

EM BUSCA DA AUTORA: O CASO DE IDRA NOVEY, TRADUTORA DE CLARICE LISPECTOR

IN SEARCH OF THE AUTHOR: THE CASE OF IDRA NOVEY, TRANSLATOR OF CLARICE LISPECTOR



Cytnhia Beatrice COSTAⁱ
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Este artigo investiga referências à tarefa tradutória contidas no livro *Ways to Disappear* (2016), publicado no Brasil como *A arte de desaparecer* (2017), de Idra Novey, propondo a seguir possíveis relações entre essas referências e a tradução realizada por Idra de *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. A hipótese examinada é a de que, apesar de um desejo declarado de ter podido conversar com Clarice e do enredo de seu romance, que gira em torno da busca de uma tradutora por sua autora, Idra mostra-se autônoma em seu projeto tradutório, o que condiz com as noções de “morte do autor”, de Roland Barthes (1988), e de tradução literária como recriação, de Haroldo de Campos (2010; 2013).

Palavras-chave: Idra Novey. Tradução. Clarice Lispector. Morte do autor. Recriação.

Abstract: This paper investigates references to the task of the translator found in *Ways to Disappear* (2016), published in Brazil as *A arte de desaparecer* (2017), by Idra Novey, then proposes possible relations between those references and her translation of *A paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector. The hypothesis examined here is that, while openly declaring her wish to talk to Clarice in person and creating a plot about the search of an author by her translator, Idra has achieved an autonomous role regarding her translation project, which is in line with Roland Barthes' “death of the author” (1988) and Haroldo de Campos' conception of literary translation as re-creation (2010; 2013).

Key-words: Idra Novey. Translation. Clarice Lispector. Death of the author. Re-creation.

79

RECEBIDO EM: 05/12/2018

ACEITO EM: 21/12/2018

PUBLICADO EM: dezembro 2018

Idra Novey é uma poeta, romancista e tradutora estadunidense de origem judaica. Em 2016, publicou seu romance de estreia, *Ways to Disappear* (“formas de desaparecer”, em tradução livre), publicado no Brasil pela Editora 34 como *A arte de desaparecer*, com tradução de Roberto Taddei. No ano seguinte, o livro recebeu alguns prêmios, como o Sami Rohr Prize, específico para literatura judaica, e gerou uma recepção “visibilizadora”: em dezenas de entrevistas, Idraⁱⁱ pôde explicar sua trajetória de escritora-tradutora e esclarecer decisões com relação ao enredo. Este aborda o misterioso desaparecimento de Beatriz Yagoda, uma escritora judia, nascida na África do Sul, criada no Brasil e moradora do Rio de Janeiro. Trata-se de uma homenagem a Clarice Lispector, cuja obra-chave *A paixão segundo G.H.* foi traduzida por Idra para o inglês como *The Passion According to G.H.* em 2012.

Ao comunicar suas intenções como tradutora, Idra revela algumas das respostas que gostaria de obter de Clarice. Na nota que acompanha a sua tradução, escreve sobre traduzir escritores falecidos: “Você pode fazer uma pergunta, mas não obterá resposta. O autor só fica a encarando, sem dizer nada [...], especialmente quando a obra que você está traduzindo é tão enigmática quanto *A paixão segundo G.H.*”ⁱⁱⁱ (LISPECTOR, 2012, p. 191). Está posto o dilema: sem contato com o autor, como faz o tradutor? Idra gostaria de ter podido questionar Clarice. Mais que isso, ela se inclui na legião de fãs convencidos de que, dada a oportunidade de conhecê-la pessoalmente, estabeleceriam com a autora uma conexão única (LISPECTOR, 2012, p. 192).

Antes de *Ways to Disappear/A arte de desaparecer*, Idra publicara em 2014 *Clarice: The Visitor*, um *cahier* de poemas combinados a imagens da artista Erica Baum. Nos poemas, a autora explora aspectos da tradução e, particularmente, da tradução clariceana na sequência “Letters to C” (“cartas a C”). O romance constituiu-se, portanto, como a segunda empreitada de Idra no sentido de poetizar – e/ou ficcionalizar – sua tarefa de tradutora de Clarice.

Não à toa, na trama que criou para seu romance, tradutora e autora são amigas – ao menos, assim acredita Emma Neufeld, tradutora estadunidense de Beatriz Yagoda que vem ao Brasil investigar o seu desaparecimento. A autora, porém, desaparece para não mais voltar. Uma forma literal de “morte do Autor” (BARTHES, 1988, p. 65) que não é entendida como fato incontornável, muito menos desejável, mas como uma falta que impactará profundamente a sua tradutora.

O presente artigo tem como objetivo examinar essas e outras impressões sobre o processo tradutório construídas por Idra em seu romance, para, a seguir, tentar relacioná-las à sua tradução – e à sua percepção da tradução – de *A paixão segundo G.H.* Para tanto,

primeiramente se apresenta o romance e, na segunda parte, propõe-se uma breve análise da tradução e dos possíveis desafios enfrentados por Idra em sua tarefa clariceana. A discussão apoia-se, sobretudo, nas noções de Roland Barthes e Haroldo de Campos a respeito, respectivamente, da morte do autor e da tradução literária. Também se baseia em revisão bibliográfica da fortuna crítica de Clarice Lispector.

