

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

ENEIDA GOMES NALINI DE OLIVEIRA

***CONTRIBUIÇÕES DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN PARA O ESTUDO
E PRÁTICA DA TRADUÇÃO: UMA ANÁLISE DO DATILOSCRITO DE CLARICE
LISPECTOR DA PEÇA *THE MEMBER OF THE WEDDING****

ARARAQUARA

2015

ENEIDA GOMES NALINI DE OLIVEIRA

***CONTRIBUIÇÕES DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN PARA O ESTUDO
E PRÁTICA DA TRADUÇÃO: UMA ANÁLISE DO DATILOSCRITO DE CLARICE
LISPECTOR DA PEÇA *THE MEMBER OF THE WEDDING****

Trabalho de Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan.

ARARAQUARA

2015

Oliveira, Eneida Gomes Nalini de
CONTRIBUIÇÕES DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN
PARA O ESTUDO E PRÁTICA DA TRADUÇÃO: UMA ANÁLISE DO
DATILOSCRITO DE CLARICE LISPECTOR DA PEÇA THE MEMBER
OF THE WEDDING / Eneida Gomes Nalini de Oliveira –
2015

361 f.

– Universidade Estadual Paullista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Renata Maria Facury Coelho Marchezan

1. Bakhtin. 2. Lispector. 3. Dialogismo. 4. Tradução.
5. Datiloscrito. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ENEIDA GOMES NALINI DE OLIVEIRA

***CONTRIBUIÇÕES DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN PARA O ESTUDO
E PRÁTICA DA TRADUÇÃO: UMA ANÁLISE DO DATILOSCRITO DE CLARICE
LISPECTOR DA PEÇA THE MEMBER OF THE WEDDING***

Trabalho de Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan.

Data da defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Renata Maria Facuri Coelho Marchezan

Membro Titular: Marina Célia Mendonça

Membro Titular: Luciane de Paula

Membro Titular: Juscelino Pernambuco

Membro Titular: Glenda Cristina Valim de Melo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus Araraquara

Dedicatória
Dedico a todos os envolvidos no processo tão árduo de crescer.
Especialmente à minha família que presente está em todos os momentos.

Agradecimentos

A Deus pela possibilidade da vida e da saúde,

Ao meu marido pelo apoio constante e incansável, pela presença e incentivo,

Aos meus filhos, pela paciência e compreensão,

À minha mãe, à minha irmã e à minha avó pelo exemplo de luta, solidez e perseverança,

À minha amiga Márcia Pereira Silva, por ter sido essencial nesse processo,

À minha banca examinadora, Marina Célia Mendonça, Luciane de Paula, Juscelino Pernambuco e Glenda Cristina Valim de Melo pela participação e por todos os sábios conselhos e sugestões,

À minha companheira de viagens e aulas Marilurdes Cruz Borges com quem dividi muitas das minhas angústias,

Ao amigo Alberto Centurião pela orientação textual e emocional no começo dessa escrita,

À Josiane Barbosa pelas sábias palavras de sempre,

À Sheila Fernandes Pimenta e Oliveira pelos conselhos acadêmicos e pelo exemplo de organização e disciplina,

Ao meu tio André Luis Gomes que me ensinou a paixão por Clarice e quem não se cansa de me orientar em meus caminhos acadêmicos,

Aos meus colegas da Universidade de Franca em quem percebo apoio e entendimento, representados aqui por Fabiana Parpinelli, pela leitura e sugestão nas teorias da tradução,

À Escola de Arte Criativa Toulouse Lautrec que soube respeitar o meu afastamento e esperar pela minha volta,

À Universidade de Franca pelo incentivo à pesquisa,

À Grenissa Stafuzza pela leitura atenta em ocasião do meu primeiro debate sobre a Tese.

À minha orientadora Renata Maria Facuri Coelho Marchezan pela paciência e pelo olhar cuidadoso sobre meu trabalho.

Epígrafe

Translators are angels, I whispered
into the ear of my guardian angel in King John Library.
They stand beside us, hearing out thoughts,
only muttering what's necessary. Smiling slightly,
listening carefully to the speaker who'd mentioned my name,
she said: We are perfect nobodies; nameless,
voiceless, winged incandescence, except when we're bad.
Then she turned to me: Like now, if I don't tell you what he said (John Mateer).

Tradutores são anjos, sussurrei
ao meu anjo da guarda na Biblioteca Joanina.
Eles ficam junto de nós, ouvindo os nossos pensamentos,
apenas murmurando o essencial. Com um sorriso sutil,
enquanto escutam atentamente o orador que mencionou o meu nome,
ela disse: Somos perfeitos desconhecidos; anônimos,
sem voz, uma alada incandescência, exceto quando somos maus.
Então, virou-se para mim: Como agora, se eu não revelar o que ele disse (tradução nossa).

RESUMO

Além de cronista, romancista e dramaturga, Clarice Lispector trabalhou também como tradutora e, desse último ofício, deixou o datiloscrito da peça *The member of the wedding* (1946), de Carson McCullers, inacabado. Sem que houvesse nenhuma publicação dessa obra, o datiloscrito integra o espólio da escritora na *Fundação Casa de Rui Barbosa*, e apresenta intervenções manuscritas - dúvidas, possíveis alterações, rasuras e comentários, que explicitam o processo tradutológico. O objetivo deste trabalho é analisar esse processo a partir das reflexões do Círculo de Bakhtin, estabelecendo diálogos entre o texto fonte, a tradução datilografada e o que chamamos de “retradução”, em que são incluídas as intervenções manuscritas. A análise do processo tradutológico dessas duas versões nos levou a realizar duas outras traduções a partir do texto fonte – uma tradução literal e uma tradução literária - a fim de termos outros dois referenciais de comparação analítica. A investigação se dá por meio do diálogo e da inter-relação ideológica, estética e contextual entre as escritoras, Carson McCullers e Clarice Lispector e suas respectivas obras. Neste sentido, apoiamo-nos em pressupostos linguísticos começando por Saussure, passando por Benveniste para chegarmos às contribuições bakhtinianas. Além das contribuições linguísticas bakhtinianas e dos estudos de tradução, a crônica *Traduzir procurando não trair*, publicada na *Revista Jóia*, em 1968, é fundamental nas análises desenvolvidas, pois nela a cronista Clarice Lispector reflete sobre a prática de tradução, registrando opiniões pessoais e ponderações sobre o ato de traduzir. Como resultado verificamos a presença do tradutor como um sujeito situado, deixando marcas de seu estilo em sua autoria tradutória, resolvendo as questões de variações linguísticas presentes no texto de chegada, bem como solucionando problemas do âmbito da comunicação desse gênero discursivo. Há, entre o texto fonte e do texto de chegada, o espaço de intermediação que permite alterações, adaptações e substituições, e nesta investigação evidencia-se a consciência da tradutora Clarice. Apesar do Círculo de Bakhtin não ter escrito diretamente sobre os estudos de tradução, constatamos que, como era nosso objetivo, sua relevância nesse campo de atuação.

Palavras chave: Clarice Lispector, McCullers, Bakhtin, teorias linguísticas, estudos da tradução.

ABSTRACT

Besides being a chronicler, a novelist and a playwright, Clarice Lispector also worked as a translator and as part of this last job she left the unfinished *datiloscrito* of the play *The member of the wedding* (1961). The play was originally written by Carson McCullers. Without there being any publication, of this work, it is part of Casa de Rui Barbosa Foundation and it presents handwritten interventions – questions, possible changings, deletions and comments, which explains her tradutological process. The aim of this paper is to analyze the translation according to Bakhtin Circle's reflections, establishing dialogues between the original text, the translation itself and what we call "retranslation", in which there are handwritten interventions. The analysis of translation process of these two versions led us to accomplish two other translations from the original text – a literal translation and a literary translation – in order to have two references of analytical comparison. This investigation is performed through dialogism and ideological interrelation, aesthetic and contextual between the writers Clarice Lispector and Carson McCullers and their productions. In this sense, we have the support of linguistic assumptions, starting in Saussure, Benveniste and Bakhtin's contributions. In addition to Bakhtin's contributions and the translation studies, the chronicle *Traduzir procurando não trair* published in Revista Jóia, in 1968 is important in the analysis because Clarice Lispector reflects upon the practice of translation, registering personal opinions about the act of translating. As a result, we verify the translator's presence as a thinking subject, showing the style and authorship in the translation, solving linguistic variation presents in the original text as well as resolving problems of the discursive genre. There is room of intermediation between the original text and its translation that allows changes, adjustments and replacements, and in this research, we emphasize the translator's awareness.

Key words: Clarice Lispector, McCullers, Bakhtin, linguistics theory, translation studies.

LISTA DE IMAGENS

| | | |
|-----------------|--|-----|
| Imagem 1 | “ <i>The member of the wedding</i> , produção de 1952” | 111 |
| Imagem 2 | “ <i>The member of the wedding</i> , produção de 1997”. | 111 |
| Imagem 3 | - LISPECTOR, Clarice. Datiloscrito da peça <i>The member of the wedding</i> , 1961, p.2. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo 5. Texto completo no ANEXO F (T1a). | 113 |

LISTA DE QUADROS

| | | |
|------------------|----------------------------|-----|
| | Diálogo e Cronotopo | 112 |
| Quadro 1 | | 114 |
| Quadro 2 | | 115 |
| Quadro 3 | | 117 |
| Quadro 4 | | 127 |
| Quadro 5 | | 130 |
| Quadro 6 | | 130 |
| Quadro 7 | | 133 |
| Quadro 8 | | 134 |
| Quadro 9 | | 135 |
| | Oralidade | 136 |
| Quadro 10 | | 137 |
| Quadro 11 | | 139 |
| Quadro 12 | | 141 |
| Quadro 13 | | 142 |
| Quadro 14 | | 144 |
| Quadro 15 | | 145 |
| Quadro 16 | | 145 |
| Quadro 17 | | 146 |
| Quadro 18 | | 146 |
| Quadro 19 | | 149 |
| Quadro 20 | | 149 |
| Quadro 21 | | 150 |
| Quadro 22 | | 151 |
| Quadro 23 | | 152 |
| Quadro 24 | | 153 |
| Quadro 25 | | 154 |
| Quadro 26 | | 155 |
| Quadro 27 | | 156 |
| Quadro 28 | | 157 |
| Quadro 29 | | 158 |
| Quadro 30 | | 158 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Estilo | 159 |
| Quadro 31 | 161 |
| Quadro 32 | 162 |
| Quadro 33 | 164 |
| Quadro 34 | 164 |
| Quadro 35 | 165 |
| Quadro 36 | 166 |
| Quadro 37 | 166 |
| A tradução como ato cultural | 167 |
| Quadro 38 | 170 |
| Quadro 39 | 171 |
| Quadro 40 | 172 |
| Quadro 41 | 173 |
| Quadro 42 | 173 |
| Quadro 43 | 174 |
| Quadro 44 | 175 |
| Quadro 45 | 175 |
| Quadro 46 | 176 |
| Quadro 47 | 176 |
| Quadro 48 | 177 |
| Quadro 49 | 177 |
| Quadro 50 | 178 |
| Quadro 51 | 178 |
| Quadro 52 | 179 |
| Quadro 53 | 179 |
| Quadro 54 | 180 |
| Quadro 55 | 180 |
| Quadro 56 | 181 |
| Quadro 57 | 181 |
| Alteridade/Identidade | 182 |
| Quadro 58 | 188 |
| Quadro 59 | 190 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 CAMINHOS DA TRADUÇÃO: CORRENTES E DISSEMINAÇÃO DE SABERES | 18 |
| 1.1 História da tradução | 20 |
| 1.2 Teorias da tradução | 26 |
| 1.3 Pensando Saussure | 36 |
| 1.4 A sociolinguística | 42 |
| 2 AS CONTRIBUIÇÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN COM VISTAS AO ESTUDO DA TRADUÇÃO | 47 |
| 2.1 Apresentação de conceitos bakhtinianos | 48 |
| 2.2 Exotopia | 54 |
| 2.3 Ato ético | 57 |
| 2.4 Enunciado | 59 |
| 2.5 Gêneros discursivos e entoação | 62 |
| 2.6 Forma arquitetônica | 64 |
| 3 CLARICE E CARSON: DIÁLOGOS | 67 |
| 3.1 Clarice Lispector: dados biográficos e fortuna crítica | 67 |
| 3.2 Clarice: tradutora e cronista | 77 |
| 3.3 Carson McCullers: dados biográficos e fortuna crítica | 84 |
| 3.4 A alteridade em Clarice Lispector e Carson McCullers | 89 |
| 3.5 A estilística | 93 |
| 4 TRADUÇÃO EM PROCESSO: DATILOSCRITO PARA UMA ANÁLISE BAKHTINIANA | 100 |
| 4.1 Reflexões sobre a palavra traduzida | 102 |
| 4.2 A tradução na palavra do outro | 104 |
| 4.3 <i>The member of the wedding</i> : análise de um processo | 110 |
| 4.4 Diálogo e cronotopo | 112 |
| 4.5 Oralidade | 136 |
| 4.6 Estilo | 159 |
| 4.7 A tradução como ato cultural | 167 |
| 4.8 Alteridade/Identidade | 182 |

| | |
|---|------------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 193 |
| FONTES | 197 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 198 |
| APÊNDICE | 205 |
| APÊNDICE A (T2b) - Tradução da peça <i>The member of the wedding</i> com interferências nossas: Suposições de finalização do trabalho | 206 |
| ANEXOS | 251 |
| ANEXO A - <i>Traduzir procurando não trair</i> | 252 |
| ANEXO B – Bibliografia das obras traduzidas por Clarice Lispector | 254 |
| ANEXO C – Entrevista transcrita e traduzida por nós | 257 |
| ANEXO D – Carta de Clarice Lispector à Getúlio Vargas | 262 |
| ANEXO E – Introdução da peça <i>The member of the wedding</i> | 263 |
| ANEXO F (T1a) – Datiloscrito da peça <i>The member of the wedding</i> | 265 |

INTRODUÇÃO

Apresentamos a Tese de Doutorado intitulada *Contribuições das reflexões do círculo de Bakhtin para o estudo e prática da tradução: uma análise do datiloscrito de Clarice Lispector da peça *The member of the wedding**, que tem por objetivo problematizar, a partir da análise da tradução inacabada dessa peça, realizada pela autora brasileira, as contribuições desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin em relação aos conceitos da linguagem.

