

A TRADUÇÃO DO CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR, A PARTIR DE UM OLHAR BENVENISTIANO

Everton Gehlen Batista¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é fazer uma análise das traduções do conto “Amor” (primeira publicação em 1960), de Clarice Lispector, contido no livro *Laços de Família* (2009). Nós analisamos a tradução de Katrina Dodson, parte do livro *The Complete Stories* (2015), e de Giovanni Pontiero, do livro *Family Ties* (1984). Essa análise busca perceber quais os traços específicos e gerais de linguagem estão presentes no conto a partir da teoria da linguagem de Émile Benveniste e do imaginário mitológico. Nós partimos de alguns textos selecionados do autor, como “O aparelho formal da enunciação” (1970), “A linguagem e a experiência humana” (1965) e “A forma e o sentido na linguagem” (1966), todos contidos nos *Problemas de Linguística Geral I* (1991) e *Problemas de Linguística Geral II* (1989). Nós fazemos uma contextualização da tradução de Lispector para o inglês, apresentamos a teoria da linguagem de Benveniste e a visão de tradução do linguista e analisamos as traduções à luz de *O Banquete*, de Platão (2017). Por fim, concluímos que estudos de caso de tradução são proveitosos para pensar não só a subjetividade das escolhas tradutórias, mas também o caráter geral das línguas, no domínio semiótico e semântico.

Palavras-chave: literatura brasileira, semiótica e semântica, linguística estrutural, tradução.

THE TRANSLATION OF THE SHORT STORY “AMOR”, BY CLARICE LISPECTOR, FROM A BENVENISTIAN VIEW

Abstract: This work aims to analyze the translations of Clarice Lispector’s short story “Amor” (first edition in 1960) present in the book *Laços de Família* (2009). We analyzed two translations: Katrina Dodson, part of the book *The Complete Stories* (2015), and Giovanni Pontiero, from *Family Ties* (1984). This analysis seeks to understand which specific and general language features can be perceived based on Émile Benveniste’s theory of language and the mythological imaginary. We start from some selected texts from the author, such as “The formal apparatus of enunciation” (1970), “Language and human experience” (1965) and “The form and meaning of language” (1966), all of them from *Problems of General Linguistics I* (1991) and *Problems of General Linguistics II* (1989). We give context on the translation history of Lispector’s works into English, explain Benveniste’s language theory and his linguistic view of translation, and analyze the translations in light of Plato’s (2017) *The Symposium*. Finally, we conclude that translation case studies are useful for thinking not only about the subjectivity of translation choices, but also about the general semiotic and semantic nature of languages.

Keywords: Brazilian literature, semiotics and semantics, structural linguistics, translation.

¹ Bacharel em Letras — Tradução Português e Inglês pela UFRGS e hoje atua como tradutor e revisor. As suas áreas de interesse são os Estudos de Tradução, as linguísticas do discurso e enunciação (em especial, o pensamento de Émile Benveniste) e suas relações com a antropologia.

1. Introdução

As traduções para o inglês do conto “Amor” de Clarice Lispector são objeto desse artigo, que parcialmente retoma as reflexões feitas no trabalho de conclusão de curso *A experiência vivida e a função monológica: o conto “Amor” de Clarice Lispector em tradução para o inglês* (BATISTA, 2022). Ao cotejar as traduções e o texto original, almejamos pensar nas estratégias linguísticas empregadas para que a equivalência seja possível entre esses textos. Assim, a tradução serve como um método para entender o funcionamento da linguagem geral apesar da diversidade das línguas. Movimentamos uma análise dupla e indissociável, de um lado, o estudo das traduções, que tem o objetivo de entender como as escolhas dos tradutores criam equivalências e divergências entre línguas e dentro de uma mesma língua, com textos-alvo diferentes, acarretando modificações no nível da história do conto; de outro, a reflexão sobre a linguagem, que pensa sobre a possibilidade da tradução com base nas características gerais das línguas. A necessidade de pensar a subjetividade das traduções para se atingir uma reflexão sobre o funcionamento geral da linguagem na tradução se deve ao fato da impossibilidade da tradução ser pensada estritamente em termos semióticos. É na feitura da tradução que a linguagem se revela, ou seja, é no discurso, no significado que difere e é irreduzível, que o fenômeno tradutório existe.

A formalização das características gerais da tradução não é possível apenas com a formalização do semiótico, mas necessita, pelo menos como ponto de partida, a formalização do semântico, que é representada pelo quadro formal da enunciação proposto por Benveniste. No entanto, falar sobre tradução de literatura apenas em termos de equivalência do quadro geral da enunciação nos parece redutivo: a experiência estética da função poética da linguagem (JAKOBSON, 2003) fica relegada ao “resto”, por isso, com o intuito de entender o que converge e o que difere em nível narrativo, voltamos a nossa atenção às escolhas tradutórias e à narrativa do conto. A análise da diferença, impossível de ser ignorada na tradução, lança a necessidade de nos apropriarmos de outras categorias de análise e métodos. Benveniste nos apresenta a enunciação de um ponto de vista de fenômeno geral das línguas, mas não cria uma metodologia para a análise da subjetividade em sua especificidade, ainda que reconheça a subjetividade no fenômeno da enunciação; ele também não desenvolve uma poética. Sua preocupação parece estar voltada mais com o status da enunciação dentro de uma linguística geral, as generalidades entre línguas que não estão relacionadas apenas geneticamente, mas aquelas que refletem a experiência humana, o que pode incluir uma descrição que entendemos como mais tipológica e epistemológica (cf. Fenoglio (2023) para entender melhor como a

reflexão epistemológica de Benveniste é parte integrante de suas análises linguísticas, informando-as e, por sua vez, essas análises reorganizam a sua própria epistemologia).

Jakobson (2003) afirmou que poética faz parte da linguística, e endossamos essa afirmação. Enquanto a linguística está interessada nos problemas gerais da estrutura verbal, a poética está voltada para os problemas da estrutura verbal quando a função poética é sua principal função, o que não exclui, da literatura e do estudo da poética, as outras funções, é apenas uma questão de hierarquia. O discurso organiza-se muito mais como um “feixe de funções” do que como uma única função.

O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (JAKOBSON, 2003, p. 127-128).

Nesse sentido, a literatura ganha relevo também na linguística, o que implica em liberá-la do confinamento à crítica literária ou, então, considerar a diferença entre poesia e outros usos da língua como da ordem do não casual e casual, respectivamente — as finalidades dos diversos tipos de mensagem mudam, assim como as ferramentas usadas para que o efeito pretendido por quem fala seja atingido; há sempre um esforço na construção da mensagem, seja qual for. Em consonância, a linguística não pode ser encarada como uma ciência restrita à análise gramatical ou que exclua os problemas semânticos de seu escopo. A análise da literatura e a inclusão da poética dentro do campo da linguística é possível através do reconhecimento da interdependência das funções da linguagem nas diversas manifestações das línguas.

Como já afirmamos, Benveniste não criou uma poética, pelo menos não em um sentido estrito ou declarado. No entanto, é possível ver exemplos vindos de textos literários e religiosos em suas análises, ainda que seu foco estivesse na linguagem mais cotidiana. Se considerarmos a interdependência das funções da linguagem, o quadro formal da enunciação nos informa como os elementos obrigatórios da enunciação fazem parte de todas as manifestações das línguas, até mesmo nas manifestações literárias. A questão que se apresenta para nós está mais ligada a necessidade do uso de instrumentos para analisar questões relativas à poética do conto em análise. Isso faz com que uma base benvenistiana não seja suficiente, ainda que, em questões

mais gerais, seja útil neste trabalho. As reflexões sobre a possibilidade da tradução e a apropriação do aparelho formal da língua pelo autor e pelos tradutores são alguns exemplos.

Assim, buscamos por categorias de análise que surjam das relações internas do próprio texto, no sentido da sua narrativa, como o conjunto dos elementos de pessoa, não pessoa, espaço e tempo são organizados para a construção das cenas. A relação entre os textos de Clarice Lispector, por exemplo, deu origem aos conceitos de potência mágica do olhar, descortínio contemplativo, comentário lírico e epifania (NUNES, 1973). Eles fazem referência a processos que ocorrem nas cenas e dificilmente poderíamos associar a apenas uma das categorias linguísticas de Benveniste, pois elas estão atuando em conjunto para criar os significados derivados e mais específicos das enunciações. Nesse sentido, há algum nível de generalidade em nível narrativo. Propomos uma análise que toma como base os mitos sobre o amor apresentados no texto “O Banquete”, de Platão. Estabelecemos uma relação intertextual entre os mitos e o conto através do entendimento de Gilbert Durant da continuidade das mitologias antigas até os tempos contemporâneos, seja nas narrativas literárias e cinematográficas, seja em textos políticos, filosóficos, entre outros, ainda que resistam em aparecer em textos de cunho mais pedagógico ou educacionais devido ao conteúdo mais ideologizado (ARAUJO; ALMEIDA, 2018). Nesse sentido, essa continuidade é dada através de esquemas discursivos chamados de mitologemas.

É a “reserva mitológica dos nossos antepassados culturais greco-latinos, que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico encontrado em nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais, mas cujos esquemas — os mitologemas — são idênticos” (DURAND, 1982, p. 74). O mitologema é, portanto, um tema constituído de unidades menos significativas e menos redundantes do que o mitema. Como exemplo, podemos citar a descida aos infernos, a culpa ou o progressismo prometeico no século XIX. (ARAUJO; ALMEIDA, 2018, 23-24).

Portanto, entendemos que os mitologemas da mitologia sobre o amor, com base no referencial grego, são projetados sobre o conto em análise. Assim, cada um dos mitos apresentados no texto de Platão serve como uma espécie de categoria de análise, que é antes vinda do imaginário mitológico do que da gramática; que é apreendida pela intertextualidade e contextualidade possibilitada pelas relações discursivas.

Por outro lado, os textos de Émile Benveniste e os seus estudos metateóricos são trazidos para uma reflexão em termos de uma teoria da linguagem, ou seja, não usamos um recorte de teoria da enunciação, restrita às especificidades da subjetividade. Assim, procuramos trazer conceitos gerais, como o semântico, o semiótico e o aparelho formal da enunciação, além dos

elementos do locutor, o alocutário, o tempo e o espaço, que aparecem como figuras constantes na enunciação, evidenciando o caráter da experiência do falante no mundo e sua articulação com língua. Comentamos os textos do linguista “O aparelho formal da enunciação” (1970) e “A linguagem e a experiência humana” (1965) de maneira mais focal, pensando na importância da temporalidade atuante na língua e na experiência humana. Em relação à tradução, o texto “A forma e o sentido na linguagem” (1966) serve de base para a reflexão sobre tradução, ainda que não seja o objetivo principal desse artigo. Apresentamos um breve apanhado de textos que abarcam o fenômeno tradutório à luz das teorizações sobre a linguagem de Benveniste, como Flores (2019), Hainzenreder (2016) e Santos (2012). Destacamos dois em especial que servem de balizadores para nossas observações, Hoff (2018) e Nunes (2012).