Foram usadas a edição eletrônica de *Ways to Disappear* (2016); a tradução brasileira *A arte de desaparecer* (2017), da qual foram retiradas as citações; a primeira edição de *The Passion According to G.H.* (Penguin Books, 2012); e a edição de 1998 da editora Rocco de *A paixão segundo G.H.*, na qual Marlene Gomes Mendes, responsável pelo estabelecimento do texto, declara: “Coube-nos nesta edição procurar sanar as incorreções que, com o tempo, foram se incorporando ao texto original da autora” (LISPECTOR, 1998, p. 6).

1. A morte da autora

Ways to Disappear/A arte de desaparecer narra a história de Emma Neufeld, tradutora estadunidense, habitante de Pittsburgh, que vem ao Brasil procurar “a sua autora”, Beatriz Yagoda. Esta subiu em uma amendoeira em um parque de Copacabana e desapareceu. Emma vangloria-se por ser a responsável pelo maior número de traduções para uma língua estrangeira da obra de Beatriz, que é uma escritora consagrada no Brasil: “Nenhum outro tradutor, em nenhum outro idioma, tinha publicado tantos trabalhos de Beatriz quanto ela” (NOVEY, 2017, p. 13).

As duas têm uma relação de aparente amizade, já que, todo mês de junho, Beatriz recebe Emma em seu apartamento carioca. No entanto, há uma sugestão de que a amizade entre as duas pode ser unilateral: “Uma tradutora não era da família, e sua mãe nunca tinha se referido a Emma como amiga”, pensa Raquel, filha de Beatriz (NOVEY, 2017, p. 25). Emma aproveita as ocasiões para inquirir a autora a respeito de dúvidas literárias e linguísticas e, assim, apaziguar as suas angústias de tradutora. Mais tarde, ao final do livro, quando Beatriz morre em um incêndio provocado por um charuto mal apagado – um acidente similar ocorrera com Clarice Lispector, em 1966 (MOSER, 2014) –, a personagem considera que a sua interação com Beatriz poderia ter sido mais profunda e significativa caso não tivesse se apegado a essas questões triviais.

Beatriz, uma espécie de entidade ao mesmo tempo presente e ausente ao longo da narrativa, é ora idealizada, ora diminuída como uma mulher difícil e desequilibrada que deixara para trás, ao desaparecer, uma grande dívida de jogo. Flamenguinho, o agiota que ameaça

Emma e os filhos adultos de Beatriz por causa dessa dívida estratosférica, é um dos elementos de um enredo que lembra o roteiro de um filme de ação hollywoodiano com “detalhes verossímeis de violência urbana” (BRITTO, 2017, n.p.) – talvez seja possível afirmar que a literatura criada por Idra nada tenha a ver com a de Clarice; enquanto o estilo clariceano subverte a sintaxe e o convencional de forma “oblíqua, sugestiva, lacunar, evitando noções conclusivas e absolutas” (ROSENBAUM, 2010, p. 169), o de Idra mostra-se, nesse primeiro livro, explícito, rápido, direto. Nada indica, no entanto, que Idra tenha por objetivo ser ou tornar-se uma escritora como Clarice. Como salienta Paulo Henriques Britto, do qual Idra também é tradutora, na apresentação da orelha do livro:

Um ponto importante de se ressaltar é que, embora algumas das excentricidades que caracterizam a personagem de Beatriz tenham sido claramente inspiradas na imagem pública de Clarice Lispector, Idra Novey evita a armadilha fácil de tentar elaborar um pastiche de linguagem de Clarice. Seu estilo – direto e irônico, marcado por um humor leve e um erotismo suave – não poderia ser mais diferente da prosa elíptica e densa da autora de *A hora da estrela*. (BRITTO, 2017, n.p.)

82

Narrado em terceira pessoa, mas com o uso profuso do discurso indireto livre, o livro traz uma combinação de gêneros narrativos, misturando notícias, e-mails e verbetes de dicionário e enciclopédia consultados e/ou criados pela protagonista.

No que diz respeito ao retrato que faz da tradução como profissão, talvez o que mais chame a atenção seja o fato de que, em seu universo, as personagens e a imprensa brasileira – que, na forma de “Rádio Globo”, é retratada como tola e sensacionalista – sabem exatamente quem Emma é e o que ela faz; ela é “a tradutora” de Beatriz. Se, na realidade, o papel do tradutor costuma ser discreto para o público em geral, muitas vezes incompreendido, majoritariamente restrito a notícias do meio literário/editorial, na fantasia de Idra, a tradutora ganha status de subcelebridade.

Não se trata, nesse caso, de uma contrapartida à invisibilidade problematizada por Lawrence Venuti. Para o estudioso, o apagamento do tradutor tem a ver com a “manipulação da língua, um autoaniquilamento que resulta do próprio ato da tradução como ele é conhecido e praticado hoje” (VENUTI, 1995, p. 111). Quanto mais apagada a intervenção do tradutor no texto, quanto maior a fluência do texto traduzido, mais bem-sucedida seria a tradução. Deixando-se o texto o mais fluente possível, cria-se a ilusão de que não fora traduzido, de que não passara pelo filtro de um tradutor-recriador. Referindo-se, sobretudo, ao *modus operandi* do mercado editorial estadunidense da década de 1990, Venuti debateu esse fenômeno como uma expressão de etnocentrismo (como fora tratado também por Antoine Berman), isto é, da

dificuldade de aceitar a literatura estrangeira e, conseqüentemente, também o papel crucial do tradutor.