Originalmente, *The member of the wedding* é um romance escrito por Carson McCullers (1946) por ela adaptado para o teatro em 1951 para fins de montagens teatrais e publicada em 1951 e 2006.

Clarice Lispector iniciou a tradução da peça em 1961 e deixou uma versão datilografada e revisada por ela, com marcas manuscritas, que integra o espólio da autora na Fundação Casa de Rui Barbosa. Nas folhas datilografadas há apontamentos e interferências feitas por Clarice-tradutora, o que nos faz concluir que o trabalho de tradução estava ainda em processo e, possivelmente, outra versão seria considerada como finalizada.

Na tradução datilografada e inacabada (T1a)¹, há várias interferências manuscritas: outras possibilidades de tradução; sinais de pontuação, principalmente, os de interrogação, evidenciando as dúvidas da tradutora quanto à utilização de uma palavra ou frase; palavras e trechos rasurados; comentários etc. Considerando essas interferências manuscritas, temos outra versão, que chamamos de retradução (T1b), mas que também não está finalizada, uma vez que há, como já dissemos, sinais de interrogação e questões deixando em aberto a tradução de palavras e frases.

A análise desse processo tradutológico das duas versões, nos levou a realizar duas traduções (T2a e T2b) a partir do texto fonte a fim de oferecer referenciais de comparação analítica. A primeira foi realizada da forma mais literal possível e inserida nos “quadros”² construídos para a análise comparativa das traduções, presentes no capítulo 4 com a denominação de “tradução literal” (T2a). A segunda (T2b), que se encontra no **Apêndice A**, pode ser considerada uma tradução literária e a consideramos finalizada.

A “tradução literal” (T2a) serve de base para fins comparativos nesse processo tradutológico no que concerne às (re) escolhas de Clarice Lispector e às nossas observações

¹ Utilizaremos essas abreviações ao longo da tese: Tf (texto fonte ou texto de partida – adaptação em inglês de McCullers); T1a (tradução de Clarice Lispector – datilografada - DATILOSCRITO); T1b (tradução de Clarice Lispector, considerando as interferências manuscritas inseridas nos datiloscritos - RETRADUÇÃO); T2a (tradução literal do texto fonte realizada por mim e T2b (tradução realizada por mim e que considero finalizada).

² Os quadros serão apenas enumerados na análise. Eles estão divididos por subitens com os nomes dos conceitos do Círculo de Bakhtin.

na análise, visto que as comparações nos auxiliam na compreensão do uso da língua inglesa dentro do contexto apresentado.

A “finalizada” (T2b) nos possibilita a visão geral da tradução da peça, apresentando uma possível versão feita por nós para sugerir soluções para as diversas questões abertas e não resolvidas por Clarice em sua retradução (T1b).

Quando fizemos a tradução da peça a partir do original, aproximando-nos do trabalho que Clarice já havia vivenciado, estávamos, naturalmente, informados dos conceitos bakhtinianos.

Esse processo analítico e prático está explicitado no título desta tese: “contribuições das reflexões do Círculo de Bakhtin **para o estudo da tradução**”, pois nos referimos à análise do trabalho da tradutora Clarice. Quando utilizamos a palavra “**prática**” no título, fazemos referência à tradução inacabada feita por Clarice e também ao trabalho que nos dispusemos a realizar ao traduzir a peça *The member of the wedding* a partir do texto fonte e das anotações da tradutora, sua retradução. Isso explica as palavras *estudo e prática* no título.

No que tange à metodologia, ao tratar do gênero dramático, que é constituído das falas das personagens e suas diferenças, constata-se a necessidade de recorrer às teorias sobre as variações linguísticas, com fundamentos em Labov (1969), Tarallo (1990), Bagno (2007) e Camacho (2001), para analisarmos os diferentes contextos sociais, econômicos e linguísticos que estão inseridos no contexto da sociolinguística. Para outras questões, fundamentamo-nos em Bakhtin (2013, 2010, 2006), Brandist (2012, 2009), Zbinden (2006), Voloshinov (1981), entre outros. Na área de tradução apresentamos a sustentação teórica baseada em Delisle e Woodsworth (1998), Benjamin (2008), Ponzio (2012, 2010), Sobral (2010, 2009, 2008), Petrilli (2013, 2012) e outros autores relacionados à área.

As reflexões bakhtinianas associam-se em diversos aspectos com as teorias sobre o teatro, com as verdades das composições no palco e as construções cênicas nos ensaios. O valor do indivíduo é imprescindível na ação, no ato responsável, no interagir com outros sujeitos por meio da palavra que precisa ser compreendida e escutada, pois necessita de uma resposta, mesmo que essa resposta seja o silêncio. Essas características nos fazem refletir sobre nossa responsividade diante da ética e do fazer artístico e da posição emotivo-volitiva singular de quem está nesse movimento, não apenas em seu resultado, mas em todo o seu processo.

Ao mesmo tempo, ler Bakhtin também nos remete às verdades tradutórias: a presença do tradutor e suas escolhas na obra traduzida, o seu não-apagamento diante do ato, a sua

cultura e saber em sua língua a favor da transposição do texto, criando assim, novos processos de leituras, comparações e diálogos.

Bakhtin ensina a repensar verdades já cristalizadas em nós durante anos afora, e não só isso, ele nos mostra outras crenças sobre diferentes aspectos: *Istina* e *Pravda* como tradução de *verdade*, porém, *Istina* como “valor abstrato, a veracidade, o verdadeiro, como ideal universalmente incontestável, mas do qual não há no ato o reconhecimento do efetivo” - e *Pravda* como “entonação do ato, como sua afirmação, ou seja, para o qual tende e pelo qual é aferida e o afere” (BAKHTIN, 2010, p.17). A verdade, que seria, basicamente, observada por um ponto de vista, é aprofundada pelo Círculo nesse conceito, colocando-nos mais maneiras de vê-la, ou seja, Bakhtin usa dois termos que em língua portuguesa teriam a mesma tradução (*verdade*) para fazer a distinção entre verdade universal e verdade em um dado momento concreto da existência, que deve ser assumido pelo sujeito com responsabilidade.

Sob esse aspecto, se fez relevante refletir também sobre os atos tradutórios, a princípio nos estudos do Círculo de Bakhtin, pois as obras que nos chegam (a nós, brasileiros) foram traduzidas de outras traduções. Quando os textos e livros são traduzidos diretamente do russo, há desacordos de compreensão do tipo já exemplificado dos vocábulos *Istina* e *Pravda* que para nós, da língua portuguesa, significam apenas “verdade”. Da mesma forma os termos “enunciado” e “enunciação” são, em russo, uma só palavra. E assim, ao lermos traduções temos que aceitar a decisão de outros sobre o texto fonte. Quanto à linguagem escolhida no trabalho do tradutor, podemos ainda destacar as opiniões de outros estudiosos sobre a tradução. Para Zbinden (2006) as traduções podem gerar conflitos ideológicos. Há um estudo sobre as obras de Bakhtin em se que levanta essa questão da escolha do léxico, da estrutura gramatical e como essas obras chegam até nós, traduzidas do russo para inglês ou francês e suas diferenças. Nas teorias da tradução, chamamos esse tipo de trabalho de tradução intermediária.

A tradução pode ser pensada a partir das reflexões do Círculo de Bakhtin, pois é um ato que deve ser responsável (*fidelis*) e fiel³ à sua origem, e não em sua tradutibilidade somente. Bakhtin trabalha com o termo ética vinculado ao fazer artístico, o que vai ao

³ A palavra fiel aparece por várias vezes em nosso texto. Ressaltamos que essa palavra além de “exatidão”, significa também “honestidade” e “semelhança”. Clarice Lispector, em crônica analisada por nós, usa a palavra fidelidade: “Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre” (LISPECTOR, 2005, p.115). Por esse motivo, e por pensar ser relevante perante o Círculo de Bakhtin, usamos e discutimos a fidelidade na tradução, em seus variados aspectos. Importa-nos, nesse trabalho, a construção e os efeitos de sentido que se pretende dar à obra traduzida, exaltando aspectos de responsabilidade e de respeito perante o texto trabalhado em processo de tradução.

encontro da necessidade da nossa pesquisa, já que tomamos como fonte a tradução de um texto teatral. A reflexão então acontece no âmbito da tradução, mesmo que o Círculo de Bakhtin não tenha escrito sobre o processo tradutológico.

A peça *The member of the wedding* possui, como os outros enunciados, especificidades dentro de um gênero discursivo, no qual, a interação eu-outro ganha aspectos mais abrangentes quando refletimos sobre as relações dialógicas entre o eu-escritor e o outro-leitor ou ainda o outro-tradutor, o eu-ator e o outro-diretor, o eu-espetáculo e o outro-plateia. Quantas infinitas trocas podemos vislumbrar nesse movimento emotivo-volitivo sugerido por Bakhtin e seu Círculo?

Com essa pesquisa, esperamos contribuir para as áreas da teoria da tradução em língua inglesa, mas principalmente para a área da linguística sob o olhar tradutológico, a partir dos estudos bakhtinianos da linguagem.

Refletimos sobre as contribuições bakhtinianas para o estudo da linguagem e do discurso dentro da tradução, com foco no esclarecimento sobre as relações dialógicas, a constituição de autoria e as noções de gêneros discursivos, especialmente, o gênero dramático.

As questões teórico-metodológicas relacionadas ao tema, ao objetivo e à análise das fontes serão melhor problematizadas no capítulo primeiro. É nesse capítulo que discutimos questões relevantes sobre a história da tradução e as correntes que a teorizaram, bem como as relacionadas ao ato tradutológico. Discutimos também as concepções sobre tradução e como elas se formaram.

No capítulo segundo, exploramos os conceitos bakhtinianos escolhidos para embasar nossa investigação. Separamos esses conceitos em subitens e enfatizamos sua importância no processo tradutório. Estudá-los trouxe-nos a oportunidade de pensar a tradução a partir dos estudos de Bakhtin, pois suas colocações acerca da vida e da arte dentro dos estudos das ciências humanas habitam um espaço de reflexão e crescimento sempre atuais.

No capítulo terceiro, reúnem-se elementos que permitem esboçar um perfil de Clarice Lispector não só como autora, mas também como sujeito-tradutor, apresentando a crônica *Traduzir procurando não trair* (2005), em anexo (**Anexo A**), em que ela expõe as condições técnicas do trabalho de tradução. Ainda nesse capítulo, Carson McCullers também é apresentada para que possamos comparar e contrastar suas produções, considerando dados biográficos e estilos literários.

No quarto e último capítulo, apresentamos os resultados da análise do *corpus*, comparando a tradução (T1a) e a retradução (T1b) da peça *The member of the wedding*, priorizando o arcabouço teórico oferecido pelo Círculo de Bakhtin. Na análise, utilizamos

também autores que debateram os trabalhos bakhtinianos, textos tributários da sociolinguística e da teoria da tradução, como mencionado anteriormente.

As considerações finais apresentam nossas reflexões acerca de todo o caminho que envolveu a feitura desta tese, bem como os resultados a partir de nossa investigação.

Clarice Lispector pontua com assertividade que: “não é fácil escrever, é duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (LISPECTOR, 1998, p.19). Esse trecho povoou nossos pensamentos durante o exercício da escrita, desde que nos dedicamos ao ofício de lidar com as línguas portuguesa e inglesa e a pensar a tradução a partir delas.

Capítulo 1

CAMINHOS DA TRADUÇÃO: CORRENTES E DISSEMINAÇÃO DE SABERES

Os tradutores ajudaram, ao longo da história, a desenvolver o sistema de escrita. Em seus esforços para transportar determinados textos fundamentais de uma cultura para outra, tiveram também um impacto sobre a evolução das línguas (DELISLE, WOODSWORTH, 1998, p.37).

O trecho de autoria dos pesquisadores Delisle e Woodsworth chama a atenção para a relevância da tradução na compreensão dos diferentes signos de comunicação. Atualmente, várias são as possibilidades atribuídas ao trabalho de traduzir.

Inicialmente acreditava-se que as traduções deveriam ser realizadas palavra por palavra para que se reproduzisse de maneira fiel a mensagem do texto original. Isso exigia, naturalmente, que o tradutor tivesse grande conhecimento formal da língua do texto de partida. E mais: depois do trabalho pronto, o tradutor ficava com o status de reprodutor de conhecimento de terceiros. Com o tempo foi reconhecido o papel de produtor do conhecimento também para o tradutor. Concomitantemente, o rigor da fidelidade da tradução com o texto de partida alterou-se.

Hoje, reconhece-se o valor dos vários tipos de tradução, dependendo do objetivo do trabalho, ela aproxima-se ou se afasta das palavras do texto de partida. A tradução literal (ao pé da letra *ad verbum*) apresenta um baixo grau de intervenção, o tradutor presta-se ao papel de conduzir as palavras com a maior fidelidade possível ao texto original. Não se aplica, na maioria dos casos, aos textos literários, mas sim ao trabalho tradutológico de documentos.

Na tradução literal vemos um reconhecimento de palavras parecidas da língua de partida (texto fonte) para a língua de chegada. É o que chamamos também de tradução palavra por palavra. De acordo com Campos (1986, p.34-35):

Na tradução literal, o que se dá é a substituição de palavras e expressões da língua-fonte por palavras e expressões da língua-meta, num processo que se assemelha muito ao da simples transcodificação: troca de signos de um código (linguístico) por signos de outro código.

A tradução interpretativa (livre na interpretação *ad sensum*) é apropriada para textos jornalísticos, acadêmicos, comerciais e técnicos. Ela exige um pouco mais do tradutor no sentido de buscar, além do texto, informações que possam compô-lo. O tradutor, nesse caso, precisa entender, interpretar e ao mesmo tempo buscar palavras que caracterizam a ideia central do texto original para transposição para o texto traduzido.