O percurso desse artigo se organiza da seguinte forma: considerações a respeito da obra de Clarice Lispector, questões de investigação, teorizações sobre a teoria da linguagem de Benveniste e uma análise do conto “Amor”, de Clarice Lispector. Primeiro, destacamos a história das traduções da obra de Clarice Lispector para o inglês e a apresentação do conto “Amor”. Segundo, a apresentação da problemática de investigação, centrada nas traduções de Katrina Dodson (2015) e Giovanni Pontiero (1984). Terceiro, a apresentação da teoria da linguagem de Benveniste, suas concepções de língua, enunciação e tradução, posteriormente detalhada por outros teóricos. Quarto, analisamos as traduções e suas edições, bem como usamos como chave de leitura o texto “O Banquete” (PLATÃO, 2017), uma vez que conceitua o Amor em uma perspectiva filosófica. Por fim, apresentamos nossos apontamentos sobre o que notamos no percurso do artigo e a necessidade de levar em conta o específico e o geral nas análises linguísticas.

2. Clarice e a experiência do traduzir

Esta seção se destina a dois objetivos principais: a contextualização histórica das traduções a partir das obras de Clarice Lispector em inglês e a apresentação do conto “Amor” como objeto de estudo. Em primeiro lugar, refletimos brevemente sobre a recepção da obra de Lispector em inglês, uma vez que a pluralidade linguística e cultural entre diferentes contextos, em especial entre o mundo anglófono e português brasileiro, aponta para a necessidade de contextualização. Em segundo, descrevemos o conto “Amor”, do livro *Laços de Família* (1960), ressaltando as características do monólogo interior e da experiência de epifania, que são alvo desse estudo, para oferecer um ponto de partida.

A recepção de um autor nacional em outros países acontece de maneira diferente daquela no país de origem, o que não é diferente para as obras de Clarice Lispector no mundo anglófono. Assim, a importância da contextualização da recepção está no entendimento do modo como um autor é lido e da extensão do conhecimento de sua obra por outros públicos. A tradução, assim como a crítica, opera como meio de dialogar com esse novo público e de se inserir em um novo sistema sociocultural. Por esses motivos, a primeira parte dessa seção serve para a discussão sobre a recepção de Clarice Lispector em países de língua inglesa.

2.1 Clarice em tradução para o inglês

O panorama elaborado por Costa e Freitas (2017) no artigo “A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês” é essencial para entendermos esse fenômeno. A história da tradução da autora em inglês começa pela publicação, em 1967², de *A maçã no escuro* (1961) pelas mãos do norte-americano Gregory Rabassa, conhecido tradutor de outros escritores latino-americanos. Esse texto foi republicado mais seis vezes, a última, em 2009. A obra é o quarto romance da autora e, pondo em perspectiva, é preciso salientar que a sua tradução surgiu mais de vinte anos depois da publicação de seu primeiro livro, o romance *Perto do coração selvagem* (1943). Em 1964, no entanto, três contos selecionados de Clarice Lispector já tinham sido publicados na revista *The Kenyon Review*. A poeta Elizabeth Bishop foi a tradutora de “Uma galinha”, “A menor mulher do mundo” e “Os macacos naquela época”.

Na década seguinte, o escocês Giovanni Pontiero publica a tradução de *Laços de família* (1960), como *Family Ties*, em 1972 — é republicada mais cinco vezes, a última, em 2012. Essa coletânea de contos, que inclui o conto “Amor”, ou “Love”, é a obra utilizada nessa pesquisa. Nenhuma outra tradução para o inglês é feita nessa década, apenas no período dos anos 1980 ocorre uma maior profusão das traduções da autora. É perceptível até aqui que as traduções durante a vida da autora (1920-1977) são ainda muito tímidas em língua inglesa e que circularam durante um bom tempo até serem retraduzidas.

Na década de 1980, a coletânea *Other Fires: Short Fiction by Latin-American Women* (1985) publica o conto “A imitação da rosa” traduzido por Alberto Manguel. O tradutor Pontiero surge outra vez como responsável por um texto da autora, já em 1986, com os contos de *Legião estrangeira* (1964) e o romance *A hora da estrela* (1977), editado quatro vezes, a

² Existe um pequeno erro na data da publicação do romance traduzido no artigo de Costa e Freitas (2017). Consta a improvável publicação em 1960, um ano antes da publicação em português, mas o ano foi corrigido pelo cruzamento de dados com o artigo de Miroir (2016).

última em 1992. Aparentemente, há uma predileção pela publicação de contos da autora e de trabalhos menos conhecidos do público brasileiro, como o romance *A maçã no escuro* (1961). Apenas em 1986, o livro *A hora da estrela* (1977), uma das obras mais importantes da autora, segundo a crítica brasileira, entra de fato no sistema literário anglófono. Ainda no mesmo ano, o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) é publicado pelos tradutores Richard A. Mazzara e Lori A. Parris (produto do doutorado desta última em 1982). Em relação ao *magnum opus* da autora, *A paixão segundo G.H.* (1964), finalmente é traduzido por Ronald W. Souza em 1988, mais de vinte anos depois da publicação do texto em português. No ano seguinte, Elizabeth Lowe e Earl Fitz traduzem o livro *Água viva* (1973). A crítica literária francesa Hélène Cixous é a escritora do prefácio dessa edição e, em 1990, publica seu ensaio “Reading with Clarice Lispector”. É importante considerar que a crítica feminista é o principal nome entre os pensadores sobre Lispector fora do Brasil e merece nossa atenção especial.

Segundo Arrojo (1999), o projeto de Cixous se localiza na tentativa de criar alternativas de olhar a diferença de forma não violenta em relação aos modelos patriarcais e coloniais. No entanto, a pesquisadora brasileira destaca que Cixous acaba por fazer o que ela mesma critica ao tomar Lispector de maneira bastante reducionista na sua teorização, ainda que usando a autora de forma sistemática em sua obra. Arrojo (1999) afirma que a crítica francesa faz uma série de omissões, traduções e citações incorretas, e não sinalização de deslocamentos teóricos.

A perspectiva feminista de Cixous da leitura de [...] Clarice Lispector com “extrema fidelidade” e fora das oposições tradicionais entre o dominante e o subalterno está longe de deixar a alteridade da obra de Lispector falar por si mesma e, de fato, acaba por servir e celebrar seus próprios interesses e objetivos. (ARROJO, 1999, p. 144)³.

Em outras palavras, Lispector é lida, segundo Arrojo, de forma bastante parcial, apenas à medida que serve às teorizações da pensadora francesa. Cixous afirma que as traduções não são fiéis à obra de Lispector em português, por isso oferece seminários de tradução com o uso do método palavra por palavra. No entanto, essa atitude acaba gerando um certo embargo aos leitores de Lispector, considerando que o português não é uma língua acessível a muitas pessoas. Um movimento um tanto discutível, de acordo com Arrojo, considerando que ela é uma teórica com grande poder de influência sobre uma escritora pouco lida fora das margens do seu contexto de circulação primário.

³ No original: “Cixous’s feminist approach to reading [...] Clarice Lispector with ‘extreme fidelity’ and outside the traditional opposition between dominant and subaltern, is far from letting the alterity of Lispector’s work speak as such and, in fact, ends up serving and celebrating its own interests and goals” (ARROJO, 1999, p. 144).

Além disso, é importante salientar que os efeitos de seus pensamentos têm grande proeminência na crítica feminista dentro da França e ao redor do mundo. Arrojo (1999) destaca que a obra de Cixous é continuamente traduzida em diversas línguas e, para citar um exemplo, estava sendo lida no Japão para estudar Clarice Lispector, lugar em que a escritora não é ao menos traduzida (até a publicação de seu artigo). Assim, trazemos para discussão o trabalho de Cixous com o intuito de observar que Clarice Lispector não parece ser lida pelo público estrangeiro de forma tão direta, mas pelas lentes de Cixous. Não vamos nos aprofundar nos estudos da crítica, mas cabe destacar que a teórica é estudada também em universidades dos EUA, Canadá e Inglaterra.

De volta às traduções de Lispector, Costa e Freitas (2017) mencionam também *A via crucis do corpo* (1974), traduzida por Alexis Levitin, em 1989; *Perto do coração selvagem* (1943) por Giovanni Pontiero, em 1990. Alguns contos da autora aparecem em algumas antologias: *Short Stories by Latin American Women* (1990) e *A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America* (1991), que conta com a tradução de “Amor” pelo editor Thomas Colchie. Mais uma vez, Pontiero aparece como tradutor, agora com sua versão de *A descoberta do mundo* (1984), em 1992, e *A cidade sitiada* (1948), em 1997 e 1999. As traduções de Pontiero de alguns contos de *Laços de família* aparecem nas antologias *The Oxford Book of Jewish Stories* (1998) e *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006). Também é interessante apontar a publicação da biografia de Clarice em inglês por Benjamin Moser, em 2009. Idra Novey traduz *Um sopro de vida* (1978), em 2012. *The Complete Stories* (2015) é organizado por Moser, que faz uma reunião de todos os contos, além de outros textos curtos da autora. Vale destacar que a coletânea, que conta com a tradução de Katrina Dodson, é bem recebida pela imprensa americana (100 NOTABLE, 2015; COSTA; FREITAS, 2017; GARNER, 2009; MOSER, 2015).

Em relação às retraduições, destacamos a de Idra Novey de *A paixão segundo G.H.* (1964), em 1988; Stefan Tobler de *Água viva* (1973), em 2012; Benjamin Mosser de *A hora da estrela* (1977), em 2011; Alison Entrekin de *Perto do coração selvagem* (1943), em 2012. Costa e Freitas (2017) concluem que grande parte da obra da autora está em inglês, com um bom número de traduções e retraduições. Apenas o romance *O lustre* (1946) não foi traduzido e entre os livros infantis, apenas *A mulher que matou os peixes* (1968) foi publicado. Por fim, Costa e Freitas (2017, p. 51) afirmam que, contando com a considerável cobertura tradutória, “a recente empreitada de Moser em *The Complete Stories* e o sucesso alcançado por essa antologia parecem apontar para a solidez do lugar de Clarice naquele sistema literário.”

2.2 O conto “Amor”

A coletânea de contos *Laços de família* (1960) junto da publicação do romance *A paixão segundo G.H.* (1964) marcam o que Fascina e Martha (2015) chamam de segunda fase de recepção de Clarice Lispector no Brasil, quando a escritora apresenta a maturidade no seu estilo e nas inquietações existenciais. Para as pesquisadoras, a larga contribuição do filósofo Benedito Nunes sobre a obra da autora demonstra uma virada no ângulo que a crítica vinha apresentando até então.

O que Lins e Milliet, desorientados com os primeiros textos de Lispector, chamam de defeitos na estrutura da composição dos romances, isto é, a colocação do tempo e espaço no plano da descontinuidade, é precisamente o que Benedito Nunes apontará mais tarde como o ponto de maior força da escritora. (FASCINA; MARTHA, 2015, p. 98).

Em sua maioria, os críticos reconheciam a inteligência de Lispector, mas as inovações na linguagem e narrativa provocavam uma dificuldade de entendimento entre a crítica acostumada com modelos mais fixos de romance, com maior linearidade narrativa e finais mais acabados.

O livro *Laços de família* (1960) está organizado em relação às tensões cotidianas de personagens na adolescência ou vida adulta em suas relações familiares, revelando traços mais profundos de suas inquietações entre as forças normatizadoras da sociedade. Entre os treze contos que fazem parte dessa coletânea, vamos analisar mais atentamente o conto “Amor”. Em português, estamos usando a edição de 2009 da editora Rocco. Entre as traduções, o conto “Love” na edição da editora University of Texas de *Family Ties* (1984), com introdução e tradução de Giovanni Pontiero, e o conto “Love” na edição da New Directions do livro digital de *The Complete Stories* (2015), com tradução de Katrina Dodson e introdução de Benjamin Mosser.