Emma não aparece via estrangeirização do texto, pois, no romance, ninguém faz referência à qualidade de suas traduções. Ela aparece como alguém de interesse para o público em geral, sendo “a tradutora” de Beatriz Yagoda. “Autora sul-africana ainda desaparecida, filho descansa na tradutora” (NOVEY, 2017, p. 43), diz em sua coluna social do *Globo* a jornalista que flagra o filho de Beatriz, Marcus, repousando a cabeça no colo de Emma. Adiante, o agiota ameaça a filha de Beatriz: “Tu tem que falar pro teu irmão e aquela tradutora pararem de foder por aí e conseguirem logo o dinheiro, tá me ouvindo?” (NOVEY, 2017, p. 60). Uma secretária editorial a reconhece: “Você estava na balsa com o filho dela, no jornal. Você é a tradutora, a americana” (NOVEY, 2017, p. 98). Mesmo na intimidade com o amante Marcus, Emma é lembrada pela profissão, como em “Segue, tradutora, ele disse”, ao ouvi-la ler um trecho da obra de Beatriz (NOVEY, 2017, p. 141), e até como epíteto carinhoso: “Minha tradutora”, diz ele em outro momento (NOVEY, 2017, p. 212). Emma não luta para que sua atividade profissional seja visível; ela é visível até demais.

Em uma narrativa em que as outras personagens não são tratadas por suas profissões, destacam-se a quantidade e variedade de vezes em que Emma aparece como tradutora. Porém, o peso da palavra “tradutora” parece variar conforme a cena, passando de algo relevante a algo desprezível. Emma apresenta-se não pelo nome, mas como “a tradutora americana da Beatriz” (NOVEY, 2017, p. 118). Por outro lado, sente-se excluída quando os filhos de Beatriz não se preocupam com ela ao ver fotos sensacionalistas: “Nenhum deles tinha mencionado o fato de que Emma também aparecia nas fotos, o que era um alívio, mas também um desdém insultante – um conflito de emoções muito comum para uma tradutora” (NOVEY, 2017, p. 91). Ser tradutora, de toda forma, parece ser um traço definidor:

Se mentiu a respeito do destino, era para evitar irritar Raquel ainda mais. *Traduttore, traditore* – aquele clichê tão castigado. Se ao menos tivesse nascido homem na Babilônia, quando os tradutores eram celebrados como inventores de novas línguas. Ou durante a Renascença, quando a tradução foi vista por um breve período como uma busca tão visionária quando a escrita. Então teria se sentido realizada. Durante a Renascença, nenhuma tradutora teve que se desculpar por seguir seus instintos ao verter com sucesso uma das mais extraordinárias e desconhecidas escritoras de seu tempo. (NOVEY, 2017, p. 105-106)

Esse trecho é particularmente revelador da confusão de impressões e de sentimentos reverberada nos pensamentos da personagem. A certa altura do romance, ela evita contar algo à filha da autora para não a irritar; estranhamente, estabelece uma ligação entre essa sua atitude

e a famosa máxima *traduttore, traditore*. Depois, reflete sobre o papel de tradutores ao longo da história. A linha de raciocínio é obscura. O que uma omissão cotidiana teria a ver com a fama de traidores que tradutores carregam? Raquel esperaria traições da parte de Emma por esta ser tradutora? E Emma teria sido mesmo poupada de questionamentos se tivesse sido tradutora a outra época?^{iv}

Falta homogeneidade às dezenas de referências à atividade tradutória espalhadas ao longo do romance, no sentido de que é difícil concluir o que, afinal, Emma pensa sobre a tradução e a profissão de tradutora. Há passagens em que a personagem reflete sobre sua tarefa como um ato de recriação (como será tratado na segunda parte deste artigo); em outras, ela a vê como um exercício de devoção ao autor: “Ela congelou ao pensar em todos os e-mails elogiosos que tinha enviado a Beatriz ao longo do último ano, em quanto ela havia exagerado ao falar sobre sua ânsia de se perder no estranhamento maravilhoso do novo livro de Beatriz, quando estivesse pronto” (NOVEY, 2017, p. 132). Ou, até mesmo, de abnegação:

Tinha traduzido cada emoção escrita por Beatriz. Tinha discutido centenas de palavras e o porquê de Beatriz tê-las escolhido em vez de outras. Tinham tomado café juntas de pijama. Emma aprendera a entender os impulsos de sua autora mais do que seus próprios. Se não pudesse encontrar Beatriz, não encontraria ninguém. (NOVEY, 2017, p. 22)

Nota-se na devoção de Emma a Beatriz uma miscelânea de aspiração por uma amizade com a autora, de conhecimento intelectual de sua obra e de uma presunção de consciência e controle tanto do ato de escritura quanto do ato tradutório. Com frequência, não há separação entre vida pessoal e profissional, como que indicando que ser tradutora significa sê-lo em todas as horas, como na cena em que Raquel confronta Emma sobre o relacionamento desta com seu irmão: “Se minha mãe nunca mais aparecer, você pode encontrar outra pessoa com quem trair o seu marido, e qualquer outro livro para traduzir. Esta é a minha família. Emma abriu a boca para dizer que não era casada, que seria fiel ao trabalho de Beatriz para o resto da vida” (NOVEY, 2017, p. 150). Vê-se, novamente, como as noções de tradução e traição se cruzam – agora com o acréscimo de “fidelidade”, mas à autora, não ao texto.

É a fidelidade à autora, aliás, que impulsiona toda a narrativa. Emma vem ao Brasil quando Beatriz desaparece. As duas não mais se encontram, e é ao redor da ausência da escritora que tudo se passa. Emma sofre com essa ausência, recusando-se a aceitar o desaparecimento de “sua autora”. Embora o sumiço seja literal, pode-se interpretar uma recusa de aceitação da

“morte do Autor” ao modo do que foi proposto por Barthes (1988). Por que Emma precisa tanto que a escritora esteja viva e presente?