Além da tradução literal, segundo Venuti (2002) há mais três variantes conhecidas como investigativa, doméstica e estrangeirização.

Quanto à tradução investigativa, ela busca relatar ou colocar no texto a intenção do autor (*ad intentio*). Nela o tradutor é livre para interpretar e buscar informações fora do texto que possam complementar a ideia central. O papel do tradutor passa a ser o de um consultor, coautor e corresponsável pelo produto final.

A tradução doméstica é feita no sentido da cultura do leitor e não do autor. Ela tem uma carga cultural e sentimental mais pungente na representação de um povo, pois procura apagar as opacidades geradas pelas diferenças entre as duas culturas e línguas, para que a leitura se torne mais fluente. Esse tipo de tradução propicia ao leitor a ilusão de preservação do espírito do autor original na tradução.

Por fim, a estrangeirização é um tipo de tradução que exige a permanência de termos originais do texto de partida na tradução.

O exposto nos leva a pensar se a tradução de Clarice Lispector, palavra por palavra, foi feita porque a autora acreditava nesse método inicial ou se lhe faltava conhecimento suficiente sobre as duas línguas envolvidas, fazendo da primeira tentativa uma busca de conhecer o texto para depois lapidá-lo. Isso demanda também muito conhecimento, pois as mudanças partiriam da própria tradutora, em um trabalho solitário, visto que não há nenhum registro de que essa tradução tenha sido feita em parceria, como algumas outras⁴.

Sabe-se que cada língua tem uma estrutura própria, o que significa dizer que para manter o sentido do texto é preciso mais do que uma simples transferência ou transposição. Assim, o tradutor passa de reprodutor para autor, ou coautor. Reconhece-se o valor da tradução para o desenvolvimento da língua, como o papel que ela historicamente desempenhou, e continua desempenhando, nas questões políticas, de construção de comunidade de sentido, de disseminação da cultura, enfim, para a capacidade humana de compreender e fazer-se entender. Traduzir foi necessário para a construção das línguas em geral a ainda o é, pela troca e disseminação da cultura, como veremos a seguir.

⁴ Geralmente, as traduções de textos teatrais foram feitas em parceria com Tati de Moraes, entre elas, *The little foxes* (*As pequenas raposas*), de Lilian Helman e *Hedda Gabler*, de Ibsen com a qual elas receberam o prêmio de melhor tradução do ano em 1966. Clarice comenta sobre essa tradução e premiação na crônica *Traduzir procurando não trair*, que comentaremos no Capítulo 3.

1.1 História da tradução

A história da tradução começou em uma época em que escritas das línguas suméria e eblaita foram encontradas por arqueólogos. O eblaita é uma língua extinta, considerada como a mais antiga língua semítica com registo escrito, assim como a suméria que foi esquecida no século XIX. Acredita-se que essas escritas eram vestígios com cerca de 4500 anos, já demonstrando a existência de traços de tradução nos campos comercial, religioso, literário e do direito.

O documento mais famoso que se conhece da atividade tradutória na antiguidade é a Pedra de Rosetta. Segundo Campos (1986, p.16):

um fragmento de basalto encontrado em 1799 nas escavações que se faziam numa região banhada pelo braço ocidental do Rio Nilo. O lugar tinha o nome de Rosetta, e a pedra ficou com o nome do lugar onde foi encontrada. Na Pedra de Rosetta vê-se um mesmo texto grafado de três maneiras diferentes: em hieróglifos da escrita sagrada do antigo Egito, em caracteres da língua escrita popular egípcia da época, e em caracteres gregos. Foi a partir do estudo dessa pedra que o francês Jean-François Champollion começou a decifrar os hieróglifos do antigo Egito.

A tradução, no início de sua história, já nasceu ligada aos interesses políticos, marcados por questões nacionais, ideológicas, políticas e religiosas. Os homens de grande poder, por exemplo, apoiavam esse trabalho por acreditarem que ele era importante em certos tratados e acordos. Ademais, não é difícil imaginar como aqueles que dominavam o conhecimento da língua podiam facilmente alterar a escrita em razão de interesses pessoais ou do grupo social do qual faziam parte.

Temos que considerar o momento histórico e os objetivos da tradução, pois as de textos dramáticos, por exemplo, podem ter diferentes metas que variam desde a montagem da peça até a tradução para estudos ou leitura. Inferir sobre o objetivo do trabalho tradutológico ajuda-nos a entender alguns processos e escolhas, pois há diferenciações de posicionamentos, dependendo de como esse objetivo se desenha.

Há registros, por exemplo, de que com a Reforma no século XVI, diferentes traduções da Bíblia foram feitas e de que com elas questionamentos acerca do poder da Igreja começaram a emergir. De acordo com Bassnett (2005) a tradução serviu como arma de resolução ou ênfase de problemas com relação aos conflitos políticos e dogmáticos.

Compreendemos, então, que a política dos interesses que envolvem uma dada tradução impacta diretamente no resultado dela, mas não somente isso: além das vinculações

ideológicas do tradutor e/ou de seu grupo é preciso também considerar as possibilidades e os limites da língua do texto de partida.

O estudo da tradução abrange aspectos da língua que será traduzida, partindo de referências do léxico, da gramática e de sua estrutura, refletindo em como as especificidades de alguns idiomas podem confrontar-se por contrastes ou semelhanças.

Ao longo da História vários autores ficaram conhecidos no campo da tradução, entre eles, Livius Andronicus (século III a. C), Ibn Al Muqaffa, Jagannatha e Voltaire (século XVIII), Geoffrey Chaucer (1340 – 1400), Émile du Châtelet, Yan Fu (1853 – 1921) e Constance Garnett (1861 – 1946). Destacamos os tradutores que trabalharam diretamente com a língua inglesa, são eles: rei Alfredo, Aelfric, Geoffrey Chaucer, William Caxton e William Tyndale (DELISLE e WOODSWORTH, 1998).

O rei Alfredo, único soberano Inglês considerado “o Grande”, tornou-se conhecido pelo seu Livro das Leis, ou “Dooms”, que procurava combinar a lei mosaica com os princípios cristãos e os antigos costumes germânicos. Ele começou a escrever a história do país na *Crônica dos saxões*. Com 40 anos aprendeu latim e empreendeu um programa de traduções para impedir o declínio cultural do país. Às vezes, o rei Alfredo traduzia palavra por palavra e outras vezes traduzia livremente, usando sua compreensão do texto fonte para construir o texto da língua de chegada.

Depois dos trabalhos do rei Alfredo, outra pessoa importante para a história da tradução foi Aelfric (955 – 1020). Ele escreveu um dicionário latino-inglês, uma gramática latina, entre outros.

Geoffrey Chaucer (c.1340 – 1400) escrevia em Inglês em uma época em que as outras línguas tinham poder, como o francês, que era o idioma usado pela corte. Chaucer conseguiu, então, valorizar o uso do idioma, restabelecendo-o e o expandindo, tornando a tradução uma recreação. Ele atuou como organizador da língua, registrando fatos e acontecimentos da época, de forma literária, e participando de concursos de histórias, registrando-as também.

Ao longo da história, a admiração pelo original sempre esteve associada ao propósito de criar alguma coisa nova, assim como se vê no caso de Chaucer, as ideias de traduzir e de recriar, de imitar e deslocar, de importar e conquistar têm estado indissolivelmente associadas (DELISLE e WOODSWORTH, 1998, p.80).

Chaucer conhecia o italiano, o latim e o francês, traduzindo livremente obras de Ovídio, Virgílio, Boécio, Petrarca, Dante e Boccaccio. Para Chaucer, a tradução era uma atividade essencial que muitas vezes necessitava de outras tarefas, como a compilação. Acredita-se que Chaucer, além de tradutor, desempenhou importante papel no registro da

tradição oral inglesa, na medida em que ele ouvia os contos, rezas e histórias e as registrava. Nesse sentido, Chaucer foi um dos responsáveis pela reestruturação dessa língua em comparação com o “Old English”. É bom lembrar que Chaucer viveu em uma época didaticamente conhecida por “Middle English”. Foi ele o responsável pelo registro do idioma nas peregrinações feitas de Canterbury a Londres, pois, enquanto viajavam, concursos de histórias aconteciam e Chaucer anotava os contos, da maneira como eram contados, fazendo assim, um importante documento da língua falada naquela época⁵.

William Caxton (1422 – 1491), outro autor importante para a constituição dos estudos de tradução na língua inglesa, inaugurou um novo tempo para o ofício de traduzir. Como ele era comerciante, tinha interesse em reproduzir o maior número de manuscritos traduzidos e cada um deles na maior quantidade possível. Para tanto aprendeu, por volta de 1469, o processo de reproduzir pela prensa e montou, em 1476, a primeira imprensa na Abadia de Westminster, que atendia a demanda de impressões de obras literárias e traduções. Como comerciante, comprou e vendeu manuscritos em francês (como romances, ficção e obras biográficas relacionadas à religião); como tradutor, fez várias traduções do francês para o Inglês. Realizou a tradução de *Eneida*, de Virgílio, do francês para o inglês, mantendo a ordem da língua francesa e usando termos na língua de origem. Ao mesmo tempo em que a tradução de *Eneida* demonstra a preocupação de Caxton com a fidelidade ao texto fonte, o resultado (o texto de chegada) evidencia que ele também estava atento aos leitores, uma vez que reduziu o texto, o que facilitou a linguagem para que a obra fosse amplamente difundida.

Em outras obras, Caxton modificou o estilo francês aproximando-o do inglês, “domesticando” sua tradução, para que as obras tivessem maior público. Desse modo, ele ampliou seu mercado consumidor e acabou disseminando a cultura, bem como expandindo a língua inglesa. Sobre a expansão do inglês e as decorrências desse processo, escreveu Delisle e Woodsworth (1998, p.44):

Thomas North traduziu Plutarco; Thomas Lyot traduziu Platão, Cícero e Sêneca (...), Erasmo, Calvino e Lutero eram transportados para o inglês. O impacto desse movimento sobre a língua inglesa teve como resultado a introdução de milhares de palavras e frases (...) ao longo do século XVI desenvolveu-se uma verdadeira batalha entre a linguagem pedante e acadêmica, e de outro lado, a “linguagem comum”.

William Tyndale (c.1494 – 1536), último autor que destacamos na história da tradução em língua inglesa, traduziu e publicou o Novo Testamento.

⁵ Para mais informações ver **História dos povos da literatura inglesa** em CHURCHILL, Winston. **A History of the English Peoples**. Canada: Skyhorse, 2011.

Suas traduções foram recuperadas por David Daniell, na Universidade de Londres. David Daniell estudou os recursos retóricos de Tyndale como tradutor e descobriu que o autor usava linguagem popular e vocabulário simples. Diferente de seus predecessores, Tyndale incorporou às traduções a cadência e a ordem das palavras próprias da língua inglesa. Ao fazer traduções desse tipo, ele fez da Bíblia, por exemplo, um livro popular. Mais do que isso, Tyndale demonstrou a importância de as traduções se preocuparem tanto com o texto fonte quanto com o público a que se destina, mais uma vez observamos o uso da tradução doméstica que se preocupa com o leitor. Traduzir, mais do que um ofício para profissionais, se transformou, aos poucos, também em um trabalho de interpretação da realidade.

Refletindo sobre o conjunto da publicação, chamou-nos a atenção a dialética entre a tradução fiel e aquela intermediada pela preocupação de criar comunidade de sentido com o possível leitor. Na medida em que aumentava os tipos de documentos traduzidos, o dilema de como traduzi-los naturalmente cresceu. Ora, parece-nos claro que a preocupação de alguém que traduz um documento religioso de sua própria crença é diferente daquele que o faz sob encomenda, ou mesmo de quem faz a tradução de um texto literário.

Os textos religiosos eram os mais traduzidos e tinham urgência de serem entendidos. Burke (2009, p.23) explica que:

Os projetos mais óbvios e talvez mais importantes eram religiosos. O paralelo, bem como a conexão, entre o trabalho dos tradutores e dos missionários é digno de nota. Missionários, como Ricci, traduziam textos religiosos como meio de conversão, mas eles às vezes se descobriam traduzindo sua religião também, no sentido de adaptá-la à cultura local, e até mesmo convertendo sua língua, no sentido de introduzir nela palavras e frases do tupi, do japonês e assim por diante.

Destacamos que as traduções de textos religiosos se diferenciam muito dos textos literários, sendo os últimos tratados como uma recriação ou transcrição, enquanto os religiosos deviam revelar sua essência e manter fidelidade ao texto.

O sentido da fidelidade ao texto foi interpretado de maneiras diferentes. Segundo Delisle e Woodsworth (1998, p.80), “os primeiros tradutores cristãos defendiam a tradução literal, advogada por São Jerônimo e Boécio (480–524), assim como pelos tradutores medievais que vieram depois e que se preocupavam fundamentalmente em transmitir a informação intelectual”. No entanto, a partir do século XIX, os tradutores dos textos tidos como sagrados entenderam que atualizar a língua era necessário para disseminar a fé.

Campos (1986, p.17) afirma, em relação à fidelidade tradutória na história da tradução que:

a primeira determinação legal de tradução ocorreu no ano 146, em Roma, quando o Senado romano mandou traduzir o tratado de agricultura do cartaginês Magão. No século I antes da era cristã, o romano Cícero refere-se à tradução que ele mesmo fez dos *Discursos* do grego Demóstenes, trazendo então à baila a questão da fidelidade às palavras ou ao pensamento do original.