Em “Amor”, a personagem Ana é uma dona de casa que vive uma vida aparentemente pacata entre os cuidados da casa, do marido e dos filhos. Há uma certa “hora perigosa da tarde” quando suas tarefas já terminaram e inquietações surgem, mas que logo são suprimidas pela volta das crianças da escola e seu marido do trabalho. Em certa tarde, Ana decide fazer a feira para preparar um jantar para receber seus irmãos. No entanto, enquanto andava de bonde de volta para casa, Ana é surpreendida por uma cena que rompe com o andar linear do seu cotidiano: a figura de um cego mascando chiclete mecanicamente enquanto espera na calçada. Há algo nesse homem que impressiona a personagem, uma certa percepção do jeito irreflexivo

e mecânico que vinha vivendo. Ana leva um susto e grita, o bonde para e todos olham ao redor para ver o que tinha acontecido, a personagem percebe que os ovos que carregava na sua bolsa foram quebrados. O bonde volta a andar, mas Ana continua um tanto perplexa, percebendo um desconcerto ao seu redor.

De acordo com Nunes (1973), os contos da autora seguem o modelo de um único episódio centrado na *tensão conflitiva*, que é desenvolvida por vezes, como no conto em questão, em uma ruptura do sujeito-narrador com a realidade. Em outras, a crise perdura “seja como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa” (NUNES, 1973, p. 79). Essa crise culmina no *confronto pelo olhar*, um recurso de espelhamento entre os personagens, quando um vê não apenas o outro, mas também vê a si mesmo como o outro nesse jogo especular revelador. Em nosso conto, Ana vê a si mesma refletida no homem cego. Esse recurso serve para salientar o sujeito-narrador como sujeito-objeto da própria narrativa dando maior concretude aos processos internos.

Em seguida, inundada por sentimentos antagônicos, Ana desembarca do bonde desorientada. Ana caminha até reconhecer o Jardim Botânico, quando tenta se livrar de sua sacola, que agora pinga com a viscosidade dos ovos quebrados. À medida que entra, seus sentidos vão se amplificando como se estivesse entrando em um “meio-sonho”. Os ruídos, os animais, as plantas, as frutas, a água, tudo se intensifica e Ana acha tudo fascinante e repulsivo ao mesmo tempo. Esse ambiente vai provocando visões e pensamentos nela; ela se lembra do cego, nas pessoas que sentem fome, nos pobres... o que a faz refletir sobre seu lugar no mundo. Quando pensa nas suas crianças, sente-se culpada e aparentemente volta a si mesma, percebendo que já está noite e tinha ficado trancada dentro do Jardim. O guarda abre o portão e ela corre até seu apartamento atordoada.

Nunes (1973) explica que o recurso da *potência mágica do olhar* é muito usado nos contos da Clarice, surgido do confronto do olhar entre pessoa e pessoa, coisa, animal ou vegetal. Através do *descortínio contemplativo* silencioso, as personagens vão tomando consciência de processos internos e geralmente são inundadas por sentimentos que não entravam em contato anteriormente. É importante notar que o descortínio contemplativo é em geral silencioso, porque se desenvolve em forma de monólogo interior para assim dar palco ao mundo interior das personagens. Esse processo interrompe o circuito verbal, mas não o processo de significação desenvolvido no monólogo. Em “Amor”, a personagem Ana tem pelo menos dois descortínios contemplativos provocados pela potência do olhar, o primeiro quando avista o homem cego mascando chiclete e o segundo quando se vê rodeada pelo Jardim Botânico. Esses

dois momentos parecem construir duas guinadas de descortínio em um mesmo processo de epifania. Em outras palavras, os acontecimentos reveladores vão sendo descobertos gradualmente ao mesmo tempo que mantêm uma unidade em uma mesma experiência de epifania.

Ao chegar no seu prédio, Ana sente uma “piedade violenta” pelo cego, uma “ânsia”, como escreve Clarice. Ela entende então que seu amor pelo mundo era um “amor com nojo” sobre a verdade. Ainda atordoada, ela entra em seu apartamento e encontra seu filho, abraçando-o a ponto de assustar a criança. Ana percebe que não pode mais voltar à calmaria dos dias anteriores, porque agora ela tinha consciência dos que necessitavam dela fora dali e de uma nova perspectiva de vida que lhe parecia controversa, “a pior vontade de viver”. Talvez Ana desejasse uma vida maior que aquela vivida até agora e talvez se perguntasse se deveria deixar a sua família. No entanto, mesmo assim ela segue os preparativos do jantar com a ajuda de sua empregada. Durante o jantar inteiro os sentimentos conflitantes a acompanham, mas naquela noite de verão todos pareciam em harmonia e não percebiam as aflições de Ana. Já no fim do dia, Ana se assusta com alguns estouros vindos da cozinha e corre em socorro do seu marido. Apesar de ser apenas seu marido que derramou café, ela lhe confessa que não quer que nada lhe aconteça. Cansados, seu marido a acolhe em seus braços em um gesto que a traz de volta à vida da família.

Entre as impressões e sentimentos da personagem, Lispector intercala o que Nunes (1973) chama de *comentário lírico*. Esse tipo de comentário se mistura à narrativa, facilitando o entendimento dessas representações visuais da experiência da personagem a partir desse modo de explicação, ou *prática meditativa*. No entanto, não é uma explicação que chega ao ponto de se distanciar da personagem ou dissecar as impressões dela, mas promove a integração entre sujeito-narrador e sujeito-objeto. Podemos perceber o uso desse recurso quando o sentimento de amor com nojo e o gesto de acolhimento do marido são explicados, mesmo que a construção das metáforas em torno desses quadros não seja completamente desfeita.

2.3 As questões de investigação

Descrevemos o histórico de traduções da obra de Clarice Lispector para o inglês e a narrativa do conto Amor, ponto de partida do nosso estudo, mas ainda é preciso aparar as arestas do que vamos chamar propriamente de nosso objeto de análise. Pretendemos analisar a construção do monólogo nas traduções do conto “Amor”. Para começarmos a precisar a nossa perspectiva, estamos partindo de um entendimento de língua como um processo capaz de

expressar linguisticamente a experiência de um sujeito através do que estamos chamando de enunciação. Assim, tanto o texto-fonte como o texto-alvo são entendidos como um processo enunciativo.

Como Benveniste devidamente nos lembra, a enunciação pode ser tanto real como imaginada. Em outras palavras, podemos dizer que o texto literário é uma enunciação decididamente ficcionalizada pelo locutor, que só pode enunciar partindo de suas experiências. Essas experiências podem ser tão variadas como atividades sociais ou interiores, como conversas, leituras, reflexões, sentimentos, sensações, passagens por grupos sociais ou lugares. O fazer literário inclui a construção e burilamento repetido do texto para criar mundos imaginados que apenas partem da experiência dos autores, não necessariamente sendo a representação de suas vidas de fato. Assim, podemos dizer que Clarice Lispector enuncia um texto ficcional, que não é a identidade da sua vida pessoal, mas é reflexo em alguma medida de sua bagagem de vida. Em consequência, esse texto ficcional deve ser interpretado pelos tradutores para produzir seus próprios textos. Desse modo, não podemos fugir de abarcar o nosso objeto por uma perspectiva antro-po-linguística, pois entendemos a língua como um constituinte necessário da vida do ser humano.

É preciso lembrar outra problemática de nosso estudo, apenas podemos acessar as marcas deixadas no enunciado para nos aproximarmos do processo fugidio que é a enunciação. Assim, o entendimento do sentido do texto ficcional é imprescindível ao entendimento de sua produção, ainda mais considerando que, nesse tipo de enunciação, a relação entre o locutor (autor ou tradutor) não está claramente posta na figura linguística do *eu*. Um parêntese importante é que não pretendemos analisar a figura do autor, pois nosso objetivo é entender o texto traduzido. Isso quer dizer que estamos olhando o processo de tradução para o inglês, que claramente abriga a leitura dos tradutores do texto-fonte. Desse modo, a enunciação do texto em português por Clarice Lispector é tomada de maneira acessória a nossa análise por não definir um sentido unívoco em todas as línguas, mas apresentar a possibilidade de uma certa polivalência de decisões tradutórias em língua inglesa.

Posto isso, nosso entendimento inicial do texto ficcional se apresenta como um monólogo da experiência de epifania da personagem Ana, como já foi bem indicado pela leitura de Nunes (1973). É essa superfície textual que nos está mais diretamente disponível em nossa aproximação do objeto. Considerando que buscamos pensar a atividade linguística como um exercício constituinte do ser humano, e que a tradução de literatura é um desses aspectos, é impossível negar uma ligação entre a literatura e a tradução como parte da experiência humana.

3. A teoria da linguagem de Benveniste

3.1 A enunciação como ponto de partida de análise

No texto “O aparelho formal da enunciação” (1970), Benveniste faz uma primeira distinção básica entre o “emprego das formas” e a enunciação. Em seguida, o linguista admite que a língua em emprego, ou seja, a enunciação, não tem sido tomada adequadamente dentro da linguística. Em geral, os linguistas fazem apenas uma aproximação da língua falada, generalizando os seus empregos em uma figura média. Esse mecanismo afeta a língua inteira, o que faz o próprio analista admitir que muitas vezes ele é confundido com a própria língua. Na verdade, ele está ligado à produção de discurso cada vez única por um falante e não somente ao sistema de signos. Benveniste (1989, p. 82) assim a define: “A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”. No entanto, a enunciação deve ser olhada cuidadosamente, ela é o ato de um locutor, não o produto, o enunciado, que muda de sentido fora da situação enunciativa primeira. Nesse ato, o locutor se propõe como sujeito de sua enunciação ao se apropriar da língua, deixando marcas de sua subjetividade e manejo desse processo. A partir disso, o linguista busca seu entendimento ao recriar a produção da enunciação como se fosse um “arqueólogo do texto”, tateando por vestígios materiais desse processo no enunciado.

Benveniste propõe a análise de três aspectos da enunciação nesse texto, mesmo considerando outras características passíveis de estudo desse “grande processo”. O primeiro aspecto é a realização vocal da língua, ou seja, a produção da enunciação se dá através dos fonemas e sempre em um ato individual. Isso não quer dizer que não existam outros tipos de enunciação, como a língua de sinais, mas é na realização vocal que a língua encontra a primazia através do aparelho fonador. Benveniste critica a prática de alguns linguistas que se utilizam da enunciação oral procurando homogeneizar os traços individuais dos falantes. Eles usam grupos de diversas enunciações e de registros, mas ignoram que os sons linguísticos não são realizados da mesma forma, mesmo que sejam formalizados como tipos diferentes de fonemas. Cada experiência fonadora está associada a uma situação de enunciação específica, com forma e sentido dos sons específicos e referentes àquele momento. O segundo é a conversão de língua em discurso. Essa conversão é a semantização do sistema de signos, que atravessa transversalmente as unidades com a capacidade de criar sentidos subjetivos entre parceiros do discurso. A partir disso, é possível entender a diversidade de unidades linguísticas e como elas

se organizam para produção de uma sintaxe. A terceira é a chamada enunciação no quadro formal de sua realização, o objeto do artigo.