O sentimento peculiar que Idra concebeu para Emma com relação a Beatriz ecoa um desejo seu com relação a Clarice Lispector. Evidentemente, ela mesma não pôde ter relação nenhuma com Clarice. Em *The Passion According to G.H.*, sua nota da tradutora expressa um anseio de solucionar dúvidas e inseguranças tradutórias com a autora, embora saiba bem que, houvesse tido a chance de encontrar Clarice, é bem provável que não as teria solucionado de qualquer jeito. Olga Borelli, que foi amiga da escritora, descreveu seu primeiro encontro com ela: “Quando, em dado momento, me atrevi a perguntar alguma coisa sobre seus livros e personagens, seus olhos se inquietaram e, levantando-se bruscamente, perguntou se eu queria tomar um café” (BORELLI, 1996, p. xx).

O que Borelli aponta desmistifica a ideia de que conversar com o autor necessariamente facilitaria o trabalho do tradutor. E por que deveria, se o texto existe de maneira independente com relação ao seu criador? Embora “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente” esteja “tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...], é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 1988, p. 59). A voz narrativa não é a do autor; é catalisada por ele em determinada circunstância, inserida em um contexto, reunindo um sem-número de influências conscientes e inconscientes que não poderiam ser facilmente mapeadas. Questioná-lo pouco adiantaria, porque seu texto é autônomo. As respostas para as escolhas tradutórias só podem ser encontradas na materialidade das palavras e na percepção do tradutor com relação a elas – um exercício que Idra desempenha com afinco em sua tradução de *A paixão segundo G.H.*, como será abordado adiante.

A insegurança e o desespero da personagem Emma diante da morte do “Autor-Deus” (BARTHES, 1988, p. 62), seu apego a essa entidade, são expressos pelo constante uso de “a sua autora”. Enquanto Emma é referida por todos como “a tradutora”, o narrador se refere a Beatriz a toda hora como “a sua autora”. Ao final do romance, ao ter a impressão de ser observada por Beatriz, Emma pensa: “Mas não podia ser isso. Sua autora estava morta, tinha virado cinzas” (NOVEY, 2017, p. 261). Essas duas posições marcadas, de tradutora e autora, causam estranheza por não serem confrontadas no âmbito da narrativa. No primeiro caso, a visibilidade exagerada conferida à atividade de tradutora afasta da realidade o universo supostamente realista proposto pelo romance; no segundo caso, a narrativa sugere, mas não aprofunda, uma controversa relação de dependência e de exclusividade entre a tradutora e “a sua autora” – afinal, por que traduzi-la a torna “sua”?

As referências à tradução como ato e como profissão não necessariamente se refletem no que nos é mostrado na história. Emma flerta o tempo todo com concepções de tradução, mas estas não parecem afetar de fato o seu desenvolvimento como personagem. Em uma resenha sobre a tradução brasileira do livro, Gustavo Melo Czekster escreve que é “uma pena que tais questões [de tradução] não tenham sido abordadas com maior atenção no interior da narrativa, pois constituíam uma parte importante da construção da personagem Emma: a relação nem sempre pacífica entre tradutora e autora” (CZETZER, 2018, *on-line*).

No decorrer do romance, Emma envolve-se com o filho de “sua autora”, abandona o noivo e a carreira estadunidense e muda-se para o Rio de Janeiro. A vida de tradutora nos Estados Unidos, na estabilidade de uma relação de anos com o noivo, é sugerida como entediante. O Brasil e o filho de Beatriz lhe ofereceriam calor, paixão, riscos, ou seja, uma espécie de clichê sobre a vida nos trópicos. Dessa forma, a protagonista criada por Idra também “traduz” o Brasil, desempenhando um papel de mediadora cultural (BRITTO, 2010). Embora seja narrado em terceira pessoa e mude de foco narrativo com frequência, nota-se, no texto como um todo, uma vontade constante de especificar o Brasil, mas quase sempre por meio de estereótipos. Há o bonitão boa praça (Marcus), o bandido (Flamenguinho) e a mulher bem-sucedida na profissão, mas constantemente preocupada com a vida sentimental (Raquel, filha de Beatriz). O ar é descrito a todo momento como úmido e abafado (Ilha Grande é como um “caldeirão do inferno”; sentar no banco do carro é doloroso de tão quente); bichos aparecem em lugares improváveis (como um lagarto amarelo que escala a xícara de café). Samba, maracatu, pão de queijo, vatapá, caipirinha, entre dezenas de outros termos identitários, multiplicam-se ao longo da narrativa. Ao final, os pais de Emma preocupam-se com a sua decisão de ficar “sozinha e em um país perigoso” (NOVEY, 2017, p. 267), recebendo um salário baixíssimo para lecionar na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na qual “havia pouca coisa que Emma podia prever com algum grau de consistência” (NOVEY, 2017, p. 267).

A experiência de Emma em terras brasileiras não nos indica que o olhar sensível de uma tradutora poderia nos mediar, como país, de maneira mais informada e original. Ela parece reagir às vicissitudes do choque cultural como uma turista espantada diante das diferenças. A percepção da recepção anglófona, entretanto, parece ter sido favorável ao retrato traçado – entre os elogios publicados sobre o livro que se encontram reunidos ao final da edição estadunidense, o escritor Héctor Tobar comenta que o livro é “uma jornada pela loucura singular do Brasil moderno”^v (NOVEY, 2016, p. 260).

