento de Emma com a linguagem de Beatriz é tão grande que, até o fatídico desaparecimento, a tradutora empreendia viagens anuais ao Rio de Janeiro:

Não é que ela conhecia os livros de Beatriz. Ela conhecia o tom de melão do seu roupão e sabia qual era o lado do sofá que Beatriz escolhia quando se sentava para ler. Durante os últimos sete anos, Emma usara seu estipêndio anual para pesquisa em peregrinações anuais até a casa de sua autora. (NOVEY, 2017, p. 9)<sup>34</sup>.

Enquanto o relato de Emma compartilha com o leitor uma Beatriz enigmática e genial, a mágoa de Raquel mostra Beatriz como uma mulher que, por de trás de sua consagração como autora, é humana, suscetível a fragilidades e vícios:

Emma era só mais uma daqueles tantos admiradores pretensiosos de sua mãe, que julgavam cultivar uma compreensão especial de Beatriz porque tinham estudado seus livros. Mas eles sequer sabiam daqueles dias que sua mãe passava deitada na cama depois de ligar para as tias de São Paulo e pedir dinheiro para pagar o aluguel. (NOVEY, 2017, p. 25)<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> “climbed into an almond tree with a suitcase”.

<sup>33</sup> Os pensamentos e impressões de Beatriz estão concentrados em vinte e seis fragmentos incompletos, que ocupam apenas duas páginas do romance. No original: “still as a leopard, smoking, listening”.

<sup>34</sup> “She didn’t just know Beatriz’s books. She knew the melon color of her author’s bathrobe and which side of the sofa Beatriz preferred when she curled up to read. For the last seven years, Emma had been making an annual pilgrimage with her yearly stipend for language research to see her author”.

<sup>35</sup> “Emma was like all her mother’s pretentious admirers who thought they had a special understanding of her mother because they’d studied her books. But they knew nothing of her mother’s days in bed after calling the aunts in São Paulo for rent money”.

Curiosamente, Beatriz parece ser um reflexo possível de Clarice: ao mesmo tempo um pedaço da alma da literatura brasileira (NOVEY, 2017, p. 239) e uma mulher que existe com seus fracassos e angústias; com aquilo que nunca chegou aos livros. Em determinado momento da narrativa, Raquel se questiona: “E conhecer aquilo que uma escritora nunca colocou no papel – isso não era saber quem ela realmente era?” (p. 26)<sup>36</sup>.

Tal como Pequena Flor, a menor mulher do mundo, Beatriz se esconde no topo de uma árvore “por defesa estratégica” (LISPECTOR, 2016, p. 194); para não ser aniquilada por aqueles que a caçam – no caso de Beatriz, não os Bantos mas sim os agiotas que vêm cobrar a imensa dívida acumulada pelo vício em jogos. É irônico que, ao desaparecer, Beatriz não só coloca no primeiro plano da narrativa a tradutora cujo objetivo histórico é justamente o de tentar desaparecer, mas também subverte a identidade tradicionalmente visível do escritor.

## 6 A estrangeira dentro de casa

Logo no início de *Ways to disappear*, Emma se recorda de um conselho de Beatriz: “[...] para que a tradução seja uma arte, [...] você precisa cometer as desconfortáveis, porém necessárias, transgressões do artista.” (NOVEY, 2017, p. 23)<sup>37</sup>. Ao longo de sua incansável busca por uma autora que não quer ser encontrada, Emma de fato cometerá transgressões que colocam em xeque a própria identidade invisível e submissa que ela assumira para si própria enquanto tradutora; afinal, ela não só promete ao agiota todos os lucros da tradução do novo romance (ainda incompleto) de Beatriz como também se junta aos filhos da autora na busca pela mãe, assumindo um papel de liderança no processo; liderança esta que se baseia, mais uma vez, no seu conhecimento sobre a escrita de Beatriz.

Emma também comete o pecado maior, aquele por séculos atrelado aos tradutores – o da traição. Numa transgressão que mistura sua vida íntima com a vida pessoal de sua autora, Emma trai seu noivo, Miles, com o filho de Beatriz, Marcus – e,

<sup>36</sup> “What about knowing what a writer had never written down — wasn’t that the real knowledge of who she was?”.

<sup>37</sup> “for translation to be an art, [...] you have to make the uncomfortable but necessary transgressions that an artist makes”.

ao ponderar se (e como) deveria esconder os rastros de sua traição e os itens de Marcus de seu quarto, associa novamente sua própria vida à prática tradutória:

Ela não sabia se podia trair a localização daqueles itens pelo bem de Miles.

Na tradução, esse tipo de dilema era chamado de domesticação. Uma tradutora podia justificar o deslocamento dos objetos de uma frase se isso fizesse com que seus leitores entendessem com mais facilidade o que estava acontecendo. (NOVEY, 2017, p. 169)<sup>38</sup>.