Dessa forma, Benveniste dá início a sua análise através de dados do uso do francês e considera três principais elementos para o entendimento do quadro formal da enunciação: o ato, a situação e os instrumentos para sua realização. A língua só existe enquanto ação destinada ao outro, um tu que o locutor precisa necessariamente instituir através da criação da figura de um enunciatário. O locutor pode decidir basear-se em um alocutário real ou não, assim como singular ou coletivo, para a criação da figura de seu falante. Assim também cria uma figura de um ouvinte, que pode ou não se distanciar de si mesmo como um locutor. Como é possível perceber, o mundo do discurso não corresponde como um reflexo ao mundo real, mas a característica de construção com o conjunto de possibilidades que cada língua dispõe. Falante e ouvinte são introduzidos em uma instância do discurso, produzindo a iminência de resposta de quem recebe a enunciação. O *tu* é então convidado a se propor como *eu*, estabelecendo a sua própria instância discursiva em uma espécie de jogo alternado entre os participantes. Benveniste então lembra que para que isso aconteça, esses participantes precisam se apropriar do aparelho formal da língua através do que ele chama de índices específicos e procedimentos acessórios. Além de pressupor a figura de um enunciador, a enunciação se relaciona com outros caracteres do mundo. O tempo e espaço são outros conceitos básicos que formam o aparelho formal da enunciação, referindo-se ao tempo e espaço real ou imaginado através das lentes do mundo do discurso.

“O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno.” (BENVENISTE, 1989, p. 84). A partir da análise dos pronomes, Benveniste chega a conclusões sobre o funcionamento da subjetividade na linguagem, dando um estatuto diferenciado a essas palavras, o teórico estabelece os índices de pessoa (*eu* e *tu* correspondem ao enunciador e enunciatário) e não pessoa (*ele*, de que(m) se fala). Da mesma forma, Benveniste entende a presença do locutor pelas categorias de tempo e espaço que são propostas através da análise de outros tipos de unidades. Os índices de ostensão, por exemplo, localizam no espaço os objetos e descrevem as situações. Em relação ao tempo, o linguista inicia a sua análise pelos tempos verbais.

Já no texto “A linguagem e a experiência humana” (1965), ele distingue três conceitos de tempo, o físico, o crônico e o linguístico. Esse movimento teórico é muito importante para entender que a temporalidade no discurso não está dada de antemão, mas constitui uma categoria linguística que expressa a subjetividade do enunciador. Isso significa dizer que o

enunciador só pode realizar a sua ação no presente, se referindo sempre a partir do presente. Assim, as formas verbais de passado e futuro, por exemplo, sempre estão expressas a partir do presente enunciativo de quem enuncia. Isso não significa que o falante só pode se referir ao presente ou que a temporalidade só pode ser expressa através dos tempos verbais. Benveniste usa essas unidades, como os pronomes, os dêiticos e os verbos, como um dado inicial das línguas, mas toma eles como indivíduos linguísticos, ou seja, como conceitos que atravessam toda enunciação e expressam o funcionamento da subjetividade na linguagem. Além dessa função, mas ainda ligada a ela, Benveniste também indica que a enunciação serve de base para construção das grandes funções sintáticas: a interrogação, a intimação e a asserção. A partir disso, também partem as modalidades formais dos verbos, como o optativo e subjuntivo, servindo à expressão das atitudes do enunciador, como expectativa, desejo, apreensão e outras mais.

Quando Benveniste afirma que toda enunciação tem um sujeito falante e ouvinte, isso pode ser sintetizado na ideia da estrutura de diálogo. Se os enunciadores mudam, a situação e o ato, a “acentuação da relação discursiva com o parceiro” muda. Assim, essa “acentuação” vai mudar as características desse diálogo em virtude da possibilidade de novos propósitos enunciativos. Em uma situação de uso cotidiano da língua e outra do uso poético dela, podemos entender que essa acentuação deve mudar, pois todo o quadro enunciativo está arranjado de outra maneira. Benveniste ainda exemplifica casos limítrofes do que pode ser considerado enunciação e aparentemente desafiam a lógica do diálogo: o monólogo, que é considerado enunciação, e o jogo do *hain-teny*, que não é assim considerado. Vamos nos deter mais atentamente nesse aspecto da argumentação de Benveniste no próximo subseção para entender como ele pode ser teorizado.

Agora que entendemos como se manifesta a enunciação, vamos analisar como ela está configurada em relação à língua. No texto “A forma e o sentido na linguagem”, (1966) Benveniste postula que a língua está dividida em dois planos, o semântico e o semiótico, e que comporta dois tipos de unidades em cada um desses planos. O semântico é responsável pelo aspecto singular da expressão da língua e tem como unidade a frase, que pode ser do tamanho mínimo de uma palavra ou de tamanho máximo indefinido, como parágrafos, capítulos, obras e assim por diante. O plano semântico é onde se manifesta a enunciação, portanto organizada em torno da subjetividade do enunciador. Podemos entender a produção do sentido, nesse plano, através da referenciação: as palavras se referem a objetos e as frases se referem à situação onde esses objetos estão. Através da ação do locutor, ele vai escolher e engendrar essas unidades em situações cada vez mais complexas a ponto de criar uma malha de narrativas.

Se descermos mais abaixo em nossa análise, chegaremos ao plano semiótico, onde impera o signo. O valor de todas as unidades com o status de signo são entendidas a partir de seu sentido e forma genérica. Isso quer dizer que a forma e o sentido dos signos são generalizáveis, porque são o aspecto compartilhado entre os falantes de uma mesma língua. É esse aspecto que permite haver algum consenso sobre o significado dentro de uma comunidade. Esses elementos são definidos de forma negativa, um signo é o que o outro não é, ganhando apenas status de frase e sentido singular quando são apropriados por alguém que os usa em sua enunciação. Eles podem existir na forma de fonemas, morfemas e lexemas, por exemplo. Essas unidades não têm existência como formas separadas, por isso que os signos são considerados quanto a sua virtualidade, ou seja, a potencialidade de serem escolhidos e engendrados em diferentes combinações. É uma abstração dos elementos básicos que formam a língua, porque não alcançamos como falantes a totalidade dos usos de cada unidade. Assim, apenas podemos produzir uma figura média do que é cada signo em cada sistema linguístico ao compararmos suas semelhanças dentro de várias enunciações. Por exemplo, o lexema [mas'ã] tem o status de signo, porque está em sua potencialidade de ser realizado em diferentes frases. No entanto essa virtualidade passa para a realidade discursiva quando é enunciado em uma frase como “A maçã caiu da árvore”. Esse signo então passa ao status de palavra. A unidade “maçã” nessa frase tem um sentido específico, porque está sendo usada por um enunciador. Não importa aqui se essa palavra vai ser associada com uma macieira cheia de frutas maduras ou então com a possível história real da descoberta da gravidade quando essa fruta caiu na cabeça de Newton. O ponto é que o sentido atribuído à frase vai ser criado com a realização dessa enunciação, sendo referenciado de diferentes maneiras por cada enunciador.

3.2 A tradução em diálogo com Benveniste

Existe certo lugar comum sobre os escritos de Émile Benveniste de que ele não se dedicou a pensar muito sobre a tradução. O tópico só apareceria em algumas passagens, como o parágrafo que ele se dedica a explicar a diferença entre o semântico e o semiótico no texto “A forma e o sentido na linguagem” (1966). A tradução não é tomada como objeto direto de sua análise nesse artigo, mas de modo auxiliar para a explicação de diferenças entre as duas maneiras da língua ser na forma e no sentido. Entretanto, a tradução aparece transversalmente muitas vezes, mesmo que não nomeada, como parte da metodologia do linguista associada à linguística comparada. Nesse sentido, Hoff (2018) defende que a tradução aparece na obra do pesquisador como operador de análise para a demonstração das propriedades simbólicas das

línguas e da diversidade humana. A partir do manuscrito “*La traduction, la langue et l’intelligence*” (2016) e das perspectivas sobre tradução usadas por Benveniste, a linguista afirma que a tradução é “um modo de entender melhor os seres humanos, os seus hábitos, as suas experiências, o modo como se relacionam, dando a ver também a sociedade” (HOFF, 2018, p. 177). Assim, a tradução é entendida como um fato de linguagem que sempre remete ao extralinguístico, essencial ao entendimento da experiência antropológica que a constitui como linguagem. A tradução é “um operador não somente na teoria benvenistiana, mas também da natureza humana, já que é a melhor maneira de perceber o que garante aos seres humanos a sua humanidade” (HOFF, 2018, p. 176).

Dessa forma, esperamos evidenciar como a teoria da linguagem benvenistiana favorece desenvolvimentos que tomam a tradução como objeto principal de pesquisa. É possível citar algumas pesquisas assentadas sobre o pensamento de Benveniste que, inclusive, vão além do recorte enunciativo. Flores (2019) dedica à tradução pelo menos um capítulo de seu livro, que trata sobre problemas gerais que perpassam todas as linguísticas. Hainzenreder (2016) propõe uma semiologia da tradução, abordando a relação de significação entre línguas, por exemplo. Santos (2012) aborda a influência de Benveniste e de outros pensadores na poética do traduzir de Henri Meschonnic. Outro importante trabalho sobre o assunto é a tradução na perspectiva de ensino de Nunes (2012). Essa pesquisa vai nos servir à apresentação de uma definição de tradução escrita que explique esse processo a partir da significação.

Para Nunes (2012, p. 170), a tradução é composta por dois movimentos: “a leitura de uma escrita e a escrita de uma leitura”, cada qual sendo uma tradução que constitui o processo como um todo. Assim, o tradutor não foge de se enunciar e projetar sua subjetividade nesse processo, deixando marcas textuais no enunciado.

O tradutor, para poder traduzir, precisa se apropriar do discurso do outro, do original, e essa apropriação institui, como não poderia deixar de ser, uma nova enunciação, que faz com que todo o ato de tradução (e também qualquer ato de tradução) seja uma re-enunciação. Nessa re-enunciação, quem faz os sujeitos se enunciarem dentro de sua própria escrita não é mais o autor do original, mas o próprio tradutor que, ao se apropriar do discurso do outro, torna-o próprio, colocando-se como sujeito de um dizer que é do outro, mas, ao mesmo tempo, seu. (NUNES, 2012, p. 186).

Podemos entender então que o tradutor como locutor precisa passar pela experiência de tradução e escrita para traduzir, o que implica em escolhas linguísticas para a demarcação de sentidos necessariamente específicos. Não se trata da autorrepresentação do tradutor como ele mesmo na tradução, mas, seja qual for o sujeito figurado no texto, real ou imaginário, o

tradutor não consegue traduzir se não fizer escolhas. Reconhecer a diferença entre as línguas, sociedades e sujeitos é imprescindível como ponto de partida do profissional. Na escrita, o tradutor deve se voltar a um novo *tu*, uma vez que ele se constitui como sujeito em relação a novos sujeitos na língua de chegada. Em outras palavras, podemos dizer que o tradutor deve criar uma figura de público a quem ele se dirige. Fiorin (2004), para exemplificar essa figura, faz uma analogia com base na *Retórica* de Aristóteles. Ela seria o “espírito do auditório” ou “*pathos* do enunciatário” — os valores, costumes, sentimentos, pensamentos e opiniões implícitos dos cidadãos que o orador (*ethos*) da pólis grega deveria ter em mente para convencer com seu discurso (*logos*).

De modo a promover um entendimento do que o tradutor deve manipular na língua para a enunciação de uma tradução, vamos nos voltar agora aos planos que constituem a língua, o semântico e o semiótico.