2. A paixão segundo Idra

A convencionalidade de *Ways to Disappear/A arte de desaparecer* está ausente na tradução de *A paixão segundo G.H.* Idra empreende um verdadeiro *tour de force* na busca de recriar a manipulação singular de palavras que caracteriza o estilo clariceano.

Não pode ser tarefa fácil escrever em inglês o “livro maior” (NUNES, 1996, p. xxiv) de Clarice Lispector. Não há propriamente um enredo, a não ser pela experiência da personagem-narradora G.H. diante da barata que observa, e depois mata e devora, no quarto de empregada de seu apartamento. O encontro com o inseto desencadeia uma jornada – a paixão do título – por sensações físicas diversas, abstrações existencialistas e, sobretudo, por uma tentativa compulsiva de expressar o inexpressável. Sugere Benedito Nunes que, nesse romance de “introspecção exacerbada”, há um embate “da narradora com a linguagem, levada a domínios que ultrapassam os limites da expressão verbal” (NUNES, 1996, p. xxiv). G.H. parece saber que palavras não darão conta do que quer dizer; sua verborragia, no entanto, é tão persistente quanto angustiante. Nesse sentido, trata-se de um romance-tentativa, tentativa esta de verbalizar o mergulho profundo e tortuoso que conduz ao auto-sacrifício final da protagonista.

Idra traduz essa verborragia por meio da escolha de vocábulos e de construções sintáticas precisas, dando à palavra o tratamento de objeto – tal qual formula Haroldo de Campos a respeito da tradução literária: “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS, 2010, p. 35). Do ponto de vista da tradução literária como recriação, não bastaria fazer entender o sentido sem atentar à aparência, ao som, ao encadeamento com palavras vizinhas: significado e significante têm de emergir juntos, privilegiando entre os dois, caso necessário, o significante, sob o risco de manter o que (se disse) e perder o como (se disse). É por isso que a tradutora às vezes prefere a cadência ao sentido, como em:

Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem. (LISPECTOR, 1998, p. 47)	Then, before understanding, my heart went gray as hair goes gray. (LISPECTOR, 2012, p. 39)
--	--

Nesta frase que fecha um capítulo e abre outro, repete-se a pontuação, mas não plenamente o sentido, já que embranquecer e ficar grisalho (*go gray*) diferem-se.

Observando-se, agora, o seguinte parágrafo:

A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam. (LISPECTOR, 1998, p. 60)	The cockroach is pure seduction. Cilia, blinking cilia that keep calling. (LISPECTOR, 2012, p. 54)
---	--

A declaração da personagem, sabendo-se do nojo e do medo que ela sente por baratas e, especialmente, pela barata em questão, aparece de forma chocante em meio à narrativa frenética. É precedida pelo terror de G.H. de se aproximar do “núcleo da vida” e sucedida por sua conclusão de que “A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo que existe se seduz” (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Vê-se como Idra, apesar de optar por dois verbos (*keep calling*) para traduzir um (“chamam”), recria a pontuação e o uso sugestivo de “cílios” – *cilia*, pronunciado em inglês da mesma maneira que um nome de mulher (Celia), o que torna a passagem ainda mais insinuante.

Outro trecho que ilustra a busca pela materialidade:

<p>Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial. (LISPECTOR, 1998, p. 105)</p>	<p>Beyond the rocky gullies, between the cements of the buildings, I saw the favela atop the hill and saw a goat slowly climbing the hill. Beyond stretched the highlands of Asia Minor. From there I was contemplating the empire of the present. Over there was the Strait of Dardanelles. Further beyond the craggy ridges. The majestic monotony. Under the sun thy imperial breadth. (LISPECTOR, 2012, p. 107)</p>
---	---

88

Algumas combinações podem indicar uma particular atenção à escolha de sons e mesmo de aparência das palavras. As “gargantas rochosas” tornam-se *rocky gullies*, mantendo-se as letras iniciais; os sons de r fazem de “escabrosas cristas” e *craggy ridges* quase trava-línguas em suas respectivas pronúncias; em “majestosa monotonia” e “majestic monotony”, ocorre aliteração; por fim, “largueza” e *breadth* diferem-se completamente no som, mas exibem as mesmas vogais. A notar também nesse excerto está a repetição deliberada de “morro” no texto de Clarice e de *hill* no de Idra. Por fim, uma peculiaridade é que Idra opta pelo uso da segunda pessoa *you* ao longo do romance, enquanto Clarice usa tu. Nessa ocasião, porém, recria o tom solene com “thy [teu/tua] imperial breadth”. Quando Clarice repete “largueza” (LISPECTOR, 1998, p. 174) em um dos últimos parágrafos do romance, Idra adota *largess* (NOVEY, 2016, p. 184), o que pode confirmar a escolha deliberada por *breadth* na ocorrência anterior.