Delisle e Woodsworth (1998) retratam, no capítulo três do livro *Tradutores na História*, a “emergência” das literaturas nacionais. Esse processo está relacionado com a criação dos Estados nacionais, que apareceram entre os séculos XIV e XV, em maioria. Essa foi uma época de crescimento dos burgos e da vida urbana, o que naturalmente aumentou o interesse pelo comércio de diferentes bens de consumo, incluindo os culturais. As cidades cresciam e exigiam melhoria no sistema de arrecadação de impostos, antes na mão dos senhores feudais, e agora em disputa nos centros urbanos. A centralização política foi fruto da guerra entre as famílias mais ricas dos feudos. Depois de instituído o rei, foi preciso decidir as fronteiras dos países e, finalmente, fundar a nação. Por fundação da nação compreende-se a criação da unidade nacional, do compreender-se como parte de um dado país e de ser capaz de se sacrificar por ele, em uma guerra, por exemplo. Em nome desse sentimento de pertencimento, elementos culturais e ideológicos ganharam destaque, como as artes e, sobretudo, a língua.⁶ Com relação às fronteiras e a alteridade dos distintos meios de tradução, Zavala (1996, p.5) menciona que:

cabe também acentuar as noções derridianas de diferença e traço, já que o sujeito fronteiriço, sintomaticamente, está no traço de sua alteridade. É como dizer, ser outro. Ver a fronteira, o fronteiriço, como uma forma do saber, nos introduzir a uma hermenêutica de textos fronteiriços, já no sentido amplo da palavra, é dizer de uma forma de interpretar o fenômeno fronteiriço na riqueza de seus textos e produtos culturais. Esta hermenêutica seria de um espírito desconstruído e formas de interpretação implícitas na crítica ideológica e na imagem dialética de Benjamin (...)⁷.

Walter Benjamin escreveu sobre o trabalho de tradução em *A tarefa do tradutor* (2008), no qual faz referências às fronteiras entre a criação e a tradução, mencionando fatos sobre a difusão dos textos traduzidos.

⁶ Para maiores informações ver: ANDERSON, Perry. **Linhagens do estado absolutista**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁷ No original: “Cabría reacentuar también las nociones derridianas de différence y traza, ya que en el sujeto fronterizo siempre está, sintomáticamente, la traza de su alteridad. Es decir, de ser otro. Ver la frontera, o lo fronterizo, como una forma del saber nos introduciría a una hermenéutica de textos fronterizos, ya en el sentido amplio de la palabra; es decir a una forma de interpretar el fenómeno fronterizo en la riqueza de sus textos y productos culturales. Esta hermenéutica sería de espíritu deconstructivo y formas de interpretación implícitas en la crítica ideológica y la imagen dialéctica de Benjamin (...) (ZAVALA, 1996, p.5) (tradução nossa).

Para a expansão da cultura e da língua, elementos essenciais à fundação da nação, não bastava reproduzir textos escritos, mas era preciso também traduzi-los em conformidade com os diferentes interesses de cada momento histórico, como mencionamos anteriormente.

Alguns dos fatores que intensificaram a tradução no período renascentista foram a invenção da imprensa, a volta às obras clássicas como ponto de referência, as grandes navegações que possibilitavam a descoberta de novos mundos e a tradução da Bíblia para as línguas nacionais. Sobre o assunto escreveu Ponzio (2010b, p.17):

Existem línguas de todo respeito enquanto garantidas pela nacionalidade. Existem dialetos, socioletos e idioletos. Os últimos pertencem ao indivíduo que, como a própria palavra, é unitário, inteiro; é, logo, justo que tenha ele a sua língua pessoal unitária, o idioleto, precisamente. O pertencer da linguagem é do falante enquanto ele por sua vez pertence a um grupo familiar, de trabalho, profissional, social, nacional. Cada língua tem origem e também cada falante. Em ambos os casos a origem assegura a unidade e unicidade de um processo de desenvolvimento.

Ponzio destaca, além da existência das diversas línguas, os dialetos, socioletos e idioletos e nós acrescentamos os cronoletos que são conceitos da sociolinguística, que adotamos em nossa tese. Apesar de ter origem em cada sociedade e em cada falante, a língua é universal e pode ser discutida e apreendida por todos, apesar de não termos domínio sobre ela.

O domínio sobre a língua, ainda segundo Ponzio (2010b), é ilusório. Esse domínio varia de trabalho para trabalho quando se pensa em tradução, pois se relaciona com estilos e produções. Dentro dessa proposta, nas traduções, é relevante destacar os vocabulários *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *translatio*, *imitatio*, *aemulatio* e *pronunciatio*.

O *inventio* se refere à criação da ideia; o *dispositio* à sua apresentação; o *elocutio* à criação da tessitura do texto; *memoria* à memorização para a fala; o *translatio*, sua tradução; *imitativo* tem a ver com a imitação no campo das palavras, o *aemulatio* é a noção romana de mostrar respeito aos próprios predecessores literários, oferecendo uma versão melhorada do seu trabalho e finalmente *pronunciatio* é a preparação para a apresentação em público. Esse vocabulário aparece na citação a seguir, por esse motivo achamos devido sua explicação.

Joost Van den Vondel (1587-1679) foi um tradutor que também contribuiu no registro e crescimento da formação da língua pertencente à Idade de Ouro Holandesa, sendo muitas vezes comparado à Chaucer:

Vondel é considerado o maior poeta e escritor teatral da Idade de Ouro Holandesa, e as traduções formam parte da sua produção literária, como no caso de Chaucer. De modo tipicamente renascentista, o resultado era uma rede de *translatio*, *imitatio*, *aemulatio* e *inventio* do autor e fornecendo-lhe uma série de modelos textuais (...) como tradutor, não era menos versátil e

prolífico; suas traduções cobrem mais de meio século (DELISLE e WOODSWORTH, 1998, p.82).

A produção de Shakespeare, por sua vez, foi traduzida, a princípio, por Voltaire e ele se colocou também como crítico de certas obras produzidas na época. Segundo Delisle e Woodsworth (1998, p.88), “os defensores de Shakespeare encontravam em suas obras características inexistentes na literatura francesa; seus detratores, que em pouco tempo passaram à minoria, o consideravam bárbaro, contrário aos ideais de gosto e harmonia”. Essa citação nos mostra como o pessoal interfere nas traduções e em seus resultados.

Vários foram os trabalhos que problematizaram a tradução, o que resultou nas chamadas correntes tradutológicas e/ou teorias da tradução.

Abordar a história da produção do conhecimento relativo à tradução é condição para melhor analisar as fontes desta investigação. Para o momento convém informar que, ao que parece, Clarice Lispector, na peça que serve de fonte para esta investigação, primeiro traduziu as frases próximas da tradução “palavra por palavra”, aproximando-se das primeiras teorias de tradução, para depois voltar ao texto e se preocupar com a comunidade de sentido, fazendo o que nós denominamos de “retradução”. Consideramos a retradução como parte dos estudos da teoria da tradução, e a seguir relatamos como as teorias foram pensadas em distintos tempos da história.

1.2 Teorias da tradução

A problematização sobre a tradução não se fez de forma linear. Várias concepções de tradução e dos diversos elementos que a compõem apareceram com os anos, resultando em diferentes, mas nem sempre opostas, correntes tradutológicas. Elas apresentam características que se diferem em cada processo tradutório, colocando o objeto de estudo da área em discussão, e contém diferentes características ou aspectos, dependendo da época em que foi realizada.

Nos últimos anos, os estudos sobre a tradução mudaram veementemente. Há uma dificuldade declarada pelos autores que escrevem sobre eles e tentam fazê-lo diacronicamente ou ainda cronologicamente. Não há divisão, periodização ou compartimentalização exata da história da tradução, pois não há separações precisas para esses períodos que sejam consenso entre os pesquisadores. Há, porém, certos conceitos de tradução em determinadas épocas. Vale a pena pontuar também que a história da tradução muda de um lugar para outro.

George Steiner, em seu livro *Depois de babel: questões da linguagem e tradução* (2005), dividiu em quatro períodos a história da literatura sobre a tradução. Essa divisão é válida até meados de 1970.

O primeiro período definiu como primordial a tradução palavra por palavra. Embora essa fosse a forma conhecida de traduzir, esse foi também o período de Cícero e Homero (46 A.C.), que se contrapunham a essa ideia, criticando a tradução *verbum pro verbo*. Cícero era tradutor também de poemas e por esse motivo seria complicado a tradução palavra por palavra como propunha o período. Acredita-se que todo o conhecimento sobre tradução obtido nessa fase foi conseguido empiricamente, ou seja, na medida em que se traduzia.

A publicação de *Essay on the principles of translations* (Ensaio sobre os princípios da tradução) de Alexander Fraser Tytler, 1791 e 1813, ajudou a construir essas teorias. O livro é dividido em capítulos que elucidam o trabalho do tradutor. Steiner (2005, p.256) afirma que:

O milagre nunca é completo. Toda tradução é insuficiente. No melhor dos casos, escreveu Heut, uma tradução pode, por meio da autocorreção cumulativa, aproximar-se cada vez mais das demandas do original, traçando tangentes cada vez mais próximas. Mas não poderá haver uma circunscrição completa. Uma particular tristeza deriva da percepção dessa inadequação. Ele assombra a história e a teoria da tradução.

Quanto ao segundo período, a tradução reflexiva é desenvolvida “no contexto mais amplo das teorias da linguagem e do pensamento (...) que passam a adquirir um caráter filosófico” (ARROJO, 1986, p.71). Isso significa um tempo de investigação hermenêutica em que surgiu o desenvolvimento de um vocabulário e metodologia de abordagens sobre a tradução. Esse tem início com a publicação de *Sous l’invocation de Saint Jérôme* (Sobre a invocação de São Jerônimo) de Valery Larbaud. A primeira publicação é de 1946. Há uma segunda publicação com mais cinco artigos novos sobre tradução nessa mesma obra (1997).

Em relação ao terceiro período, há registro de que o início se deu “com os primeiros trabalhos sobre máquinas, que começaram a ser divulgados no final da década de 40” (ARROJO, 1986, p.72). Essa fase foi marcada pela publicação dos primeiros trabalhos sobre tradução da linguística estrutural e da teoria da comunicação nos estudos sobre tradução.

Campos (1986, p.25) explica que:

A ideia da máquina de traduzir nasceu na URSS, em 1933, repercutindo em 1946 na Inglaterra e nos Estados Unidos. A década de 1950 foi a mais fértil em estudos e experiências de tradução por máquina, em cada um desses três países em mais cinco dúzias de outros, onde certamente prosseguem num ritmo menos acelerado, e dos quais vêm resultando, para o conhecimento da tradução humana, preciosas informações.

Há quem diga que a ideia da construção dessas máquinas nasceu entre cientistas e administradores que precisavam de traduções rápidas por interesses profissionais. Depois de passar pelas máquinas de tradução e aprovados pelos interessados, esses textos passariam para tradutores especializados.

Em meados do século XX, havia a esperança de que as máquinas pudessem substituir o trabalho tradutológico do homem, porém chegou-se à conclusão de que isso não seria possível. Além disso, o trabalho das máquinas era oneroso. Essa ideia foi deixada de lado por algum tempo, mas pode voltar a ser pensada, pois a computação avançou muito. Segundo Campos (1986, p.23):

A verdade, entretanto, é que as máquinas por enquanto não atendem às conveniências de quem delas espera uma espécie de milagre: a fabricação em série de tradutores mecânicos prontos a traduzirem qualquer texto, de qualquer língua para outra, com a velocidade da luz – que é a velocidade da energia elétrica, com que operam os computadores.

Sabemos que os computadores não são capazes, nesse campo, de superar os homens, pois falta o conhecimento linguístico e a sapiência para lidar com problemas dessa ordem. De acordo com Campos (1986), há alguns pontos nas pesquisas em tradução por máquina que se resumem da seguinte forma: toda língua tem suas regras e essas regras bem formuladas podem se transformar em programa de automação. Dessa maneira, é possível a criação de um sistema de tradução por máquina, como já vemos acontecer, porém esse sistema não abarcaria conotações e variações linguísticas, por exemplo.

Theodor (1976, p.70) afirma que:

Evidentemente foi esta invenção, tal como acontece como qualquer outra, recebida por um lado com esperanças exageradas (tudo será traduzido em um instante e à perfeição, diziam os otimistas) e, por outro, com desconfiança e reações negativas, as mais violentas (querem tirar o pão dos tradutores, julgavam estes, e outros acrescentavam: o estilo pessoal será reduzido a um estilo oficial, computacional, para que as máquinas possam trabalhar e daqui a pouco todos terão de escrever de maneira a satisfazer as máquinas), mas deve ter-se presente que as tais máquinas jamais foram criadas para traduzir obras literárias, assim como não há robôs projetados para escrever os dramas, romances e poemas do futuro.

Encontramos diversas opiniões sobre as máquinas de traduzir, porém todas concordam que a dificuldade em se pensar a tradução do texto literário era a mesma, e ainda continua nos dias atuais, pois ela requer sensibilidade e habilidade com as palavras em um nível que podemos chamar de lírico. Clarice evidencia essa dificuldade e a expõe em sua crônica sobre tradução, mostrando suas dúvidas com relação ao formato e as melhores palavras para abarcar o sentido pretendido.

No quarto e último período descrito por George Steiner (2005), houve um movimento voltado à hermenêutica, novamente, ligado à filosofia e à interpretação e um “refinamento” da tradução, em termos de conteúdo de trabalho, pensando nas questões filosóficas. É nessa fase que se vislumbra também um ponto de contato com outras vertentes do estudo como a filosofia, a sociologia, a antropologia, a etnografia, a literatura comparada, a retórica, a poética, entre outras. Esse período coexiste com o terceiro e tem início nos primeiros anos da década de 60 do século XX. É caracterizado por uma reversão sobre as investigações hermenêuticas sobre a tradução. Apesar de defenderem quase que a mesma coisa, o quarto período se difere do segundo porque nele os pesquisadores aprofundam-se nas questões do ato tradutório, buscando elaborar seu processo.

Até aqui tratamos dos quatro períodos da tradução defendidos por George Steiner, porém, conforme já informamos, não há consenso entre os pesquisadores sobre o assunto. Outra forma de pesarmos os estudos sobre a tradução foi proposta por Jakobson.