De mais, a conversão do pensamento em discurso se assujeita à estrutura formal do idioma considerado, isto é, à organização tipológica que, segundo a língua, faz predominar tanto o gramatical quanto o lexical. No entanto, falando grosseiramente, o fato de que se pode “dizer a mesma coisa” numa como noutra categoria de idiomas é a prova, por sua vez, da independência relativa do pensamento e ao mesmo tempo de sua modelagem estreita na estrutura linguística.

A reflexão sobre este fato notável parece clarear a articulação teórica que nós nos esforçamos por estabelecer. Pode-se transpor o semantismo de uma língua para a outra, “*salva veritate*”; é a possibilidade da tradução; mas não se pode transpor o semioticismo de uma língua para o de uma outra; é a impossibilidade da tradução. Atinge-se aqui a diferença entre o semiótico e o semântico. (BENVENISTE, 1989, p. 233).

No contexto dessa citação, Benveniste está propondo dois exemplos para diferenciar os planos semiótico e semântico. Primeiro, ele estabelece uma ligação entre pensamento e língua: por um lado, o pensamento precisa ser convertido em discurso para ganhar concretude através da enunciação; por outro, o pensamento tem certa independência, capaz de estabelecer ligações entre línguas diferentes. Pode-se interpretar que o pensamento permite a abstração das unidades linguísticas para o estabelecimento de equivalências, mas ainda assim, só é possível “dizer a mesma coisa” ao se procurar modelar essas abstrações na estrutura da língua-alvo. Segundo, Benveniste traz essa discussão ao interior da língua através do exemplo da tradução. Nunes (2012) destaca os termos usados para explicar a possibilidade e impossibilidades da tradução: semantismo e semioticismo. Não se trata de transferir um plano intacto de uma língua para outra, mas trabalhar com as propriedades linguísticas desses planos. O semioticismo é a propriedade da designação, ou seja, a diferenciação dos signos em relação ao pertencimento ou

não ao sistema linguístico e em relação ao valor estabelecido entre eles. Já o semantismo é a propriedade da significação, que opera através da referenciação a uma situação específica, criada pela enunciação do sujeito. O semantismo é a possibilidade da tradução, porque o sujeito pode manejar em certa medida os sentidos, criando aproximações entre aqueles da língua-fonte e os da língua-alvo. Assim, o tradutor pode selecionar e combinar unidades ao produzir uma sintaxe na língua com a recriação dos sentidos possíveis, imprimindo uma nova intersubjetividade nesse texto traduzido.

4. Apresentação e análise das obras

A quarta seção se destina a apresentar o manejo do nosso objeto. Em um primeiro momento, apresentamos as obras traduzidas, o que inclui o detalhamento das edições. Após, a metodologia é introduzida, que consiste em duas partes principais, uma análise formal e outra processual das traduções. Destacamos que a análise não tem pretensão de ser exaustiva, mas demonstrativa da situação discursiva.

4.1 Apresentação das obras

A edição de *Family Ties* (1984) traduzida por Giovanni Pontiero recebe um tratamento bem simples pela University of Texas Press. A edição em brochura conta com uma capa branca com um desenho simples do rosto de Clarice Lispector, além do título e nome da autora, o nome do tradutor aparece em destaque na capa. Na contracapa, é possível ler uma citação de Muriel Spark que compara Clarice à autora inglesa Katherine Mansfield e ao autor russo Tchekhov. Um pequeno texto se segue, não assinado, que apresenta brevemente os enredos de alguns contos da coletânea. A obra da autora é então apresentada como “trabalhado com primor”. O traço dos contos de Clarice de momentos de mistério e crise são destacados. Os personagens das obras são caracterizados como alienados pelo “sentido absurdo da vida” e o enredo é classificado como “psicológico”. A visão é de que os personagens são passivos em suas vidas, dominados por suas paixões. Não há nenhuma referência à vida ou ao contexto de sua produção durante a ditadura militar. A vida como jornalista e as trocas de país relacionadas ao marido diplomata também não aparecem. No final, o trabalho “magnífico” de Giovanni Pontiero é rapidamente destacado, assim como seu título como professor da Universidade de Manchester.

Dentro do livro, segue-se um rápido agradecimento do tradutor às pessoas que possibilitarem o diálogo com a obra da autora. Aparece em destaque o conto “Amor”/“Love”, que foi submetido ao prêmio Camões de 1968. Em seguida, uma Introdução apresenta a autora, também escrita por Pontiero. Ele descreve alguns fatos biográficos da autora e algumas

publicações importantes da autora, como *Perto do coração selvagem* (1943). Pontiero afirma que a autora foi recebida com sincera admiração pelos críticos na época, ignorando um certo choque que seu estilo narrativo provocou em alguns críticos. Seus contos são apresentados com algumas incursões interpretativas que associam Lispector com o existencialismo de Sartre e, principalmente, o absurdismo de Camus. No final, aparece uma lista de referência das obras consultadas desses autores e também de vários críticos brasileiros de Lispector, como Benedito Nunes. Nessa coletânea, estão presentes os seguintes contos, em ordem: “The Daydream of a Drunk Woman”, “Love”, “The Chicken”, “The Imitation of the Rose”, “Happy Birthday”, “The Smallest Woman in the World”, “The Dinner”, “Preciousness”, “Family Ties”, “The Beginnings of a Big Fortune”, “Mystery in São Cristóvão”, “The Crimes of the Mathematics Professor” e “The Buffalo”.

A segunda versão do conto “Love” (“Amor”) está no livro *The Complete Stories* (2015), traduzido por Katrina Dodson e organizado por Benjamin Mosser, biógrafo americano da autora. Além de fazer a reunião de todos os contos da autora, Mosser adiciona crônicas, peças de teatro e textos jornalísticos de Lispector. Costa e Freitas (2017) chamam a atenção para a crítica de Gotlib (2016) sobre a falta de critério na antologia, que mistura contos a escritos de outra natureza. Para além da acurácia na organização dessa publicação, é devido o reconhecimento de que “Ele não apenas deu visibilidade à escritora com sua antologia no sistema literário anglófono, mas chacoalhou igualmente a crítica clariceana” (COSTA; FREITAS, 2017, p. 50-51). A edição da New Directions em capa dura conta com uma bela foto de Lispector que enfoca seus olhos. É um grande volume de 704 páginas. Logo no começo da coletânea, Mosser faz uma introdução a Lispector chamada “Glamour and Grammar”. Talvez um tanto exagerada, descrevendo Clarice mais como uma socialite carioca atenta a moda e com um certo ar de mistério que Mosser compara com “bruxaria”. Um tanto estranho como Mosser tenta “tirar a brasilidade de Clarice”, usando expressões como “uma língua tão exótica” e “o estrangeirismo de sua prosa”, além de insistir mais no passado da família como imigrantes ucranianos. Mosser, procede a destacar a grande novidade que esse livro traz ao reunir grande parte da prosa da autora. Depois, faz algumas incursões biográficas e então volta a destacar a gramática muito própria de Clarice. O livro conta com as histórias presentes nos seguintes livros: *First Stories*, *Family Ties*, *The Foreign Legion*, *Covert Joy*, *Where Were You at Night*, *The Via Crucis of the Body*, *Visions of Splendor* e *Final Stories*. No final da coletânea, existe o apêndice, as notas de tradução, a nota bibliográfica e os agradecimentos.

5. Uma análise possível da linguagem no conto “Amor”

As marcas formais no conto “Amor” incluem pronomes como “ela”, “dela”, “seu” e “sua” para se referir à personagem principal, mas não aparecem marcas de primeira e segunda pessoa na maioria do conto. Apenas mais ao final do conto, algumas linhas de diálogo em discurso direto ilustram índices de primeira, na flexão verbal “não quero”, e primeira, no pronome “lhe” e flexão verbal “deixe”, por exemplo. Mesmo narrado em terceira pessoa, a maioria do conto enfoca a perspectiva da personagem Ana. Há linhas em que pensamento, sentimento e fala da personagem são diluídos no uso do discurso indireto livre, como no exemplo a seguir. Lispector narra a volta de Ana, desorientada e assustada, a sua casa, depois da experiência de epifania.

Quadro 1 — Comparativo 1

Texto-fonte:
Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. (LISPECTOR, 2009, p. 26).
Tradução de Giovanni Pontiero:
She embraced her son, almost hurting him. Almost as if she knew of some evil—the blind man or the beautiful botanical garden—she was clinging to him, to him whom she loved above all things. She had been touched by the demon of faith. (LISPECTOR, 1984, p. 44-45).
Tradução de Katrina Dodson:
She embraced her son, nearly to the point of hurting him. As if she had learned of an evil—the blind man or the lovely Botanical Garden?—she clung to him, whom she loved more than anything. She had been touched by the demon of faith. Life is horrible, she said to him softly, ravenous. (LISPECTOR, 2015, p. 48-49).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Esses traços de mistura entre uma narração em terceira pessoa e o surgimento de expressões do íntimo da personagem dificultam a classificação do uso de um narrador onisciente ou narrador observador. Não sabemos do íntimo dos outros personagens, como o marido e filho de Ana, ou outros desenvolvimentos da história. Na maior parte do conto, predomina o discurso indireto, que é construído com um narrador voltado à Ana e não ao leitor. Somos levados ao mundo interior da personagem. Reformulando, a história é contada pela visão de um narrador interior, que também é conhecido como monólogo interior (indireto, nesse caso) em terceira pessoa. Os tempos verbais em português usados na maior parte da história são o

pretérito imperfeito simples para os acontecimentos mais importantes da narrativa e o pretérito mais-que-perfeito para quando a narração precisa localizar um acontecimento mais anterior àquele passado. Essa característica dá um tom de rememoração da experiência narrada, inscrevendo na língua o interpretado do acontecimento. Assim, a característica de processualidade da experiência interior nos leva a necessidade da análise do desenvolvimento dessa narrativa para se obter uma imagem mais clara da construção do monólogo em estágios diferentes de representação.

Agora, algumas considerações sobre os elementos formais analisados nas traduções. As marcas de terceira pessoa estão presentes nas duas traduções, com o uso de “she”, “her” e “herself” (“ela”, “dela” e “ela mesma”). Talvez a maior diferença nessas marcações formais seja a necessidade de um sujeito explícito em inglês, o que pode ser omitido em português e ter a marca de pessoa transferida para as flexões verbais. Essa característica não abala a estrutura narrativa. Na verdade, deixa mais claro e possivelmente enfatiza um distanciamento da primeira e terceira pessoas. Nas questões verbais, ambas as traduções fazem uso do passado simples no lugar do pretérito imperfeito simples — “She **placed** [Depositou] the bundle in her lap and the tram **began to move** [começou a andar]” (LISPECTOR, 2015, p. 47, grifos nossos), “[...] she **tried to find** [Recostou-se então no banco procurando] a comfortable position, with a sigh of mild satisfaction” (LISPECTOR, 1984, p. 37, grifo nosso). E as traduções também fazem uso do passado perfeito no lugar do passado mais-que-perfeito — “She **had sown** [plantara] the seeds she had in her hand” (LISPECTOR, 2015, p. 47, grifo nosso), “At a certain hour of the afternoon the trees she **had planted** [plantara] laughed at her” (LISPECTOR, 1984, p. 38, grifo nosso).