Com base nesses exemplos, pode-se estabelecer uma relação com uma das reflexões da personagem Emma Neufeld. A busca pela recriação da materialidade do texto está expressa em:

E não era exatamente essa a maravilha da tradução – descobrir frases tão bonitas e ter a chance de fazer outra pessoa escutá-las como se fosse a primeira vez? Atingir, ao menos uma vez, um estado tão íntimo e singular que de outro modo não seria possível,

não sem estas palavras, organizadas nesta ordem, nesta página? (NOVEY, 2017, p. 140)

A personagem tradutora sugere a importância da organização das palavras “nesta ordem, nesta página”, espelhando um método aparentemente adotado por “sua autora”, Idra. Mais adiante no romance, em discurso indireto, Emma se lembra de que, ao traduzir, “performed the sentence in English” (NOVEY, 2016, p. 155), o que foi traduzido por Taddei como “recriara essa frase em inglês” (NOVEY, 2017, p. 163). A tradução de *performed* como “recriara” tem razão de ser, pois, a seguir, a personagem completará seu raciocínio em discurso indireto: “To get the sentence just right, she’d murmured it over and over, determined to re-create the spare beauty of its music, its somber tone” (NOVEY, 2016, p. 155), escrito por Taddei como: “Para cravar a tradução, tinha murmurado repetidas vezes essa frase, determinada a manter a beleza rara de sua música, o tom sombrio” (NOVEY, 2017, p. 163). Portanto, há aqui a noção de tradução como recriação, não de sentido, mas da música, do tom. O termo *performed* também remete a uma ação deliberada; a tradução não seria reprodutora nem passiva.

Mais um exemplo:

“Ah, quero voltar para a minha casa”, pedi-me de súbito, pois a lua úmida me dera saudade da minha vida. Mas daquela plataforma eu não conseguia nenhum momento de escuridão e lua. Só o braseiro, só o vento errante. E para mim nenhum cantil de água, nenhuma vasilha de comida.” (LISPECTOR, 1998, p. 107)	“Ah, I want to go back to my house”, I suddenly asked myself, since the moist moon had made me long for my life. But from the platform I couldn’t manage a single moment of darkness and moon. Only the heap of embers, only the errant wind. And for me no flask of water, no vessel of food.” (LISPECTOR, 2012, p. 109)
--	---

Neste excerto, o sensorial caracteristicamente clariceano vem à tona na forma de “lua úmida”, “escuridão”, “braseiro”, “vento errante”, “cantil de água” e “vasilha de comida”. Idra recompõe em inglês a sequência gerando aliterações (“moist moon had made me” e “manage a single moment”, com repetições do m). Opta, ainda, para “vasilha de comida”, por *vessel of food*, expressão arqueológica em geral usada para designar os potes confeccionados na Pré-História e Antiguidade – uma escolha que não só remete à palavra de partida, também iniciada com a letra v, como engendra nova camada de sentido em meio a uma narrativa que, com frequência, se volta ao primevo, como na seguinte passagem:

<p>Ah, não me descompreendas: não estou tirando nada de ti. Estou é exigindo de ti. Sei que parece que estou tirando a tua e a minha humanidade. Mas é o oposto: estou querendo é viver daquilo inicial e primordial que exatamente fez com que certas coisas chegassem ao ponto de aspirarem a serem humanas. (LISPECTOR, 1998, p. 161)</p>	<p>Ah, don't misunderstand me: I am not taking anything from you. What I am doing is requiring of you. I know it seems I am taking away your and my humanity. But it's the opposite: what I am wanting is to live from that initial and primordial thing that was exactly what made certain things reach the point of aspiring to be human. (LISPECTOR, 2012, p. 169)</p>
--	---

90

A busca de Idra por uma cadência semelhante pode ser vista mais uma vez no uso dos dois pontos e pontos finais. Mas, aqui, a pequena subversão em português, em “não me descompreendas”, não se reprisa em inglês, já que *misunderstand* não chega a ser raro como descompreender. Em outros tantos momentos, contudo, a tendência a adulterar a língua em prol da expressão do que é difícil de expressar é percebida em ambos os textos. Idra recria em inglês palavras e expressões inventadas, como “ele-mesmo” (p. 87), tornado *it-self*, na tradução de Idra (p. 85); “antipecado” (p. 164) como *anti-sin* (p. 172); “autovida” (p. 168) como *self-life* (p. 177). Ao final de sua jornada, a protagonista G.H. usa uma série de designações para descrever o momento epifânico em que finalmente consegue se entregar à vida, encontrar em si “a mulher de todas as mulheres” (p. 174). Na tradução de Idra, “sensibilização” (p. 171) torna-se *sensitization* (p. 181); “despersonalização” (p. 174), *depersonalization* (p. 184); “deseroização” (p. 175), *deheroization* (p. 185); “despersonalidade” (p. 175), *depersonality* (p. 185).

Nas palavras “montadas”, percebe-se um trabalho de artesã tanto por parte da autora quanto da tradutora. Ao analisar *A cidade sitiada*, outro romance de Clarice, Olga de Sá fala dos “substantivos e adjetivos que a autora cuidadosamente seleciona e manipula” (1999, p. 36). O entendimento de Idra de que assim também o deveria fazer – manipular a língua – é reforçado por sua percepção do ato de traduzir como recriação: “Eu sabia que uma das minhas prioridades como tradutora desse romance tinha de ser recriar as repetições de palavras, à maneira de fuga, como ‘preso’, mas, em várias ocorrências, usar *imprisoned* tornava a frase esquisita em inglês de forma que não o era no original”^{vi} (NOVEY, 2012, p. 192). Está dada, portanto, a justificativa para a opção por *held back* na seguinte passagem:

<p>As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto estava presa, estava contente? (LISPECTOR, 1998, p. 13)</p>	<p>The two legs walking, without the third that holds you back. And I want to be held back. I don't know what to do with the terrifying freedom that could destroy me. But was I happy while imprisoned? (LISPECTOR, 2012, p. 5)</p>
---	--

O uso de vocábulos diferentes para “presa” quebra, porém, o encadeamento de significantes. Referindo-se à fuga como estilo de composição musical, Idra declara o seu esforço de repetição, de reconstruir redes de significantes tal qual abordadas por Antoine Berman, isto é, “certos significantes chave [que] se correspondem e se encadeiam, formam ‘redes’ sob a superfície do texto” (2013, p. 78). A escolha desses significantes não pode ser aleatória na tradução, pois não o foi na escritura, “todos os significantes estão lá e cada um deles acerta na mosca” (BARTHES, 1987, p. 13). Nem sempre, porém, o enredamento do texto de partida repete-se na tradução, como no exemplo acima.