Jakobson (2007) dividiu em três os tipos de tradução: a tradução “intralingual” (de um idioma para outro, ou a tradução propriamente dita), a “interlingual” (reformulação, com uso de paráfrases), e a tradução “intersemiótica” ou transmutação (transposição de uma obra, de um código para outro, como no caso de livros que viram filme). Acerca do assunto, explicou Petrilli (2012, p.237):

Jakobson distinguiu entre os três tipos principais de tradução (1) tradução intralinguística ou reformulação, que significa interpretação de signos verbais com outros sinais verbais, da mesma língua histórico-natural, (...) (2) tradução ou tradução interlinguística, que consiste em interpretar signos verbais de outra língua histórico-cultural e (3) tradução intersemiótica ou transmutação que é a interpretação dos signos verbais como sistema de signos não verbais⁸.

Aubert (1984) divide o trabalho tradutório em duas modalidades: modalidade de tradução oblíqua e a modalidade de tradução direta. Na modalidade de tradução oblíqua há transposição, modulação, equivalência e adaptação, não necessitando de perfeição no sentido da literalidade.

A transposição se faz na substituição de uma parte do discurso, por preferência ou capacidade do tradutor, implicando numa alteração da forma lexical e/ou gramatical, seja por

⁸ No original: Jakobson distinguished between the three main types of translation (1) intralingual translation or rewording, that is interpretation of verbal signs with other verbal signs from the same historical-natural language (...) (2) interlingual translation or translation proper which consists of interpreting verbal signs of a given historical-natural language with verbal signs of another historical-natural language and (3) intersemiotic translation or transmutation, the interpretation of verbal signs with non verbal sign system (PETRILLI, 2012, p.237) (tradução nossa).

restrições estruturais ou por escolha do tradutor sem que haja afetação nos níveis estilísticos e semânticos (AUBERT, 1984). Um exemplo de transposição, no trabalho de Clarice, é quando ela opta por “não implique com sua irmãzinha”, em sua retradução, para o que havia antes traduzido como “não implique com sua irmã menor” (Datiloscrito, 1961, p.2), que no original lemos: “don’t tease your little sister” (MCCULLERS, 2006, p.2).

A modulação, por sua vez, acontece quando há mudança de ponto de vista ou de foco. Segundo Campos (1986, p.38), “justifica-se a modulação quando a tradução literal, ou mesmo a transposição, afasta-se do espírito da língua-meta, embora resulte num enunciado gramaticalmente correto ou pelo menos aceitável”. Um exemplo dado pelo autor para esse tipo de tradução é “it’s difficult to show”. Ao invés de traduzir ao pé da letra, o tradutor prefere a forma “não é fácil mostrar”, com mudança de enfoque da dificuldade afirmada para a facilidade negada” (CAMPOS, 1986, p.38).

Outro procedimento usado na tradução oblíqua é a equivalência. Ela se constitui de uma tradução em que a língua de chegada consegue colocar em termos equivalentes o que se pretende na língua de partida. Isso não acontece, por exemplo, na tradução de ditos populares, que por estarem arraigados com a cultura, muitas vezes não são passíveis de tradução. O que há de interessante a se notar é que “são valores culturais que variam, de um país a outro, e que determinam em cada país a forma que há de ter cada provérbio; donde se dizer que uma tradução não se faz de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra” (CAMPOS, 1986, p.40).

Importante salientar que quando não temos o equivalente ou correspondente na língua fonte ou de partida, o tradutor transcreve o texto usando todas as palavras ou aproximando a escrita da pronúncia da palavra, ou ainda mantendo o termo na língua meta, ou língua de chegada. Clarice faz isso com algumas palavras, principalmente, nomes de cidades e locais, mas a tradutora não apresenta uma consistência nesse procedimento, o que nos leva a crer que ela ainda não tinha se decidido como ficaria a tradução final de seu trabalho da peça *The member of the wedding*.

A adaptação acontece quando o tradutor precisa trazer para a língua de chegada referências culturais do original, sob pena da não compreensão dos leitores. A adaptação pode ser chamada também de tradução livre, que tem como características: a reprodução do conteúdo do texto fonte sem manter a forma original; a tradução do sentido do texto e não das palavras e a manutenção da ideia do texto, com equivalência do significado das palavras.

Já na modalidade de tradução direta busca-se a perfeita correspondência de estruturas e significados nas duas línguas, a de partida (texto fonte) e a de chegada. Segundo Aubert

(1984, p.74) “a tradução direta engloba três procedimentos básicos: o empréstimo, o decalque e a tradução literal”. O empréstimo mantém a palavra do original, como por exemplo, “delete”, “bug” ou “software”. É, de acordo com Vinay (1958), uma “negação da tradução”. Segundo Campos (1986, p.34-35) “antes de naturalizar-se, o empréstimo constitui um estrangeirismo, que é a presença de palavras ou construções estrangeiras em nossa língua; o empréstimo acontece com a naturalização, por assim dizer, que em nosso caso é o aportuguesamento”.

No decalque, “o termo da língua de partida passa a ser inserido no sistema fonológico, grafológico e morfológico da língua de chegada” (AUBERT, 1984, p.74). O decalque pode ser lexical, estrutural ou semântico. Um exemplo de decalque apontado por Campos (1986, p.36) é a palavra *sky-scraper*, que ficou em português, *arranha-céu*. A tradução literal é a feita palavra por palavra, conforme informamos anteriormente.

Importante destacar que entre a tradução direta e a indireta, ou oblíqua, há a tradução denominada intermediária, quando se faz uma tradução cujo texto fonte não é a da língua de partida. Isso acontece algumas vezes, como exemplificado anteriormente, algumas obras de Bakhtin e seu Círculo foram traduzidas do francês ou do inglês para a língua portuguesa, e não diretamente do russo.

Ainda para Aubert (1984, p.73) essas “modalidades não devem ser interpretadas como procedimentos de tradução”:

as modalidades não têm qualquer compromisso de correspondência ou correlação com processos psico-neuro-linguísticos, nem retratam de maneira fiel ou aproximativa as diversas tentativas que permeiam a primeira leitura do original e a produção final de sequências textuais de tradução. Trata-se, sempre, de algo observado sobre o produto de um processo, e é a partir destes produtos que cabe ao linguista fazer suas categorizações e arriscar algumas inferências (AUBERT, 1984, p.73).

As modalidades abarcam as transmutações culturais e os automatismos dos ajustes gráficos, lexicais, morfológicos e sintáticos. Para os modelos das modalidades tradutórias, Aubert (1984) menciona os nomes de dois estudiosos que propuseram essa sistematização: Vinay e Darbelnet (1958), explicando que “as modalidades são concebidas numa escala, desde uma espécie de “grau zero” da tradução até um ponto que a tradução renuncia à equivalência, já no limiar do intraduzível” (AUBERT, 1984, p.74).

Para Vinay e Darbelnet (1958), as traduções são assim divididas: literal, empréstimo, decalque, transposição, modulação, equivalência e adaptação. Todos os tipos apresentam características semelhantes que foram explicadas anteriormente. A tradução por modulação,

única que ainda não foi explicada, aparece com mais frequência em textos literários e pode ser chamada também de transposição por modulação e tem por característica uma participação ativa do tradutor por ter que reelaborar o texto atendendo às necessidades da linguagem literária o que exige uma construção elaborada para atender ao gênero artístico.

Gerardo Vázquez-Ayora (1977) apresenta cinco métodos de tradução: amplificação, condensação, explicitação, omissão e compensação. Segundo Campos (1986, p.43), a amplificação é quando dizemos a mesma coisa que foi dita na língua fonte, porém usando um número maior de palavras, e a condensação é o contrário disso. Para a explicitação, há uma explicação do texto, parte dele ou de vocabulários e expressões, que pode aparecer, por exemplo, em notas de rodapé. A omissão, como o próprio nome diz, omite palavras ou expressões, enquanto que a compensação troca elementos da língua fonte para que a tradução chegue perto de uma tradução “correta”.

O estruturalismo⁹, desenvolvido nas décadas de 60 e 70 do século XX, defende a tradução com base nas palavras e na estrutura do texto, mais do que em seu sentido geral. Ele não é um privilégio dos estudos da linguística, já que aparece em outras vertentes, porém, nos estudos da língua é importante termos conhecimento da fase estruturalista, porque ela principia nas aulas de Saussure como sistema e é um registro no campo das investigações da língua e da fala, além disso, direciona o estrutural para partir para a comunicação, do individual para o social e impactou os estudos da tradução no sentido de que os tradutores foram observando e percebendo que somente o estrutural não era o suficiente, apesar de relevante, pois em traduções de quaisquer tipos, busca-se a comunidade de sentidos.

As diferentes traduções têm objetivos diversos, entendendo que a compreensão e explicação da tradução e seu processo precisam das marcas explícitas e dos dados linguísticos presentes no texto. Essas marcas podem ser exemplificadas por diacríticos, aspas, negrito, itálico, travessão, pontuações, além das marcas da oralidade na escrita, as notas de rodapé ou qualquer outra referência exposta no trabalho escrito, ou seja, neste caso, na tradução, são importantes tanto para a compreensão do processo tradutológico, como para o melhor entendimento do texto traduzido. As marcas estão intimamente relacionadas à análise sintática

⁹ Estruturalismo “é uma abordagem no estudo da linguagem que considera os idiomas como sistemas estruturados. Antes do século XX, os linguistas adotaram a respeito das línguas uma perspectiva *atomística*: eles assumiram os idiomas essencialmente como coleções de elementos individuais tais como os sons da fala, as palavras e as desinências gramaticais. No início do século XX, o linguista suíço Ferdinand de Saussure introduziu uma perspectiva muito diferente: ele defendeu a ideia de que se faz mais justiça às línguas considerando-as como sistemas estruturados, no interior das quais cada elemento se define primordialmente pela maneira como está relacionado aos outros elementos. Segundo essa perspectiva, que recebeu o nome de *estruturalismo*, o objeto primário do estudo é o sistema, não os elementos particulares presentes no sistema” (TRASK, 2008, p.100).

e semântica, complementadas por fatores extralinguísticos. Além disso, as explicações no campo lexical ou cultural podem suplementar essas marcas. Clarice deixa as marcas do texto original em sua tradução do romance de Agatha Christie, *The Curtain* (Cai o pano), como veremos mais adiante, no capítulo 4, porém não o faz com a tradução em processo de *The member of the wedding*.

John Catford (1980), estudioso da corrente estruturalista, acreditava na tradução como substituição, ou seja, substitui-se o material textual da língua de partida pelo material textual da língua de chegada. Nesse sentido, o autor comunga com os anteriores escritos de Tytler (1813) ao acreditar na necessidade da reprodução da totalidade do texto original, da equivalência do estilo entre a tradução e o texto de partida, bem como da permanência da mesma fluência e naturalidade.

Há também o que Catford (1980) chamou de equivalência textual, em uma vertente da equivalência, e o que nominou de correspondência ou equivalência formal. Essas reflexões se fundam no estruturalismo por pensarem que a forma poderia, de alguma maneira, carregar o conteúdo. Nas equivalências, busca-se, na língua de partida, o termo exato para a língua de chegada. Quanto à equivalência textual ela se sustenta na afirmação de que “o texto traduzido deve transmitir ao seu leitor uma informação semelhante à que o texto original transmitiu ao seu primeiro leitor, em sua língua de origem” (CAMPOS, 1986, p.71), enquanto que na correspondência formal “a forma do texto original deve ser seguida com a máxima fidelidade possível” (CAMPOS, 1986, p.73).

Eugene A. Nida (1964), autor inserido na corrente desconstrucionista, defendeu a tradução como transporte. Para ele o significado é o mais importante, pois a tradução literal rompe o princípio básico de toda comunicação. O autor acreditava que a tradução não reproduz o texto original, mas apresenta uma determinada cultura em determinado contexto. Fica implícito que a tradução não é um transporte somente, como foi denominada, e que o significado está atrelado ao texto e a suas diversas interpretações. Segundo Nida (1964), não existe nenhuma teoria unificada da tradução, mas sim um conjunto de princípios úteis para o nosso entendimento sobre os critérios de avaliação de um texto traduzido.

Nida (1964) concebia a tradução como uma igualdade de valores, talvez por ter trabalhado, basicamente, com textos bíblicos. Para Nida havia dois conceitos importantes: a correspondência formal e a equivalência dinâmica ou funcional. Enquanto o primeiro enfatiza a mensagem e o conteúdo, o segundo tem como preocupação trazer de volta o efeito pretendido pelo texto de partida.

Jacques Derrida (1998) negou a interferência da equivalência e propôs a desconstrução como forma de traduzir, ligada às ideias pós-estruturalistas, que “acentua a natureza fluida dos textos e o papel que tem o leitor na atribuição de um conteúdo ao texto literário” (TRASK, 2008, p.101). Percebe-se uma multidisciplinariedade e essa corrente enfatiza a visibilidade do tradutor, acreditando que ele transforma o texto para que possa construir sua autoria na tradução. Segundo Derrida (1995, p.197):

Não há tradução, nem sistema de tradução, a não ser que um código permanente permita substituir ou transportar os significantes conservando o mesmo significado, sempre presente apesar da ausência – deste ou daquele significante determinado. A possibilidade radical da substituição estaria assim pelo par de conceitos de signo. Nada muda no caso de, com Saussure, só distinguirmos o significado do significante como as duas faces de uma mesma folha. A escritura originária, se é que existe uma, deva produzir o espaço e o corpo da própria folha.

Essa teoria também foi defendida na obra *Oficina da Tradução*, de Rosemary Arrojo (1986). Ela questiona a visão estruturalista e formalista da língua, uma vez que admite a mudança da forma do texto, se a serviço da manutenção do conteúdo, e leva em consideração as diferenças do ato de traduzir textos científicos e literários, e ressalta a necessidade do uso de metáforas nestes.

Sumariamente, o tradutor, segundo os partidários da desconstrução, para realizar um trabalho que atenda às necessidades da tradução, precisa ter a competência tradutora desenvolvida, ou seja, não ser apenas um transportador de palavras de um idioma para outro, mas de colocar-se com criticidade nesse trabalho; conhecer as variedades da língua materna e da língua estrangeira, conhecer o registro de formalidade e informalidade bem como o discurso e os diversos significados; ter uma pessoa que possa revisar o trabalho de tradução, no sentido de trazer um olhar de fora que possa colaborar com o processo; ter conhecimento do contexto sociocultural do tema do qual traduzirá; ser o receptor da tradução, tendo em mente o público-alvo e apoiar-se em materiais extras para executar a tradução.