O começo do conto já prenuncia uma crise latente, ainda que a narrativa pareça encaminhar apenas para a ilustração do cotidiano constante de uma dona de casa. Clarice usa o recurso da desautomatização⁴ da língua para fazer combinações que provocam estranhamento. Um desses exemplos está no fim do último parágrafo, quando as árvores riam da personagem Ana. À medida que a história se desenvolve, esse recurso vai se tornando mais evidente e serve

⁴ “Conceito do formalismo russo e da Escola Estruturalista de Praga que traduz o conjunto de procedimentos que a linguagem literária efectua para produzir o estranhamento (ostranenie) da mensagem, cuja apreensão fica, assim, desligada dos automatismos que dominam o uso comum da língua. Dentro de uma determinada tradição literária e recorrendo a certos artifícios verbais, um escritor procura dar um sentido particular à linguagem comum, não permitindo que ela fique sujeita a automatismos que impedem a boa comunicação (interrupções do discurso, pausas, gestualização, ruídos de fundo, etc.). Depois de desautomatizar a linguagem, o escritor procurará colocar a ênfase na forma das frases, sem deixar que prevaleça a sua referencialidade. O processo de desautomatização não está circunscrito a uma regra universal e intemporal, pois está intimamente relacionado com o contexto em que ocorre: a desautomatização que os poetas barrocos fizeram para produzir textos poéticos rebuscados e herméticos já não faz sentido para os poetas românticos, que buscaram modos diferentes de construção da mensagem poética.” (DESAUTOMATIZAÇÃO, 2009).

como uma marcação de conflito interno. Por exemplo, os filhos de Ana parecem mostrar qualidades que ela tenta abafar em si mesma: “Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Nas traduções, Dodson conserva esses usos inusitados “Ana’s children were good, **something true and succulent**” (LISPECTOR, 2015, p. 47, grifo nosso); enquanto que Pontiero parece tentar amenizar essas expressões, “Anna had nice children, she reflected **with certainty and pleasure**” (LISPECTOR, 1984, p. 37, grifo nosso). Pontiero passa as qualidades das crianças para a reflexão de Ana, que a faz com “certeza” e “satisfação”.

A história revela como Ana construiu a vida que levava, assumindo tarefas domésticas, se adequando a papéis de gênero esperados, cumprindo funções em relação a sua família e suprimindo suas emoções.

Quadro 2 — Comparativo 2

Texto-fonte:
Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos, com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (LISPECTOR, 2009, p. 20).
Tradução de Giovanni Pontiero:
All her vaguely artistic aspirations had for some time been channeled into making her days fulfilled and beautiful; with time, her taste for the decorative had developed and supplanted intimate disorder. She seemed to have discovered that everything was capable of being perfected, that each thing could be given a harmonious appearance; life itself could be created by Man. (LISPECTOR, 1984, p. 38).
Tradução de Katrina Dodson:
All her vaguely artistic desire had long since been directed toward making the days fulfilled and beautiful; over time, her taste for the decorative had developed and supplanted her inner disorder. She seemed to have discovered that everything could be perfected, to each thing she could lend a harmonious appearance; life could be wrought by the hand of man. (LISPECTOR, 2015, p. 47).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

A fragilidade dessa aparência só era ameaçada pela “hora perigosa da tarde”, quando as tarefas do dia tinham terminado, as crianças e o marido estavam fora e ela ficava sem o que fazer. No conto, o saco de tricô feito por ela e que levava os ovos das compras simbolizam essa

construção feita por ela em torno de sua vida, essa frágil proteção. Quando Ana entra em contato com a cena de um cego mascando chiclete, ela se vê nele como vivendo a vida mecanicamente no escuro. Nesse momento, ela fixa seu olhar no homem cego e é tomada por um sentimento de inquietação. Ela acaba gritando e derrubando seu saco com os ovos no chão. É a fase da ruptura. A crise se erige e “rompe a casca” da vida aparentemente tranquila que levava e “escorre” para fora dos fios que estruturavam seu mundo. Em português, Clarice usa “novo saco de tricô” e menciona mais adiante no texto que foi Ana mesmo que o tricotou. Ainda mesmo antes dessa informação ser apresentada, essa caracterização antecipa as ideias desenvolvidas. Um saco de tricô geralmente é associado com um trabalho manual feito em casa e não algo comprado. É importante aqui a ideia de “algo construído artesanalmente”: nas traduções, Pontiero acaba optando por “new string bag” (algo como uma “nova bolsa de redinha”), um tanto mais genérico, talvez maquinofaturado e sem a noção de “construção própria” da personagem; Dodson, no entanto, usa “new knit sac” (“nova bolsa de tricô”), que recupera o sentido de algo tricotado e mais perto do sentido do texto-fonte.

Quadro 3 — Comparativo 3

Texto-fonte:
A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. (LISPECTOR, 2009, p. 22).
Tradução de Giovanni Pontiero:
The string bag felt rough between her fingers, not soft and familiar as when she had knitted it. (LISPECTOR, 1984, p. 41).
Tradução de Katrina Dodson:
The knit mesh was rough between her fingers, not intimate as when she had knit it. (LISPECTOR, 2015, p. 48).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Propomos uma chave de leitura do conto que usa das várias concepções do amor apresentadas na narrativa, que se distanciam de um amor romântico. Entendemos que o amor é trazido como mito, no sentido de narrativa de um povo e não de mentira, e esse mito é atualizado na performance do drama social. Apenas na liminaridade do fenômeno é que a personagem consegue se distanciar de seus papéis de gênero pré-formulados e repensar o que o amor significa para ela. Tentando dar significado a sua experiência, ela passa por uma profusão de sentimentos que vão se associando com um conceito de “amor”, muitos deles aparentemente paradoxais. O cego desencadeia esse momento de epifania, que aqui entendemos como um efeito do estabelecimento da liminaridade. Pode-se pensar também que o cego simboliza um

tabu visual, como uma espécie de distanciamento do mundo profano e a entrada no mundo sagrado. A esse respeito, podemos fazer uma analogia com o uso do véu, explicado por Gennepe.

Véu. “Por que, tinha perguntado Plutarco, as pessoas cobrem a cabeça ao adorarem os deuses?” A resposta é simples: para se separar do profano, uma vez que, como já foi dito a propósito dos Shamar, a simples vista já é um contato, e para não viver mais senão no mundo sagrado. Na adoração, no sacrifício, nos ritos do casamento, etc., o “uso do véu” é temporário. Mas em outros casos, na separação ou na agregação ou em ambas, é definitivo. Tal é o caso para as mulheres muçulmanas, as judias de Túnis, etc., que, pertencendo por um lado à sociedade sexual e por outro a determinada sociedade familiar, devem isolar-se do resto do mundo cobrindo-se com um véu. (GENNEPE, 2020, p. 144).

Entendemos que o cego suscita uma separação de Ana e do mundo que ela vinha vivendo até então. É uma ruptura entre a antiga e a nova visão da personagem sobre ela mesma, que tenta fazer sentido da situação. As traduções conseguem expressar em detalhes esse momento de ruptura:

Quadro 4 — Comparativo 4

Texto-fonte:
Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. (LISPECTOR, 2009, p. 21).
Tradução de Giovanni Pontiero:
Leaning forward, she studied the blind man intently, as one observes something incapable of returning our gaze. Relaxed, and with open eyes, he was chewing gum in the failing light. (LISPECTOR, 1984, p. 40).
Tradução de Katrina Dodson:
Leaning forward, she stared intently at the blind man, the way we stare at things that don’t see us. He was chewing gum in the dark. Without suffering, eyes open. (LISPECTOR, 2015, p. 47).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Para o melhor entendimento do significado do amor no conto, vamos nos utilizar do texto “O Banquete” de Platão (2017). Nesse diálogo, Sócrates e outros convidados se reúnem em um jantar na casa de Agamenão e cada um desenvolve um discurso sobre o amor, evocando diferentes faces de sua mitologia como Deus. São oito discursos sobre o tema, que são sintetizados no conceito platônico de *scala amoris* — degraus em sentido ascendente que conceituam diferentes níveis do amor. A *scala amoris* é concebida a partir em um diálogo

anterior entre Sócrates e Diótima de Manteneia, sacerdotisa que instrui Sócrates sobre o amor como constituinte de mistérios menores e maiores dentro de um rito de iniciação.

Os ritos de iniciação, conforme o termo indica, são também os mais importantes porque asseguram a presença ou a participação definitiva nas cerimônias das fraternidades e dos mistérios. Ver pela primeira vez um objeto sagrado é um ato grave, de ocorrência universal. Rompe-se assim pela primeira vez o círculo mágico que, para o mesmo indivíduo, não poderá fechar-se hermeticamente. De igual modo, o primeiro sacrifício do brâmane, a primeira missa do padre católico, ocupam um lugar especial, o que se exprime por um conjunto de ritos especiais. (GENNEP, 2020, p. 150-151).

Assim, se levarmos em conta que os degraus da *scala amoris* se apresentam em algum grau no conto de Clarice, podemos entender os conflitos como a ritualização de um entendimento do Amor através da experiência da personagem.

Os discursos seguem a sequência: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agatão, Sócrates e Alcibiades. Fedro conta que o Amor era um grande deus, um dos mais antigos e não tinha pai e nem mãe. Ele inspira virtude e generosidade. Ele afirma que morrer por outra pessoa só pode ser feito por aqueles que amam, exemplificado pelo caso de Alceste, que morreu pelo marido e foi honrada pelos deuses com a volta de sua alma do Hades. O Amor é o mais poderoso dos deuses e a ele é responsável por conceder a virtude e a felicidade às pessoas. Esse tipo de amor é apresentado a Ana através dos filhos e do marido, que comportam um tipo de verdade e felicidade logo no início do conto.

Pausânias afirma então que, sem Amor, Afrodite não existiria, mas elas são duas e só a uma delas cabe seu elogio. A mais velha é filha apenas de Urano, chamando-se Urânia, a Celestial; a mais nova é filha de Zeus e Dione, chamando-se Pandêmia, a Popular. Afrodite Pandêmia provoca o amor nos jovens, é um amor mais dos corpos do que da alma. Afrodite Urânia é associada aos homens e mais velhos, é um amor mais forte, inteligente, não violento e constante. Ela inspira associações e amizades. Entendemos que o amor de Urânia é expressado na relação entre Ana e o marido e em certa medida entre ela e o cego. Não sabemos da vida anterior de Ana, se pode ter sido apresentada ao amor de Pandêmia ou se ele só se expressa como desejo. O amor aqui não é expresso por essa palavra, mas surge pelo sentimento de piedade: “O mal estava feito. Por quê? teria esquecido que havia cegos? A **piedade** a sufocava, Ana respirava pesadamente” (LISPECTOR, 2009, p. 22, grifo nosso). Ana olha em volta e percebe apenas um amor de Pandêmia, mas nenhum do tipo Celeste direcionado ao cego.

Quadro 5 — Comparativo 5

Texto-fonte:

Em cada pessoa forte havia a **ausência de piedade** pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa **bondade extremamente dolorosa**. (LISPECTOR, 2009, p. 23, grifos nossos).

Tradução de Giovanni Pontiero:

In every strong person there was a **lack of compassion** for the blind man, and their strength terrified her. Beside her sat a woman in blue with na expression which made Anna avert her gaze rapidly. On the pavement a mother shook her little boy. Two lovers held hands smiling. . . . And the blind man? Anna had lapsed into a **mood of compassion which greatly distressed her**. (LISPECTOR, 1984, p. 41, grifos nossos).