Ainda em sua nota da tradutora, Idra demonstra curiosidade a respeito da escolha de Clarice de usar ora “o Deus”, ora “Deus” – essa é, inclusive, uma das perguntas que a tradutora gostaria de ter feito à autora. O fato é que o uso do artigo causa estranheza tanto no português brasileiro quanto no inglês estadunidense: “quão estranho ela pretendia que o artigo soasse ao leitor”^{vii}, observa Idra (2012, p. 191). Na dúvida, apoiou-se no texto de partida e reproduziu o padrão, traduzindo “Então prefiro o Deus, à minha culpa” (LISPECTOR, 1998, p. 87) como “So I prefer the God, to my guilt” (LISPECTOR, 2012, p. 85) e “o plasma do Deus estará na minha vida” (LISPECTOR, 1998, p. 99) como “the plasma of the God will be in my life” (LISPECTOR, 2012, p. 100), entre outras tantas ocorrências.

A insubordinação de Clarice à língua padrão, submetendo-a a um “processo de corrosão contínua” (SÁ, 1999, p. 17), nem sempre parece ser possível no texto de Idra, que às vezes – possivelmente, contra a sua vontade, pelo que podemos inferir de sua nota da tradutora – normaliza a forma de escrever. Uma combinação de subversão e normalização pode ser vista no trecho da tradução:

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando. (LISPECTOR, 1998, p. 57)	Take it, take all this for yourself. I don't want to be a living person! I'm disgusted and amazed by myself, thick mud slowly oozing. (LISPECTOR, 2012, p. 51)
--	--

Vê-se que Idra mantém a enigmática parte final (“lama grossa lentamente brotando” é traduzida pelo sonoro “thick mud slowly oozing”), mas normaliza “tenho nojo e maravilhamento por mim” com “I'm disgusted and amazed by myself”, se julgarmos que, aqui, que “maravilhamento” é uma palavra inesperada.

Há, ainda, as estruturas que são possíveis ao português e menos possíveis ao inglês. Logo na primeira página do romance, por exemplo: em “Eu perdi alguma coisa que me era

essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária [...]” (p. 11), “que me era” e “não me é” são construções da língua portuguesa de improvável recriação em inglês. Ficou: “I lost something that was essential to me, and that no longer is. I no longer need it [...]” (LISPECTOR, 2012, p. 3), com “to me” e “need it” convencionais. O mesmo se dá em “A verdade não me faz sentido!” (LISPECTOR, 1998, p. 19) e “The truth doesn’t make sense!” (LISPECTOR, 2012, p. 11), com a supressão do pronome reflexivo em inglês.

Não se encontra na categoria proposta de “normalização”, mas há uma modificação, desta vez de sentido, que pode impactar a interpretação da narrativa. Idra usa *delight* (LISPECTOR, 2012, p. 125) para “gozo” (LISPECTOR, 1998, p. 120), afastando com isso uma possível leitura psicanalítica do termo; em inglês, entretanto, o conceito psicanalítico de gozo com frequência é usado em francês – *jouissance* (LACAN, 2018) –, o que pode ter influenciado a escolha da tradutora.

Assim como Idra em sua nota, em *Ways to Disappear/A arte de desaparecer*, a tradutora Emma exprime o temor da “normalização” tal qual apontada aqui, ou do que aparece em seu discurso como “domesticação”. Em uma cena em que não sabe se arruma os objetos do amante – filho de “sua autora” – para que seu noivo não os encontre espalhados pelo quarto, Emma propõe a seguinte relação:

Não estava certa de que poderia trair a localização deles em favor de Miles. Em tradução, esse tipo de dilema é chamado de “domesticação”. Uma tradutora pode justificar o deslocamento dos objetos numa frase se isso facilitar o entendimento dos leitores. Pode até mesmo trocar um objeto por outro mais familiar para evitar confundi-los com algo incompreensível. Geralmente isso acontece com comida – com uma fruta, por exemplo, que o leitor não vai reconhecer e, portanto, não consegue imaginar sua doçura. O problema em domesticar as coisas, no entanto, é o possível extravio da verdade. Emma se acostumara a manter esse dilema longe de si, acreditando que era experiente o bastante para saber intuitivamente o que poderia ser deslocado e o que não poderia – quando a localização de um objeto era, de fato, o seu significado. (NOVEY, 2017, p. 178)

Com base nesse trecho, pode-se inferir uma série de considerações implícitas a respeito do ato tradutório. Emma fala em “trair a localização” (no texto em inglês, “to betray their location”) ao mudar objetos de lugar – ao alterar a localização das palavras, o tradutor estaria cometendo uma traição? A personagem acredita “saber intuitivamente” o que pode ou não ser “deslocado”, portanto, que domesticação trai e que domesticação não trai a “localização de um objeto”. Está feita mais uma vez, assim, a defesa da tradução como um ato recriador não de sentidos, mas de formas, de localização de objetos (palavras, frases, sons).