Quando se trata da tradução de Clarice, é preciso lembrar que ela conhecia as duas línguas, a língua portuguesa por ter aprendido desde cedo, quando sua família a naturalizou brasileira, e a língua inglesa, por ter feito cursos na Cultura Inglesa e por ter viajado com o marido por diversas vezes, e passado por países nos quais, certamente, teve que se comunicar no idioma local.

O conhecimento dos idiomas ligados aos textos do trabalho de tradução é primordial no trabalho tradutológico. Traduzir é repensar culturas e expandir conhecimentos, portanto faz parte da responsabilidade do ato.

A responsabilidade do ato abrange também o ato da tradução quando se trata do evento, olhando-o sob o aspecto da singularidade do acontecimento. O tradutor há de considerar o contexto sócio cultural em que a obra foi concebida, assim como sua relevância no momento presente, as condições de produção e tradução, bem como a escolha de palavras, adequando-as a todas as situações propostas, e também ao conteúdo que ela aborda.

Em nossa análise é relevante refletirmos sobre as tentativas de adequações a uma versão que corresponda às necessidades comunicativas e artísticas correlacionadas ao gênero dramático, pois se trata de uma peça teatral. Pensando dessa forma, os gêneros discursivos aparecem como ponto fundamental desta tese, sobretudo se observarmos as características do gênero dramático e da conversação.

Ainda sobre o trabalho do tradutor, advertiu Brenno Silveira (2004, p.23):

a maioria das pessoas parece não ter ideia do que é, realmente, o trabalho do tradutor. Muita gente pensa que basta saber falar uma língua estrangeira para que se possa traduzir um livro escrito nessa língua. Outros julgam que não lhes seria difícil traduzir para o português os livros que leem em inglês, francês, espanhol ou italiano. Puro engano. A profissão de tradutor exige, como todas as profissões, longo período de aprendizagem. A técnica da tradução é difícilíssima. Pode-se quase afirmar que cada livro estrangeiro apresenta certos problemas peculiares, problemas que exigem soluções diversas. Ler um livro estrangeiro é uma coisa; traduzi-lo é outra, completamente diferente. Muita gente, que já fez tal experiência, sabe disso.

A citação nos dirige, mais uma vez, a pensar no ato tradutório relacionado à responsabilidade.

Refletindo sobre as correntes e os caminhos da tradução, concordamos com o autor sobre as dificuldades do processo tradutológico, sabendo que as etapas podem ser lentas e trabalhosas. No diálogo entre o texto de partida e o texto de chegada, há a ideologia e a alteridade do tradutor, há instabilidade e estabilidade presentes no texto, portanto, ficando longe de ser fácil o ato tradutológico. O tradutor, portanto, precisa estar ciente de toda a responsabilidade que esse ato impõe. Theodor (1976, p.24-25) adverte que: “O tradutor precisa de muita coragem e suficiente habilidade, de maneira que possa libertar-se de algumas das amarras do original e expressar-se de acordo com o pensamento da língua em que versa a sua tradução”.

Assumimos a importância dos estudos linguísticos na tradução, e falar de Saussure para definir o início desses estudos se torna essencial.

1.3 Pensando Saussure

Não há como falar de língua, linguagem, construção de sentidos e tradução, sem mencionarmos Ferdinand Saussure (1857 – 1913), filósofo, linguista e professor responsável pela sistematização dos estudos da linguística no campo da linguagem. A importância de Saussure na linguística é inquestionável.

Algumas contribuições de Saussure foram organizadas e publicadas por seus alunos. As aulas que Saussure ministrou entre 1907 e 1911 estão compiladas no livro *Curso de linguística geral I*. Em vida, Saussure publicou *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879) e dedicou-se ao término de seu doutorado, deixando apontamentos importantes sobre a língua e a linguagem.

Os alunos-organizadores dos três cursos dados por Saussure, entre 1907 e 1911, trazem uma compilação em termos de separação por assunto de interesse, e destacamos alguns: *representação da língua pela escrita, a arbitrariedade do signo, a imutabilidade e mutabilidade do signo, dificuldades práticas da delimitação, o valor linguístico, da diversidade das línguas, língua literária e idioma local*. Além disso, o capítulo intitulado *Causas da diversidade geográfica* traz uma perspectiva de complementação de nossos estudos, por tratarmos diretamente do dialeto e sotaque apresentado pelas personagens da peça.

Saussure trabalha com a ideia de dicotomias na compreensão dos aspectos da linguística, tornando-a uma ciência autônoma, e propôs chamar de semiologia esse ramo dos estudos dos signos. A semiologia, segundo Saussure (2006, p.24) “nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém à existência; seu lugar está determinado de antemão”.

Saussure (2006) desenvolveu a teoria do valor, que postula que os signos linguísticos estão em uma relação diferencial e negativa entre si dentro da língua, criando uma identidade e oposição com relação associativa, pois “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 2006, p.16).

O registro feito com base em suas aulas deixou clara a preocupação do linguista em organizar a ciência da língua e seus aspectos mais relevantes, destacando sua importância na cultura geral, na vida dos indivíduos e das sociedades e para pessoas que tenham que manejar

textos. A diferenciação com que Saussure trabalha quando distingue língua e fala (ou *langue* e *parole*), nos interessa, pois essa classificação também tem a ver com o ato tradutório. A língua “é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude duma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade” (SAUSSURE, 2006, p.22). E por contrato estabelecido, entendemos também o ato tradutório.

Definindo seu objeto de estudo em uma de suas dicotomias *langue e parole*, ele constituiu a estrutura da língua como um sistema fechado a base para esses estudos. Segundo Saussure (2006, p.27)

O estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por objeto a parte individual, vale dizer, a fala, inclusive a fonação e é psicofísica.

A diferenciação entre língua e fala e suas especificidades, colocando-as uma como social e a outra como individual, nos remete à observação das falas das personagens da peça traduzida e como Clarice tentou resolver o que era individual do que era social.

Língua e fala são ao mesmo tempo autônomas e correlacionadas, uma necessita da outra. A fala está presente na coletividade, segundo Saussure (2006, p.28), pelas “combinações individuais, dependentes da vontade dos que falam” e ainda pelos “atos de fonação igualmente voluntários, necessários para a execução dessas combinações”. Saussure elenca os elementos internos e externos da língua em seu uso e classifica-os em três: a etnologia, a relação com a história política e a relação com outras instituições.

Em suas explicações sobre as dicotomias língua e fala, sincronia e diacronia, sintagma e paradigma, significado e significante, identidade e oposição, vemos muito do ato tradutório, quando refletimos sobre a aplicação de seus pensamentos na construção de sentidos a partir de uma estrutura ou ainda, um sistema de uma língua que não é a nossa. Dentro de suas demonstrações de organização da linguagem, vemos apresentadas três fases sucessivas: a gramática, a filologia e a gramática comparada.

As dicotomias são colocadas e explicadas como uma maneira de socializar os estudos organizados e apresentados por seus alunos.

Saussure recorta seu instrumento de trabalho, denominando a língua (sistema de signos) para a base primeira de seus estudos: “a língua tem definição autônoma, é vista como sistema, é norma para todas as manifestações da linguagem, portanto pode ser estudada cientificamente” (BARBISAN, FLORES, 2008, p.10). Saussure define as diferenças entre

língua e fala em seus tratados, e essas diferenças são assim pontuadas: a língua é parte da linguagem, com definição autônoma, é vista como sistema, é norma para as manifestações da linguagem, é compartilhada pela sociedade (com um contrato entre os membros que a utilizam), e pode ser estudada separadamente. A fala, por sua vez, é a utilização da língua e se subordina a ela. É livre e criativa, portanto, para um estudo inicial e estagnado não serviria, pois está sujeita a transformações.

A linguagem apresenta-se como um processo cultural e social, que envolve as funções neurológicas e psíquicas que permitem a comunicação, ou seja, um código.

Na introdução do capítulo III do *Curso de Linguística Geral*, há o propósito da fundação de uma ciência da linguagem com um objeto definido e único como a língua, do modo como Saussure a entendia. É importante ressaltar que Saussure não era ingênuo, pois ele concebia as múltiplas facetas que um estudo assim podia ter, mas preferiu limitar à língua enquanto sistema, para que o objeto de estudo fosse claramente delineado. A esse estudo ele dá o nome de linguística da língua, diferenciando-o da linguística da fala.

O que Saussure preparou para seus cursos, sendo organizado por outras pessoas para publicação, poderia causar certo estranhamento e, por isso alguns autores acharam necessária a devida explicação sobre colocações em sua teoria. Barbisan e Flores (2008) esclarecem os três pontos que podem trazer confusões quanto aos estudos sobre Saussure. O primeiro refere-se ao fato de que os organizadores das publicações sobre Saussure, Albert e Charles, não assistiram ao curso completo, tendo utilizado, inclusive, anotações de cadernos de terceiros. O segundo ponto é a certeza de que foram agregados termos aos escritos de Saussure, a exemplo da palavra estrutura que o autor não usou. Por fim, como terceiro ponto, chamamos a atenção para as muitas dicotomias associadas ao pensamento do autor: significante e significado, paradigma e sintagma, diacronia e sincronia e língua e fala.

Segundo os autores (BARBISAN, FLORES, 2008, p.8): “a leitura atenta do CLG parece ter tomado essas dicotomias como *stricto sensu*. Ao contrário, tudo indica que Saussure insiste num terceiro elemento, mediador da relação binária”. Esses elementos mediadores seriam, no primeiro caso, o signo (entre significante e significado); o sistema (entre paradigma e sintagma); a pancronia (entre a diacronia e a sincronia) e a linguagem (entre a língua e a fala). Nos anos 50, Coseriu (1979) propõe a *pancronia*, o cruzamento dos eixos diacrônico e sincrônico no estudo dos idiomas.

Se observarmos a primeira fase da tradução de Clarice Lispector de *The member of the wedding*, conseguimos caracterizá-la, ainda que não completamente, com a perspectiva do estruturalismo, trazendo-nos questões simples do ato da tradução, como a significação de

determinados elementos se vistos como isolados, ou seja, sua relação com o outro a partir de sua unicidade, pois a ideia principal do estruturalismo é a relação entre eles. Essa primeira fase é permeada de tentativas e são demarcadas no texto quando Clarice risca as palavras, trocando-as por outras, ou quando se utiliza de sinais gráficos para mostrar que aquele trecho necessitava de maior atenção, ou que precisaria voltar nele. Clarice mostra preocupação com a estrutura, com a relação de um termo como outro, demonstra interesse em traduzir a língua pensando em seu sistema, ou sua estrutura. Não se preocupa em pensar na região em que Berenice, empregada da casa, foi criada, justificando sua maneira de falar, por exemplo, ou como resolveria as adequações das falas da personagem.

Embora aparentemente opostos, é possível encontrar relação entre os estudos de Saussure e os de Bakhtin.

Benveniste, por exemplo, partiu de Saussure em seus trabalhos de linguística. Bakhtin também destaca o caráter social da língua e elege como objeto de estudo, a fala.

De acordo com Voloshinov (1981, p.121-122):

A enunciação individual (a “*parole*”), contrariamente à teoria do objetivismo abstrato, não é de maneira alguma um fato individual que, pela sua individualidade, não se presta à análise sociológica. Com efeito, se assim fosse, nem a soma desses atos individuais, nem as características abstratas comuns a todos esses atos individuais (as “formas normativamente idênticas”) poderiam gerar um produto social. O subjetivismo individualista tem razão em sustentar que as enunciações isoladas constituem a substância real da língua e que a elas está reservada a função criativa da língua. Mas está errado quando ignora e é incapaz de compreender a natureza social da enunciação e quando tenta deduzir essa última no mundo interior do locutor, enquanto expressão desse mundo interior. A estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza *social*.

Podemos observar, então, que o caminhar das teorias leva o Círculo de Bakhtin a pensar o sujeito no social, abrangendo fatores adicionais do que foi pensando por Saussure e Benveniste. O Círculo de Bakhtin reflete sobre cada elo como sendo sociológico, e liga esses fatores à ideologia que os perpassa. Segundo Sobral (2008a), o sujeito, em Bakhtin, não se perde nas especificidades generalizadas da classe, mas também não tem uma singularidade absoluta.

Para Benveniste o sujeito é um “eu que se caracteriza pela homogeneidade e unicidade e se constitui na medida em que interage com um tu” (BRANDÃO, 2004, p.58). Observamos que essa concepção conclui que o sujeito é ideológico e situa seu discurso em relação ao discurso do outro. Desse modo, o sujeito deixa de ser único, central, origem e fonte do sentido, porque na sua fala outras vozes também falam. A concepção de linguagem deixa de ser homogênea, pois o eu, antes *todo poderoso*, agora divide o espaço com o outro.

Benveniste cria a Teoria da Enunciação, e quando pensamos em forma e sentido, relacionamos essas palavras com língua e fala. Estudou o discurso e o sujeito, acreditando que o falante se apropria da língua, num movimento individual. A subjetividade é, para ele, relevante, pois por ela o homem se constitui, usando sua linguagem e sua comunicação. Benveniste define dois modos de significação para a língua: o semiótico e o semântico. Ele assinala:

Esses dois sistemas se superpõem assim na língua tal como a utilizamos. Na base, há o sistema semiótico, organização de signos, segundo o critério da significação, tendo cada um destes signos uma denotação conceptual e incluindo numa subunidade o conjunto de seus substitutos paradigmáticos. Sobre este fundamento semiótico, a língua-discurso constrói uma semântica própria, uma significação intencionada, produzida pela sintagmatização das palavras em que cada palavra não retém senão uma pequena parte do valor que tem enquanto signo. (BENVENISTE, 2006, p.234).