Ao criar Emma e Beatriz, Novey não só retoma suas cartas-poemas para Clarice como também expande a própria prática estrangeirizadora utilizada em *The passion according to G.H* – pois, ainda que escrito em língua inglesa e com uma protagonista norte-americana, *Ways to disappear* se passa entre Rio de Janeiro, Salvador, Morro de São Paulo e Ilha de Boipeba; mistura uma narrativa linear com verbetes inventados de dicionário e notícias de uma fictícia Rádio Globo, e-mails pessoais de Emma e ameaças do agiota; e é um texto fortemente marcado por elementos estranhos a um leitor norte-americano – e estranhamente familiares a leitores brasileiros –, posto que mescla frases e interjeições em português ao texto em inglês, como “Ave Maria”, “Ai que vulgar” (p. 93) e “Senhora, você precisa de um médico? Você caiu?” (p. 201), além de inserir lojas e endereços cariocas, como a Belíssima Fashion, o Unibanco e a Livraria Cultura (p. 55).

É justamente porque não se passa dentro de um ambiente natural, doméstico ao seu público leitor (composto por norte-americanos como Emma), que *Ways to disappear* se constrói como um suspense literário estrangeirizante em sua própria língua – pois joga o tempo todo com o fato de que Emma não está vivendo dentro do seu idioma, mas, sim, num local desconhecido, longe do conforto da sua casa. Nesse sentido, o romance torna gritante a existência de um Outro cultural e linguístico; quando usa palavras, xingamentos e frases em português, Novey desfaz a ideia de fluência e domesticidade do leitor, tornando-o cúmplice do desconforto de Emma em sua busca frenética por Beatriz.

Se em *Clarice: The Visitor*, Clarice fora a visita, em *Ways to disappear* é Emma aquela que visita a terra de sua autora, passando seus dias na casa de Beatriz e discutindo com ela todos os pormenores de suas palavras e livros. De certa forma,

<sup>38</sup> “She didn’t know if she could betray their location for Miles’s sake.

In translation, this kind of dilemma was known as domestication. A translator could justify moving around the objects in a sentence if it made it easier for her audience to grasp what was going on”.

então, Emma realiza aquilo que Novey não conseguira em *G.H.*: conversar com Clarice para esclarecer suas dúvidas – mas, por outro, se torna ela própria uma visita permanente. Ao final do romance, Emma muda-se para o Rio de Janeiro e passa a ganhar a vida dando aulas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em *Ways to disappear*, Raquel diz para si mesma que “tradutor não é família” (NOVEY, 2017, p. 17)<sup>39</sup>, quando se depara com a presença de Emma na casa de sua mãe. Talvez ela esteja certa. Mas tradutores, assim como autores, são visitantes – que ficam por pouco tempo ou, como é o caso de Clarice e Novey, permanecem por anos a fio, gerando novas obras. Uma coisa, no entanto, parece certa: as visitas deixam vestígios.

## REFERÊNCIAS

- BRITO, L. Lispector à neuf. *In: En attendant Nadeau. Journal de littérature, des idées et des arts.* Décembre 2018. Disponível em: <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/12/19/lispector-neuf/>. Acesso em: 12 set. 2019.
- CHEREM, L. P. *As duas Clarices entre a Europa e a América: Leituras e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec.* Curitiba: Editora UFPR, 2013.
- CONLEY, V. A. Introduction. *In: CIXOUS, H. Reading with Clarice Lispector.* Translated by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- DODSON, K. Translator’s Note. *In: LISPECTOR, C. Complete Stories.* Translated by Katrina Dodson. New York: New Directions, 2015.
- EDWARDS, M. Benjamin Moser and the Smallest Woman in the World. *In: Los Angeles Review of Books.* August 2019. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/benjamin-moser-and-the-smallest-woman-in-the-world/>. Acesso em: 04 out 2019.
- GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- HANES, V. L. L.; GUERINI, A. Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do *The New York Times*. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 37-60, 2016.
- HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

---

<sup>39</sup> “a translator isn’t family”.

LEFEVERE, A. Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *In*: VENUTI, L. (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London/New York: Routledge, 2004, p. 306-321.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

LISPECTOR, C. **O lustre**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1963.

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

LISPECTOR, C. **Complete stories**. Translated by Katrina Dodson. New York: New Directions, 2015.

LISPECTOR, C. **The hour of the star**. Translated by Benjamin Moser. New York: New Directions, 2011.

LISPECTOR, C. **The passion according to G.H.** Translated by Ronald W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

LISPECTOR, C. **The passion according to G.H.** Translated by Idra Novey. New York: New Directions, 2012.

MOSER, B. Translator's Afterword. *In*: LISPECTOR, C. **The Hour of the star**. Translated by Benjamin Moser. New York: New Directions, 2011.

MOSER, B. **Why this world**: a biography of Clarice Lispector. Great Britain: Penguin Books, 2014.

NOVEY, I. **Clarice**: the visitor. The Cahier Series, nº 23. Sylph Editions, London, 2014.

NOVEY, I. Translator's Note. *In*: LISPECTOR, C. **The Passion According to G.H.** Translated by Idra Novey. New York: New Directions, 2012.

NOVEY, I. **Ways to disappear**. United States of America: Back Bay Books, 2017.

PALOPOSKI, O. Domestication and foreignization. *In*: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. van. (Ed.). **Handbook of Translation Studies**. Volume II. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

SABINO, F. (Org.). **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: A History of Translation. London/New York: Routledge, 2008 [1995].

VENUTI, L. **The scandals of translation**: Towards an ethics of difference. London and New York: Routledge, 1998.

*Data de submissão: 05/06/2019*

*Data de aprovação: 17/06/2019*