Tradução de Katrina Dodson:

In every strong person there was na **absence of compassion** for the blind man and people frightened her with the vigor they possessed. Next to her was a lady in blue, with a face. She averted her gaze, quickly. On the sidewalk, a woman shoved her son! Two lovers interlaced their fingers smiling . . . And the blind man? Ana had fallen into an **excruciating benevolence**. (LISPECTOR, 2015, p. 48, grifos nossos).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Ana percebe uma senhora “com um rosto”, ela tem identidade que faz Ana se assustar. Ela está deslocada na sociedade. A piedade tem uma conotação de devoção religiosa e disposição pela dor dos outros, mas parece ser em um sentido de relevar os pecados do outro. Existe ainda uma certa distância e uma posição superior de alguém que se bota no direito de perdoar os pecados do outro. Nas traduções, Pontiero e Dodson usam a palavra “compassion”, ainda que exista “piety” em inglês, mas essa palavra tem um sentido religioso da tradição judaico-cristã de sofrer com o outro. Há algo de compartilhado aqui. Essa caracterização se intensifica se considerar como o sentimento é renomeado, “bondade extremamente dolorosa”, ou seja, a inclinação ao outro, por mais boa que seja, pode incluir uma dor insuportável. Não é um sentimento de elevação, que distancia, mas uma dor que aproxima, humaniza ao transpor as máscaras sociais. Em Dodson, o uso de “benevolence” acaba por trazer um sentido de superioridade, ainda que combinado com “excruciating”, uma dor para si, em seu autovalor e não tanto em relação ao outro. Em Pontiero, “compassion” insensifica o sentido religioso, trazendo uma vontade de liberar o outro da dor. Essa tentativa, ainda assim, traz um “distress”, uma espécie de tristeza que aflige.

De volta ao texto “O Banquete”, Erixímaco reafirma a distinção de Pausânias, acrescentando que essa distinção está nos objetos, animais, plantas e seres, como uma força que perpassa o universo. Ele usa da medicina para falar do comportamento do Amor na natureza dos corpos, afirmando que o sadio e o mórbido estão em consonância com esses dois amores. Advoga pela harmonia entre esses dois princípios, conservando a beleza do Amor de Urânia e considerando a importância de se colher o prazer dado pelo Amor de Pandêmia. A arte divinatória, a justiça divina e a piedade fazem parte desse Amor. Assim, também poderíamos dizer que o sentimento recentemente apontado no conto estabelece alguma relação com essa definição. No entanto, a expressão mais clara dessa definição aparece em outra parte do conto e se relaciona ao conceito de Amor desenvolvido por Erixímaco quando se relaciona com a violência.

A personagem Ana, depois de descer do bonde, caminha até o Jardim Botânico. Desenvolve-se aqui uma intensificação da crise entre as figurações interiores dos parceiros discursivos em Ana. A figuração passada e a recém-descoberta entram em embate, o que é expresso em uma acentuação discursiva tensa no conto.

Quadro 6 — Comparativo 6

Texto-fonte:
Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LISPECTOR, 2009, p. 25).
Tradução de Giovanni Pontiero:
On the trees, the fruits were black and sweet as honey. On the ground there lay dry fruit stones full of circumvolutions like small rotted cerebrums. The bench was stained with purple sap. With gentle persistence the waters murmured. On the tree trunk the luxurious feelers of parasites fastened themselves. The rawness of the world was peaceful. The murder was deep. And death was not what one had imagined. (LISPECTOR, 1984, p. 43).
Tradução de Katrina Dodson:
In the trees the fruits were black, sweet like honey. On the ground were dried pits full of circumvolutions, like little rotting brains. The bench was stained with purple juices. With intense gentleness the waters murmured. Clinging to the tree trunk were the luxuriant limbs of a spider. The cruelty of the world was tranquil. The murder was deep. And death was not what we thought. (LISPECTOR, 2015, p. 48).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

A acentuação discursiva consigo mesma se dá através de uma lente particular do mundo, é expressa no excesso do Jardim Botânico e a natureza exhibe um caráter ambivalente nas plantas, nos animais, como se o cosmos daquele lugar fosse a própria vida. Ela constrói o ambiente como uma projeção do interior de Ana, para então promover uma intensificação da desautomatização da língua: existe uma “suavidade intensa”, “luxuosas patas de uma aranha” e “A crueza do mundo era tranquila”. É como se a personagem tentasse fazer sentido de diferentes figurações de si mesmas através de combinações sintáticas inusitadas, como se a absorção de uma nova aprendizagem sobre um modo de ser ainda estivesse se assentando em seu interior.

As visões de si mesmo tentam se aproximar mesmo com dificuldade de fazer sentido: as representações de diferentes impulsos, sentimentos e visões de mundo tentam se coadunar simultaneamente. No diálogo Platônico, Amor e violência, por exemplo, se misturam. Assim também, eles se misturam na visão da personagem.

Mas se é o Amor violento que se torna dominante nas estações do ano, há muita destruição e prejuízo. Pragas tendem a surgir desses efeitos e também muitas e diferentes formas de doenças nos animais e plantas. E dos excessos e desordem verificados na relação destes amores entre si surgem geadas, chuvas de granizo e ferrugem, cujo conhecimento sobre os movimentos dos astros e das estações do ano chamamos ‘astronomia’. (PLATÃO, 2017, p. 41-42).

Talvez aqui essa combinação de sentimentos deva ser interpretada como uma espécie de impulso, um sentimento mais instintivo ligado a nossa parte animal. Nas traduções, as desautomatizações aparecem diferentes: Pontiero escreve “gentle persistence”, “luxurious feelers of parasites” e “The rawness of the world was peaceful” (LISPECTOR, 1984, p. 43); Dodson escolhe “intense gentleness”, “luxuriant limbs of a spider” e “The cruelty of the world was tranquil”. Pontiero parece tentar modular as expressões, tentando diminuir o estranhamento. Enquanto que Dodson decide por manter a referência à aranha, Pontiero decide substituir por algo como “as luxuosas antenas de parasitas”. Entendemos que a referência à aranha é uma forma de simbolizar uma certa sensualidade e vigor da natureza, mas que não é recuperada na tradução de Pontiero.

O discurso de Aristófanes se baseia na natureza humana para explicar o seu conceito de amor. Ele conta então que antigamente, as pessoas eram constituídas de duplos de si mesmas interligadas em um só corpo. Existiam três gêneros, um duplo masculino, um duplo feminino e o andrógino, ligação de um feminino e um masculino. Ele conta que “[...] o masculino era filho

do sol, o feminino da terra, e o que tinha uma parte de ambos era filho da lua, uma vez que a lua também tem características do sol e da terra. Assim, porque se assemelhavam a seus genitores, eles próprios eram redondos e sua locomoção era circular” (PLATÃO, 2017, p. 43). No entanto, esses seres provocaram a ira dos deuses. Até que um dia esses seres resolvem subir aos céus e Zeus, como punição, lançou raios e dividiu cada um em dois. Essa é a origem do mito da cara-metade e também a explicação para a criação do amor homossexual (os seres femininos e masculinos divididos em dois) e do amor heterossexual (os seres andróginos divididos em dois). “A razão disso é, de fato, que nossa antiga natureza era essa [unir-se e confundir-se com o amado] que descrevemos e éramos um todo. Portanto, é ao desejo e procura do todo que se dá o nome de Amor” (PLATÃO, 2017, p. 47). No conto, existe uma tensão de gênero que perpassa toda a narrativa. Ela não chega a aflorar explicitamente, mas é possível entender que a personagem está à procura de sua cara-metade de forma metafórica. A sua “metade masculina”, em um sentido arquetípico, é a possibilidade de realizar o que está disponível aos homens e a ela é negado pela imposição de papéis de gênero. Existe um desejo latente de fazer mais do que ser útil nas tarefas domésticas, ao marido e aos filhos. Ela suprimiu seu “desejo vagamente artístico”, por exemplo, e possíveis oportunidades de trabalho fora do contexto que ela vive. Esse próprio desejo de ir a outros lugares que precisam dela parece ser um sinal de uma vontade de completude interna.

Em seguida, discursa Agatão. Ele se ocupa de descrever a natureza desse Deus, pois afirma que os outros se voltaram aos efeitos que ele causa nas pessoas. Agatão acredita que o Amor é a inspiração das coisas boas do mundo, vindo a sanar a Necessidade dos deuses.

Pois, embora eu concorde com Fedro em muitas coisas, não concordo com isso: que Amor é mais velho do que Crono e Jápeto, mas digo que é o mais jovem dos deuses e sua juventude perdura. Quanto àquelas antigas histórias que Hesíodo e Parmênides contam sobre os deuses, ocorreram por Necessidade, não por Amor, se é que falaram a verdade. Não teriam, pois, ocorrido castrações, prisões e outros atos violentos se Amor estivesse entre eles. Haveria amizade e paz, como tem sido agora, desde o tempo que Erôs é o rei entre os deuses. (PLATÃO, 2017, p. 50).

Ele inspirou Apolo a criar o arco, a medicina e a adivinhação, como também inspirou as Musas a criar as belas-artes, Hefesto, a metalurgia, Atena, a tecelagem e Zeus, a governar.

Devemos destacar que os sentimentos da personagem se intensificam na mesma medida que se tornam bem dissonantes. A personagem olha para o Jardim e afirma que “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia” e segue essa descrição com a percepção de uma necessidade “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com

fome, a **náusea** subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (LISPECTOR, 2009, p. 25, grifo nosso). As imagens de repugnância são frequentes: “Era fascinante, e ela sentia **nojo**” (LISPECTOR, 2009, p. 25, grifo nosso). Até que esses sentimentos começam a se relacionar com o amor.

Nas traduções, esses sentimentos negativos são traduzidos de formas diferentes. Dodson opta por palavras que se relacionam com a reação fisiológica, mais instintiva e primordial de uma pessoa: “[...] the **nausea** rose to her throat”, “It was fascinating, and she felt **nauseated**.”, “She loved the world, loved what had been created—she loved with **nausea**” e “The same way she’d always been fascinated by oysters, with that vaguely **sick** feeling she always got when nearing the truth, warning her” (LISPECTOR, 2015, p. 48, grifos nossos). A diversidade de sinônimos é suprimida de certa forma, mas o sentimento de “embrulho no estômago” permanece nessa tradução. Pontiero decide por palavras mais variadas, associadas a uma aversão (repulsive, revulsion) ou a uma repugnância mais associada ao ódio (loathing): “the **nausea** reached her throat”, “It was both fascinating and **repulsive**”, “She loved the world, she loved all things created, she loved with **loathing**” e “[...] with that vague sentiment of **revulsion** which the approach of truth provoked, admonishing her” (LISPECTOR, 1984, p. 44, grifos nossos). A tônica das traduções muda o significado do amor por associação, em Dodson, algo mais incontável e básico; em Pontiero, um sentimento direcionado e refletido.

Veja a seguir um trecho com o desenvolvimento desses sentimentos:

Quadro 7 — Comparativo 7

Texto-fonte:
Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo . Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras , com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava , avisando-a. [...] Fora atingida pelo demônio da fé . A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo , disse. (LISPECTOR, 2009, p. 26, grifo nosso).
Tradução de Giovanni Pontiero:
She loved the world, she loved all things created, she loved with loathing . In the same way as she had always been fascinated by oysters, with that vague sentiment of revulsion which the approach of truth provoked , admonishing her. [...] She had been touched by the demon of faith . “Life is horrible,” she said to him in a low voice, as if famished. What would she do if she answered the blind man’s call? She would go alone. . . . There were poor and rich places that

needed her. She needed them. “I’m **afraid**”, she said. (LISPECTOR, 1984, p. 44-45, grifo nosso).