É necessário que o momento da enunciação seja levado em conta, na análise. Benveniste ressalta a diferença entre emprego das formas do discurso e emprego da língua, procurando mostrar que as condições diferem em cada caso:

Visto que a enunciação supõe a ‘conversão individual da língua em discurso’, processa-se uma atualização sobre o plano semântico, ou seja, a ‘semantização da língua’. A partir da manifestação individual que a atualiza, é possível detectar, no interior da língua, os caracteres formais da enunciação (...) (KOCH, FÁVERO, 1998, p.31).

Benveniste, então, analisa a língua por meio de duas operações: a sintagmática e a paradigmática, sendo que o sentido de uma comunicação depende não somente das escolhas das palavras, mas também da condição em que elas são proferidas. A enunciação é, então, “um processo de apropriação, na qual o enunciador se apropria do aparelho formal da língua e se enuncia”. Em toda tradução literária é necessário pensar no processo de apropriação das palavras da maneira proposta por Benveniste: a escolha das palavras está ligada ao contexto em que a fala acontece.

De acordo com Normand (2007, p.14) “Saussure gerou Benveniste, que gerou a análise do discurso e alguns outros discípulos”. Concordamos que a história se faz assim: por meio da negação e/ou continuação de estudos já proclamados anteriormente. Benveniste destacou a subjetividade e a crença de que somos constituídos pelo outro, pelo discurso e pelas adversidades que ele contém. Nesse continuar dos estudos iniciados por Saussure, Benveniste nos devolve “a filosofia, a psicologia social e a pragmática, reencontrou a virtude do diálogo e da interação” (NORMAND, 2007, p.14), no que chamaríamos não de uma linguística diferente, mas de uma continuidade do que fora proposto em primeiro lugar. A

autora faz reflexões sobre o caminho traçado por Benveniste na busca de uma continuação do que Saussure havia proposto enquanto estudioso desse sistema.

Para Benveniste, a problemática do arbitrário traz questões relevantes a serem discutidas, pois, segundo Saussure (2006), é na linguagem que o homem se constitui como sujeito, porque só nela está fundamentada a existência do ser. Essa existência está permeada de subjetividade e é pela linguagem que o Eu e o Tu vão se constituir, delimitando espaços na comunicação e na convivência.

Refletimos sobre a linguística começando por Saussure, passando por Benveniste para chegarmos em Bakhtin. Escolhemos esse caminho por razões que nos mostram, primeiramente, um pensamento da língua como sistema, depois, em Benveniste, cremos que há a inserção do sujeito e do que posteriormente passou-se a chamar diálogo, pois havia a preocupação do Eu e do Tu, e, em Bakhtin, a linguagem inexistente sem o sujeito, e o diálogo em uma visão mais abrangente do que pensada até então. Apesar de não defender o objetivismo abstrato de Saussure ou o subjetivismo de Benveniste, achamos por bem percorrer esse caminho teórico para compreendermos melhor de onde saímos e para onde queremos ir.

Importante destacar que Saussure, quando desenvolve sua teoria, estava em defesa da construção de uma ciência linguística, que pudesse abarcar a fala como fator social. No entanto, as condições em que Bakhtin e seu Círculo colocam o uso da fala condicionada à comunicação, atende de maneira mais completa à perspectiva que buscamos para nossa investigação. Na introdução de *Marxismo e a filosofia da linguagem* (1981, p.14), Marina Yaguello traz uma reflexão interessante que citamos a seguir:

Bakhtin coloca, em primeiro lugar, a questão dos dados reais da linguística, da natureza real dos fatos da língua. A língua é, como para Saussure, um fato social, cuja existência se funda nas necessidades da comunicação. Mas, ao contrário da linguística unificadora de Saussure e seus herdeiros, que faz da língua um objeto abstrato ideal, que se consagra a ela como sistema sincrônico homogêneo e rejeita suas manifestações (a fala) individuais, Bakhtin, por sua vez, valoriza justamente a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual: a fala está indissolúvelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão ligadas às estruturas sociais.

Como citado, a valorização da fala, da enunciação é importante nas reflexões bakhtinianas, e não é diferente no gênero dramático. As condições de comunicação, assim como os grupos de convivência das personagens de uma peça definem a maneira como a comunicação acontece. Para esse estudo, é relevante que reflitamos sobre aspectos da

sociolinguística para abarcarmos essas diferenças na fala de cada indivíduo, refletidas nas personagens da peça *The member of the wedding*.

1.4 A sociolinguística

A interação entre os povos, por meio da linguagem, media as trocas culturais e artísticas, não prescindindo de cuidados específicos em momentos de tradução. Não bastam conhecimentos próprios de um sistema fechado da língua, nos moldes propostos por Saussure (2006). As questões contextuais e dêiticas são significativas para a construção do sentido a ser produzido em tempo e espaço distintos para outros sujeitos e por outros sujeitos.

Nesse caso, os estudos do Círculo de Bakhtin possibilitam construir discursos que atendem a esta atividade humana, pensando especificamente sobre o ato teatral, que trata da vivência de suas personagens em tempo e espaço muitas vezes definidos dentro da trama.

Além disso, apresentam-se perspectivas históricas e conceituais das diversas vertentes de tradução, bem como o conceito de tradução e a polêmica que envolve as questões de fidelidade e lealdade no ato tradutório. Para isso, estudos na área da sociolinguística foram pensados em nossa tese para que pudéssemos abarcar a tradução e suas especificidades na fala teatral, principalmente, nas da personagem Berenice, que como veremos mais adiante, possui um sotaque específico e marcado na história. As falas de outras personagens são também discutidas no capítulo 4 dentro dos preceitos da sociolinguística.

Para atender a proposta, faz-se necessário discutir registros sobre produção de sentido e os elementos que os permeiam no tocante às relações dialógicas e gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin relacionados à sociolinguística. Além desses aspectos, tipos de variações, ou aspectos variantes, conforme a localização geográfica dos falantes, e também aos aspectos sociais relacionados à escolaridade e aspecto situacional quanto à formalidade ou informalidade são levadas em conta. As variantes são classificadas como as diferentes formas de se expressar dentro da língua, ou seja, suas manifestações. Segundo Mendonça (2007, p.193):

O discurso do senso comum sobre língua no Brasil tem sido apontado por linguistas, principalmente a partir da década de 1970, como conservador (mantendo as concepções linguísticas presentes nas gramáticas tradicionais) e preconceituoso no que diz respeito tanto às variedades não-cultas e/ou variedades de regiões pouco prestigiadas no cenário econômico nacional, quanto a algumas formas novas na língua portuguesa do Brasil ou a característica desse português.

No contexto dos trabalhos de tradução literária, um texto traduzido precisa carregar as marcas do texto fonte, respeitando o linguajar das personagens e abstendo-se de possíveis preconceitos linguísticos nessa construção.

A sociolinguística abrange o pensar a fala no uso por meio das divisões diatópicas ou geográficas, diafásicas ou situacionais e diacrônicas, como veremos a seguir.

Quando as falas são analisadas em contexto geográfico, são chamadas de diatópicas. Elas tratam do uso lexical e fonológico a partir do local em que a pessoa ou grupo de pessoas se encontra. A variação lexical funciona dentro dos limites da palavra, já a variante dialetal está ligada à variante diatópica, geolinguística ou geográfica, a ela estão vinculadas as urbanas e rurais.

Quanto as diastráticas ou sociais, são analisadas no contexto social em que o indivíduo está inserido e também são refletidas a partir do nível socioeconômico dos falantes.

Finalmente, as diafásicas ou situacionais, como o próprio nome diz, estão relacionadas às diferentes situações de formalidade e informalidade da língua e seus registros, podem ser relacionadas também com o léxico ou com estruturas sintáticas. Conhecendo e considerando essas variações, abstermo-nos de possíveis controvérsias na hora de traduzir o registro oral das personagens. De acordo com Mendonça (2007, p.194):

Essas posições sobre a língua portuguesa e suas variedades (diastráticas, diatópicas e históricas) foram tratadas por Castilho como “desinteligência”, “confusões” ou “enganos”. Também têm sido tratadas por linguistas como “mitos” que, perpetuados pela mídia de referência, deveriam ser combatidos.

Segundo Bagno (2013), há outras variações que devem ser consideradas, como as de gênero, de faixa etária, de nível de instrução etc. A mudança diacrônica, além das diatópicas, diafásicas e diastráticas, também é mencionada pelo autor.

Há uma estrutura básica que não é modificada, uma uniformidade na diversidade, combinações que comuniquem uma ideia completa, noção de texto – unidade mínima de comunicação (coesão e coerência).

De acordo com Calvet (2013), há três tipos de interferência que podem ocorrer nas falas: fônicas, sintáticas e lexicais.

O campo lexical nos interessa por mostrar exemplos como falsos cognatos. A interferência acontece com maior frequência quando as duas línguas não organizam do mesmo modo a experiência vivida. Essa interferência pode produzir o empréstimo: mais que procurar na própria língua um equivalente e um termo de outra língua difícil de encontrar, utiliza-se diretamente essa palavra adaptando-a à própria pronúncia. Contrariamente à

interferência, fenômeno individual, o empréstimo é um fenômeno coletivo: todas as línguas tomaram empréstimos de línguas próximas. Curiosamente, podemos ver a nomenclatura dos estudos da tradução ser repetida nos estudos da sociolinguística.

A sociolinguística trata também do valor aproximativo das línguas, trazendo o termo *plurilinguismo* para nossos estudos, que abarca a língua veicular e aquisição da língua local, ou ainda uma língua aproximativa, enunciados bilíngues e a negociação. O plurilinguismo está relacionado ao uso de várias línguas.

Segundo Theodor (1976, p.19):

Dialetos, regionalismo, tecnoletos, assim como as mais diversas situações sociolinguísticas e psicolinguísticas têm que ser levadas em consideração por um lado sob o prisma de sua subordinação à *língua padrão*, à qual estão ligadas por inúmeras constantes e, por outro, pelo ponto de vista de seus desvios desse sistema normativo, verificáveis através de suas variantes.

Por esse motivo, faz-se necessário que atrelemos nossos estudos à área de sociolinguística, pois o teatro trata da língua enquanto ação, em palco, e não há como negligenciarmos fatores de ordem fonológica, entoacional ou ainda regional nas traduções.

No teatro, assim como na vida, em nossa comunicação, não há como negligenciar nossa maneira de falar, as escolhas que fazemos, mesmo que inconscientemente, enquanto nos comunicamos, como nos portamos com relação à linguagem em diferentes ocasiões em nosso dia-a-dia:

Assim dispomos todos de uma grande série de falares, armazenados dentro de nós: o cotidiano, empregado no contato com a família e os amigos mais chegados, o oficial, de que nos utilizamos em ocasiões de relevo para a nossa existência, quase idêntico ao erudito; e ainda o falar do profissional, eivado de expressões que pertencem ao campo de nossa atividade funcional. Tudo isso constitui um polissistema que, caso venhamos a ser tradutor, temos de reconhecer durante o trabalho de transposição de uma língua a outra (THEODOR, 1976, p.19).

Nosso objetivo é destacar a importância da palavra falada no ato cênico, pois se temos consciência de que dispomos de falares distintos, é necessário que em palco o mesmo aconteça, para dar verossimilhança à montagem. O polissistema mencionado pelo autor é justamente essa pluralidade de modos dentro de determinada ordem. O teatro, do ponto de vista aristotélico, é *mimeses*, imitação da realidade, portanto, encenação e semelhança precisam ser pensadas no ato, na construção do jogo cênico, teatral. O objetivo teatral na tradução da dramaturgia casa-se com os objetivos do tradutor.

Segundo Calvet (2013, p.15):

Enquanto Saussure opõe linguística interna e linguística externa, Meillet as associa; enquanto Saussure distingue abordagem sincrônica de abordagem diacrônica, Meillet busca explicar a estrutura pela história (...) Enquanto Saussure busca elaborar um modelo abstrato da língua, Meillet se vê em conflito com o fato social e o sistema que tudo contém: para ele não se chega a compreender os fatos da língua sem fazer referência à diacronia, à história.

Essas oposições e distinções na maneira de pensar a linguagem faz uma diferença significativa no trabalho do tradutor e em seu processo, pois definem o resultado do texto de acordo com suas crenças e habilidades tradutórias.

O pensamento humano muda com o tempo e técnicas novas aparecem para auxiliar o trabalho com a língua e a linguagem em termos de processo tradutório. Todo acervo disponível para abastecer o trabalho do tradutor deve ser levado em conta, então, acreditamos que relacionar vida e obra nos discursos dialógicos desta tese é primordial para abarcarmos a totalidade do nosso objetivo. Em capítulo posterior apresentamos a biografia das autoras envolvidas neste trabalho para compreensão e complementação do que se pretende.

Muitos teóricos da tradução enxergam esse processo como dialógico, pois um texto conversa com o outro e faz com que o tradutor possa também pensar nesse diálogo de forma consciente ou não. Esse olhar de fora, extraposto, nos carrega à outra análise, pois nos mostra o quão ideológico um trabalho de tradução pode ser.

A identidade do tradutor também interfere na obra que será produzida a partir do ato tradutório. Percebendo o quanto os conceitos bakhtinianos podem auxiliar no processo de compreensão do ato tradutório, sendo ele tão complexo, tratamos dos mesmos no capítulo que se segue.

As reflexões do Círculo de Bakhtin sobre a linguagem afastam-se de algumas teorias aqui apresentadas que tratam a tradução como uma passagem literal de um texto de uma determinada língua para outra. Buscando comunidade de sentido, sabemos que o que queremos refletir nesta tese é justamente o diálogo estabelecido entre o texto de partida e o de chegada, bem como todas as explicações e sugestões que uma tradução deve ter. Por isso mesmo, pareceu-nos pertinente falar da tradução literal, pois ela, mesmo não se aproximando dos conceitos sobre linguagem refletidos por Bakhtin, informa sobre a primeira tradução de Clarice. Já Bakhtin e seu Círculo lançam luz sobre a retradução e os processos de adequação do texto, objetivando a comunicação e a comunidade de sentido. É importante ressaltar, mais uma vez, que o Círculo de Bakhtin não tratou os processos tradutológicos em suas reflexões, porém acreditamos que os conceitos registrados nos estudos bakhtinianos podem contribuir significativamente para os estudos da tradução e da retradução apresentados nesta tese.