Embora sem sempre se possa traçar um paralelismo entre as concepções expressas por Emma e a tradução “performada” por Idra, em alguns momentos a correlação está clara. Ambas são contraditórias ao buscar suas autoras (Beatriz/Clarice) ao mesmo tempo em que sabem, “intuitivamente”, com base no texto, como recriá-lo. Em meados do romance, Emma também reafirma sua condição de tradutora-autora, dona de suas palavras: “Uma tradutora deve ter permissão para publicar uma história feita de palavras que não são dela, mas que incidentalmente também são” (NOVEY, 2017, p. 124). Além disso, às vezes detecta-se no trabalho de Idra tradutora uma postura mais próxima à da autora Beatriz do que à de Emma, seu aparente *alter ego*:

Em sua última visita ao Brasil, Emma esteve ao lado de Beatriz na porta desse mesmo banheiro e confessou que não fora tão devotada à sua última tradução quanto nos livros anteriores e Beatriz respondeu que devoção era para beatos. Para que a tradução seja uma arte, ela disse a Emma, você tem que fazer as desagradáveis, mas necessárias, transgressões que um artista faz. (NOVEY, 2017, p. 31)

Transgressões são necessárias e são, de fato, realizadas em sua tradução de *A paixão segundo G.H.*, na qual Idra parece demonstrar o oposto de sua angústia – de não ter podido falar com Clarice – e da angústia de sua personagem Emma na busca inglória por “sua autora”. A presença da autora não parece ser necessária, pois não é a intenção do autor que mais importa à literatura, mas a localização das palavras.

3. Considerações finais

A despeito do desejo expresso de forma indireta em *Ways to Disappear/A arte de desaparecer* e direta na nota da tradutora de *The Passion According to G.H.*, questionar a autora a respeito de suas escolhas poderia não ter facilitado a tarefa de Idra Novey ao traduzir Clarice Lispector. Seu conhecimento profundo do texto e a consciência de que recriações e transgressões devem ser operadas na tradução de uma narrativa complexa como a clariceana foram suficientes para que reconstruísse em inglês estadunidense a sua “materialidade”.

Apesar da insegurança declarada de Emma, sua protagonista tradutora, e de suas inseguranças de tradutora abertamente confessadas, na fisicalidade do romance não se percebe hesitação; Idra não parece ter se intimidado perante a “arte verbal” (CAMPOS, 2013, p. 147) da escritora brasileira.

Por fim, todo o jogo entre Idra tradutora e Idra autora, criadora de uma tradutora, nos convida a refletir a respeito da presença/ausência e visibilidade de autores e tradutores, um tópico que certamente merece futuras investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012.

BORELLI, Olga. A difícil definição. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H – edição crítica*. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª edição. Madri: ALLCA XX, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, nº spécial 2, 2010, pp. 135-141.

BRITTO, Paulo Henriques. [Orelha de livro] In: NOVEY, Idra. *A arte de desaparecer*. Tradução de Roberto Taddei. São Paulo: Editora 34, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. Petrópolis: Vozes, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

94

CZEKSTER, Gustavo Melo. A arte de decepcionar um leitor. 05/06/2018. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/06/2018/resenha-a-arte-de-desaparecer-idra-novey/>. Último acesso em 12/12/2018.

LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trad. de Alan Sheridan. Londres e Nova York: Routledge, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H – edição crítica*. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª edição. Madri: ALLCA XX, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *The Passion According to G.H*. Tradução de Idra Novey. Nova York: Penguin Books, 2012.

MOSER, Benjamin. Clarice, : uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NOVEY, Idra. *A arte de desaparecer*. Tradução de Roberto Taddei. São Paulo: Editora 34, 2017.

NOVEY, Idra. *Clarice: The Visitor*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

NOVEY, Idra. *Ways to Disappear*. Nova York: Little, Brown and Company, 2016. E-Book.

NUNES, Benedito. Introdução do coordenador. In: NUNES, Benedito. (coord.). *O mundo de Clarice Lispector*. Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

ROSENBAUM, Yudith. Clarice Lispector. São Paulo: Publifolha, 2010.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 1999.

VENUTI, Lawrence. Escândalos da tradução: por uma ética da diferença. Trad. de Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esquerda e Váleria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge, 1995.

ⁱ Cynthia Beatrice COSTA – Doutora em Estudos da Tradução (2016) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Literatura e Crítica Literária (2008) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bacharel em Jornalismo (2002) Faculdade Cásper Líbero. Professora da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4559061442633545> E-mail: cynthia_costa@uol.com.br

ⁱⁱ Como Clarice Lispector será tratada neste artigo por Clarice, como o é com frequência, decidiu-se pelo uso do primeiro nome de Idra Novey também.

ⁱⁱⁱ Tradução minha de “You can ask a question but you don’t get an answer. The author just stares at you and says nothing (...), especially if the work you’re translating is as mystifying as *The Passion According to G.H.*”.

^{iv} Cabe observar, ainda, que “nenhuma tradutora teve que se desculpar” não foi uma escolha do tradutor brasileiro, pois, em inglês, o texto aponta para o sexo dos tradutores em questão: “no translator had to apologize for following her instincts” (NOVEY, 2016, p. 97).

^v Tradução minha de “a journey into the unique madness of modern Brazil”.

^{vi} Tradução minha de: “I knew that one of my priorities as the translator of this novel had to be recreating the fugue-like repetitions of words like *preso* throughout the novel, but in several instances using ‘imprisoned’ made the sentence sound odd in English in a way it didn’t in the original”.

^{vii} Tradução minha de “how strange she intended that article to sound to the reader”.