Tradução de Katrina Dodson:

She loved the world, loved what had been created—**she loved with nausea**. The same way she’d always been fascinated by oysters, with **that vaguely sick feeling she always got when nearing the truth**, warning her. [...] She had been touched by the **demon of faith**. Life is horrible, she said to him softly, ravenous. What would she do if she heeded the call of the blind man? She would go alone . . . There were places poor and rich that needed her. She needed them . . . I’m **scared**, she said. (LISPECTOR, 2015, p. 48-49, grifos nossos).

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Na citação acima, Ana acabara de sair no Jardim, já noite, e vai em direção a seu filho para abraça-lo. Esses sentimentos, como náusea e nojo, parecem ser uma forma de aceitar a vida de forma irredutível. A verdade da vida, aparentemente inconciliável, conflita dentro da personagem, mas ao mesmo tempo lhe dá uma sensação de se aproximar de um conhecimento. A ostra é um possível símbolo da origem oceânica de Afrodite, uma vez que ela nasce do ato violento da castração do tirano Urano pelo seu filho Cronos, que deixa cair o órgão do Deus no mar, fecundando-o. Assim, ostra é uma referência a esse “amor com nojo” que carrega a verdade. Esse sentimento, ao mesmo tempo, inspirava a vontade de suprir as necessidades do mundo e provocava o medo de se distanciar de sua família. Nesse momento, há uma aparente iniciação de um processo de ação reparadora através do abraço ao seu filho, mas que não se concretiza totalmente.

Por fim, o discurso de Sócrates, uma rememoração de uma conversa com Diotima: ela afirma que o Amor é algo entre o mortal e o imortal, um grande gênio, portanto não seria um deus. De natureza ambígua, pois filho de Pobreza e Recurso: ao mesmo tempo ele é “duro, descalço e sem lar” e também insidioso, corajoso e enérgico. Diotima associa o Amor à sabedoria e, como objetivo último, o Belo.

Esse é, de fato, o método correto de se dirigir aos temas amorosos ou por outro ser conduzido: iniciando daquelas instâncias do belo, subir sempre com o propósito de alcançar aquele belo em si. Como quem está se servindo de degraus, ir de um só para dois e de dois para a beleza de todos os corpos; e da beleza de todos os corpos para a beleza das atividades e destas para a beleza das formas de conhecimento. Das formas de conhecimento ele deve terminar naquela espécie de conhecimento cujo objeto não é outra coisa que o saber do próprio belo, para que, finalmente, venha a conhecer a essência do belo’. (PLATÃO, 2017, p. 74-75).

O belo aqui deve ser entendido dentro da teoria das formas de Platão, que associa essa ideia com o conceito de perfeição e verdade. De certa forma, a personagem Ana atinge essa verdade ao se deparar com um mundo fascinante e em necessidade, articulando em uma noção tão ambígua que é o “amar com nojo”. Fica mais claro, essa passagem de Ana na *scala amoris* durante o conto. No entanto, ela tenta suprimir essa sabedoria e volta a sua casa.

Através do ritual do jantar com seus familiares e o gesto do abraço de seu marido, ela passa por um rito de reagregação. Para que isso aconteça, ela precisa silenciar seu interlocutor interno, mas ele é apenas suprimido e continua latente na sua acentuação discursiva. Esse acaba sendo o desfecho do drama social, que deixa em suspenso exatamente o que se seguiria na vida de Ana.

A comensalidade, ou rito de comer e beber em conjunto, de que voltaremos frequentemente a falar neste volume, é claramente um rito de agregação, de união propriamente material, o que foi chamado um “sacramento de comunhão”. A união assim formada pode ser definitiva. Mas na maioria das vezes dura apenas o tempo da digestão, fato constatado pelo Capitão Lyon entre os esquimós, que o consideravam individualmente como visita durante vinte e quatro horas. Às vezes a comensalidade é alternada, havendo então troca de víveres, o que constitui um vínculo reforçado. Em outras ocasiões a troca de víveres faz-se sem comensalidade, e entra então na vasta categoria das trocas de presentes. (GENNEP, 2020, p. 43).

Através dessa reagregação, Ana volta à vida familiar, mas é inegável que esse retorno parece estar mais envolto em um verniz de harmonia do que ser uma reintegração de fato. Ana parece abalada até o fim do conto e a iniciação nos “mistérios maiores” do amor não parecem ser reversíveis. A sabedoria adquirida na performance ritual continuará latente, sendo interrompida por uma possível cisão social. Não temos um desfecho exato no final do conto, mas é possível dizer que o drama social tende a se repetir até que os conflitos sejam resolvidos.

6. Considerações finais

A língua portuguesa e a língua inglesa apresentam diferentes semióticas, ainda que obedeçam aos preceitos gerais dos signos, elas se reportam internamente. Contudo, os tradutores Pontiero e Dodson conseguem usar de outra característica geral das línguas, o semantismo. O aparelho formal da enunciação tem existência geral, é um fato da linguagem, servindo como porta de entrada para que esses tradutores possam usar o semantismo para recriação da equivalência do texto original. Foi possível perceber como as enunciações mudaram em relação a acentuação discursiva com a imagem do outro, seja dos tradutores, seja

da personagem com ela mesma, o que se deve as escolhas desses tradutores. Ainda assim, percebemos que a língua restringe as possibilidades dos tradutores, apresentando as possibilidades do que selecionar e o que combinar. Ela não é coercitiva a ponto de ditar as escolhas dos tradutores, uma vez que não há equivalências totalmente formais e unívocas entre as línguas e os tradutores não seguem uma cartilha de como textualizar suas enunciações. Assim, há um jogo entre o específico e geral que é possível de ser percebido através da tradução. Se nós ficamos restritos a uma língua, acabamos limitados por apenas algumas possibilidades do sistema semiótico e semântico. No entanto, a tradução promove a superação parcial dessas restrições, podemos ter uma noção maior de como as línguas diferem em sua constituição semiótica, mais geral, pois historicizada e construída nas constantes trocas entre os falantes. Essa possibilidade talvez abra espaço para o pensamento de uma linguística geral sempre em movimento e questionamento.

Com base nos estudos benvenistianos, foi possível entender a tradução como fenômeno geral, da linguagem; com base no estudo do imaginário mitológico, foi possível entender como a subjetividade linguística se mistura ao imaginário coletivo para produzir uma narrativa literária única. Os mitologemas estabelecem não apenas relações intertextuais, mas ajudam a criar uma equivalência em nível narrativo entre o texto-fonte e as traduções. O semantismo das línguas atualiza esses mitologemas através das escolhas tradutórias. Cada tradutor vai dar uma tônica diferente a esses mitologemas através da manipulação do aparelho formal da enunciação. Nós percebemos essas tônicas nas diferentes escolhas de palavras para descrever os sentimentos da personagem e nas metáforas para mostrar a autodescoberta da personagem, por exemplo.

Algumas questões prospectivas começam a se delinear, no entanto. Nós sabemos que o aparelho formal é universal entre as línguas, aparentemente um dos únicos elementos discursivos com essa capacidade. No entanto, a análise das traduções parece revelar estratégias discursivas generalizáveis que talvez possam informar a linguística. Esses questionamentos poderiam ser alvo de pesquisas futuras que pensem como o conhecimento acumulado dos tradutores pode informar sobre o funcionamento do discurso não apenas em enunciações particulares, mas frente aos pontos de encontro da diversidade das línguas também.

Referências

100 NOTABLE Books of 2015. **The New York Times**, New York, November 27, 2015. Disponível em: [nytimes.com/2015/12/06/books/review/100-notable-books-of-2015.html](https://www.nytimes.com/2015/12/06/books/review/100-notable-books-of-2015.html). Acesso em: 16 ago. 2021.

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de. **Téssera**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 18-42, 2018. Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/42944>. Acesso em: 5 abr. 2024.

ARROJO, Rosemary. Interpretation as possessive love: Hélène Cixous, Clarice Lispector and the ambivalence of fidelity. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (ed.). **Post-colonial Translation: Theory and Practice**. London: Routledge, 1999. cap. 7, p. 141-161.

BATISTA, Everton Gehlen. **A experiência vivida e a função monológica: o conto “Amor” de Clarice Lispector em tradução para o inglês**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/242215>. Acesso em: 10 nov. 2023.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 1991 [1966].

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 1989 [1974].
COSTA, Cynthia Beatrice; FREITAS, Luana Ferreira de. A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, p. 40-54, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p40>. Acesso em: 22 out. 2021.

DESAUTOMATIZAÇÃO. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: [s.n.], c2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desautomatizacao>. Acesso em: 5 abr. 2024.

FASCINA, Diego Miiler; MARTHA, Alice Áurea Penteado. A recepção crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 11, n. 1, p. 92-109, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4976>. Acesso em: 22 out. 2021.

FENOGLIO, Irène. Émile Benveniste, épistémologue. La nécessité d’une linguistique générale. **Eutómia**, Recife, v. 1, n. 33, p. 1-22, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/259914>. Acesso em: 4 abr. 2024.

FIORIN, José Luiz. O *pathos* do enunciatário. **Alfa: Revista de linguística**, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 69-78, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4297>. Acesso em: 16 maio 2022.

FLORES, Valdir do Nascimento. **Problemas gerais de linguística**. Petrópolis: Vozes, 2019.

GARNER, Dwight. Writer’s Myth Looms as Large as the Many Novels She Wrote. **The New York Times**, New York City, August 11, 2009. Disponível em: [nytimes.com/2009/08/12/books/12garner.html](https://www.nytimes.com/2009/08/12/books/12garner.html). Acesso em: 16 ago. 2021.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2020 [1909].

GOTLIB, Nádia Battella. De Cuentos reunidos a Todos os contos. **Cult**, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/de-cuentos-reunidos-todos-os-contos/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

HAINZENREDER, Larissa Schimitz. **O fenômeno tradutório à luz da distinção semiótico semântico na relação entre línguas**: proposta de uma semiologia da tradução. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

HOFF, Sara Luiza. **A nota “La traduction, la langue et l’intelligence”**: o fenômeno tradutório na e a partir da reflexão sobre a linguagem de Benveniste. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009 [1960].

LISPECTOR, Clarice. **Family Ties**. Tradução: Giovanni Pontiero. Austin: University of Texas, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **The Complete Stories**. Tradução: Katrina Dodson. New York City: New Directions, 2015. *E-book*.

MIROIR, Jean-Claude Lucien. Clarice Lispector e seus tradutores: da fúria à melodia. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, v. 25, n. 1, p. 61-85, 2016. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/viewFile/539/137#page=61. Acesso em: 10 nov. 2023.

MOSER, Benjamin. Found in Translation. **The New York Times**, New York City, July 7, 2015. Disponível em: [nytimes.com/2015/07/08/opinion/found-in-translation.html](https://www.nytimes.com/2015/07/08/opinion/found-in-translation.html). Acesso em: 16 ago. 2021.

NUNES, Benedito. **Leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, Paula Ávila. **A prática tradutória em contexto de ensino (re)vista pela ótica enunciativa**. 2012. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução: Anderson de Paula Borges. Petrópolis: Vozes, 2017. *E-book*.

SANTOS, Rafael Lamonatto dos. **(Re) conhecendo a poética do traduzir**: temas da tradução revisitados. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

Recebido em: 11/11/2023

Aprovado em: 12/12/2024