Na próxima seção, apresentamos os conceitos bakhtinianos importantes para nossa investigação. Também apontamos suas possíveis relações com o ato tradutório que exploramos no capítulo 4.

Capítulo 2

AS CONTRIBUIÇÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN COM VISTAS AO ESTUDO DA TRADUÇÃO

Conforme já mencionado anteriormente, os conceitos bakhtinianos afastam-se daquelas concepções dos estudos tradutológicos que se restringem à tradução fiel ao texto fonte, pois consideram e incorporam vários outros elementos para evidenciar as multiplicidades dos caminhos percorridos por um dado texto na construção de sentido.

Bakhtin e seu Círculo refletiram sobre a língua, a linguagem e a literatura, além de outros temas relacionados à linguística. Embora Bakhtin não tenha se debruçado sobre a tradução, várias de suas reflexões podem ser utilizadas para a compreensão e problematização dos processos tradutológicos. As próprias concepções de linguagem, as noções de autoria e cultura, relações dialógicas, exotopia, cronotopo, estilo e tema, ética e estética, enunciado, gêneros discursivos, arquitetônica, alteridade, ideologia e entoação nos auxiliaram na análise da tradução em processo de *The member of the wedding*, objeto desta investigação.

Quando consideramos Bakhtin, estamos falando também do Círculo de Bakhtin. Cumpre esclarecer que fazem parte do Círculo, segundo Clark e Holquist (1984), dentre outros, Valentin Voloshinov, Pavel N Medvedev, Lev Yakubinski, Viktor Zhirmunski, Olga Freidenberg, Izrail Frank-Kamenetski, Viatchesláv Ivanova, Sollertinsky Marc Chagall. Cada membro contribuiu de maneira singular na construção de conceitos do Círculo. São alardeados os estudos de Pavel N Medvedev e Valentin Voloshinov. *The Formal Method in Literary Scholarship* está sob a autoria de Medvedev, e *Marxism and the Philosophy of Language*, de Voloshinov¹⁰, dentre outras obras em que há o nome de Bakhtin associado aos dois, essencialmente nos estudos sobre dialogismo.

O diálogo estabelecido na tradução de Clarice abarca seu contato com o texto fonte em momentos diferentes. Chamamos de primeiro momento seu contato com o material a ser traduzido na primeira versão de sua tradução, e o segundo, em sua correção. Acreditamos que Clarice Lispector utilizou dois métodos sobrepostos para enfrentar o desafio de traduzir a peça teatral de Carson McCullers: primeiro traduziu buscando a fidelidade ao texto fonte, depois voltou para o início da peça, adequando-a a uma comunidade de sentido, em uma etapa que propomos denominar de retradução, como explicado.

¹⁰ Achamos conveniente pontuar que citaremos *Marxismo e Filosofia da linguagem* (1981) em nome de Voloshinov. Importante ressaltar essa informação, uma vez que aparecem os nomes dos dois autores na obra, porém, como se segue: Mikhail Bakhtin (Voloshinov).

Exatamente por esse motivo, neste capítulo, apresentamos os conceitos bakhtinianos que vamos utilizar para a análise da peça no capítulo 4, e as contribuições de Saussure, linguista que propôs a concepção de linguística como um sistema fechado da língua e nos fornece subsídios para analisarmos a primeira versão da tradução de Clarice. Apresentamos também Benveniste que, ao nosso ver, reflete sobre outra definição para o sujeito. Além disso, buscamos proposições da teoria sociolinguística que nos serve de base para a análise das falas das personagens da peça, principalmente as de Berenice, Frankie e John Henry.

Os conceitos elencados para esta tese, desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin juntamente com a história da linguística com destaque para Saussure e Benveniste, nos ajudam a compreender o processo da tradução realizada por Clarice Lispector.

2.1 Apresentação de conceitos bakhtinianos

Os conceitos bakhtinianos elencados para a presente investigação, com olhar para o *corpus The member of the wedding*, são: a noção de relações dialógicas e outras relacionadas à autoria e cultura. Também concepções sobre gêneros discursivos, relativos às questões de estilo e estabilidade/instabilidade.

O diálogo é o elemento que promove a interação de um sujeito com o outro, por meio do discurso. Nesse sentido, neste trabalho, deve-se levar em conta a técnica do sujeito-tradutor em estabelecer a correlação, nos âmbitos linguísticos e discursivos, com o sujeito espectador/leitor, em um determinado tempo e espaço. No tocante às considerações sobre os gêneros discursivos, são contemplados os recursos fraseológicos, estéticos – o que inclui a entoação – e demais conceitos, previstos para o estilo, em perspectiva bakhtiniana.

O momento único da criação da obra serve de ponto de partida em nossas reflexões quando pensamos na diferença que há entre a obra em sua língua original e as implicações que uma tradução pode trazer. Ao visualizarmos os caminhos da tradução, fazemo-nos algumas perguntas: o que significa um texto traduzido para o leitor? Como o tradutor vê a própria tradução e seu processo? E como isso tudo reflete no nosso objetivo de analisar esses caminhos?

Em *Para uma filosofia do ato responsável*, Bakhtin (2010, p.41) adverte que:

a atividade estética não consegue ligar-se à característica de existir¹¹ que consiste na sua contingência e no seu caráter de evento aberto; e o produto

¹¹ É importante ressaltar que há uma nota de rodapé na tradução feita de *Para uma Filosofia do Ato responsável* que explica a opção pela palavra *existir*, ligando-a ao evento em si: “*Bytie*: existir. Significa também ser, mas aqui a referência é ao existir” (BAKHTIN, 2010, p.41).

da atividade estética, no sentido que lhe é próprio, não é o existir sem o efetivo devir, e, no que concerne à sua existência, ele se integra no existir mediante o ato histórico de uma ativa percepção estética.

Quando pensamos na tradução de um texto artístico, literário, refletimos sobre a importância de tratá-la como evento único, responsável pela transição do texto entre uma cultura e outra. O tradutor precisa ter essa ativa percepção estética, no sentido de deixar no texto marcas próprias de sua criação.

No caso da peça traduzida por Clarice Lispector, nosso objeto de estudo, observamos a preocupação da tradutora em tratar o texto teatral com suas particularidades em termos de sonoridade das palavras que, no seu ponto de vista, seriam para o texto teatral, melhores que outras. Então, não tendo a característica de “evento aberto” que passa a existir somente mediante o “ato histórico”, percebemos que ela se abre em possibilidades diversas de estudos quando relacionada ao tempo de criação, e nesse caso, ao tempo/época da tradução.

Cada texto traz suas especificidades, sua percepção estética dentro de certos contextos, e pensar no texto traduzido, considerando essas percepções, é papel do tradutor. Cabe, então, a quem faz esse trabalho, desenvolver a consciência de seu aprimoramento em cada tradução realizada.

As particularidades da história narrada na língua mãe merecem um acabamento especial no caso da tradução. Se pensarmos no processo tradutológico de uma peça teatral, por exemplo, devemos observar a entoação que esse tipo de texto propõe. Essa seria uma particularidade que destacamos no estudo de textos traduzidos para teatro.

Em Discurso na Vida, Discurso na Arte (1976), por exemplo, Voloshinov propõe uma reflexão sobre a entoação, tratando a palavra no seu existir solitário (exemplificada no texto com a palavra *bem*) ou em seu contexto, no qual podemos perceber o “verbal” e o “não verbal”. Voltamos nesse ponto nas reflexões sobre os tipos de tradução exemplificados por Jakobson (2007) em *Linguística e comunicação*, no qual ele cita os tipos de tradução e suas ligações com o verbal e não verbal ou extraverbal:

A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não verbal, do dito e não dito. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação, sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante (JAKOBSON, 2007, p.7)¹².

¹² Esse texto foi originalmente publicado em russo em 1926, sob o título *Slovo v zhizni i slovo v poesie*, na revista *Zvezda* n 6, e assinado por V.N.Voloshinov. A tradução para o português, feita por Carlos Alerto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, tomou como base a tradução inglesa de I.R.Titunik (“discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.

Na tradução de um texto teatral, que tem por objetivo uma montagem cênica, a entoação entra como ponto fundamental para que a tradução seja bem sucedida. Clarice preocupava-se com a entoação que teria o texto traduzido por ela, e por isso usava o recurso de lê-lo em voz alta para que encontrasse a melhor sonoridade para aquela fala. Segundo Voloshinov (1976, p.7): “A entoação estabelece um elo firme entre o discurso verbal e o contexto extraverbal – a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal, por assim dizer”.

Quando o texto traduzido é dramaturgico e o tradutor possui conhecimento das especificidades das produções teatrais, certamente ele vai tentar transferir o lado prosódico desse tipo de texto, pois o gênero dramaturgico preocupa-se com a montagem/produção que ocorrerá depois.

Os aspectos da fala são importantes, pois ela é parte da montagem cênica. A entoação está presente nesse processo, uma vez que ela proporciona vida e cor ao texto escrito. A prosódia está relacionada a atributos correlatos da fala, como, por exemplo, o ritmo e a pronúncia. Quando o tradutor tenta aproximar as falas do texto às especificidades do dizer (no sentido de palavra falada, dita, expressada), por se tratar de uma peça teatral, a tradução ganha sentido maior em fatores relacionados à oralidade e expressividade mais contundente, pois segue os preceitos da construção dramaturgica. Em *The member of the wedding*, por exemplo, Clarice Lispector usa a sonoridade para tornar o texto tipicamente teatral. Essa sonoridade marca um tom no texto devido à sua entoação. Ela explica, em crônica que publicou sobre o trabalho de traduzir, que exercitava as falas em voz alta para buscar a melhor sonoridade para cada personagem traduzida (LISPECTOR, 2005).

Os sons advindos das falas, por se tratar de um texto dramaturgico, são relevantes tanto na escrita de uma peça teatral quanto em sua tradução. O tradutor-dramaturgo, não negligenciando os atos da fala para a montagem cênica, conseguirá um texto que atenderá os propósitos teatrais com mais assertividade. A prosódia marca um tom no trabalho teatral, devido às propriedades acústicas que um texto desse gênero precisa atender, destarte o texto teatral passa a ser um processo de recriação no ato tradutório.

Ao refletir sobre as falas cênicas, quando tratamos da tradução, pensamos no processo da recriação do texto e levamos em conta a língua como arte e linguagem, por essa razão, não há como associar os processos tradutológicos somente aos termos gramaticais e estruturais. A autora Clarice Lispector concordaria com essa afirmação quanto às transgressões das regras gramaticais nas construções de frases coloquiais e criativas. Podemos perceber isso quando

escrevia suas obras, uma vez que sempre relatava o descompromisso com a norma culta, no uso da pontuação, pois queria que suas frases “respirassem” de maneira criativa, muitas vezes não se sujeitando à gramática. A considerar a ductilidade no que diz respeito às normas gramaticais, em suas obras de forma geral, pode-se inferir que quando se tratava de traduções, ela era muito mais crítica, pois sabia que estava lidando com textos que não eram seus, buscando preservar a naturalidade desses, se fosse possível, sem fugir da responsabilidade que acreditava que um tradutor devia ter. Sobre a tradução, Clarice menciona:

você não imagina o trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça (...) primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar da necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre (LISPECTOR, 2005, p.115).

Esse trecho mostra-nos uma tradutora refletindo sobre as dificuldades do trabalho textual e sua construção. Publicado em 1968 e 2005, *Traduzir procurando não trair*, revela-nos alguns apontamentos críticos que Clarice registrava acerca de seu trabalho como tradutora, mencionando as escolhas e dificuldades durante o processo tradutológico, pensando na linguagem como um todo de significado, dentro, nesse caso, das especificidades do linguajar teatral.

Na opinião de Belinky (*apud* SILVEIRA, 2004, p.10), no prefácio escrito para a obra *A arte de traduzir*:

(...) por falar em original, é importante lembrar que, na medida do humanamente possível, a tradução respeitosa e respeitável deve ser feita com base na língua original do texto traduzido, evitando a tradução intermediada; tradução da tradução da tradução, muitas vezes nada menos que calamitosa.

Observamos que essas diferenças e conceitos ainda se agravam quando pensamos nas traduções de livros que só depois são feitas para a língua portuguesa.

Essa problemática - traduções feitas de traduções - transposta para o trabalho de tradução apresenta um outro problema: o das interpretações, uma vez que uma ideia passaria pelo olhar de várias culturas até chegar na sua última tradução. As escolhas léxicas, o crivo racional e as pesquisas do tradutor podem tornar seu trabalho mais do que interpretação, somente. Esse não é o caso de *The member of the wedding*, texto que chegou até Clarice vindo da língua inglesa como língua fonte para ser traduzido para a língua portuguesa.

Os processos tradutológicos fazem parte de um trabalho com a linguagem como um fator que não é individual, pois por eles passam culturas e filosofias e, na sua tradução, há interpretações variadas, interferências sociais e contextos diferenciados.

Podemos afirmar que a língua é um fenômeno cultural e filosófico. Embora represente uma maneira individual de *pensar*, a língua é um fenômeno coletivo.

Na linguagem real, o discurso social existente não é um fenômeno individual, como Croce e Saussure argumentaram sob perspectivas diferentes, mas também significa cultura e filosofia (mesmo que apenas ao nível do senso comum). Embora no limite, pode-se dizer que cada indivíduo tem uma linguagem pessoal própria, um jeito particular de pensar e agir¹³ (BRANDIST, 2009, p.61).

A citação de Brandist (2009) nos remete aos princípios teatrais no sentido de observar em cada indivíduo uma maneira particular de agir e, portanto, de falar, e que cada ator, por meio do texto, trabalhará suas falas relacionando-as com a personagem criada, com características próprias, que são pensadas quando um texto é produzido para esse propósito, sendo, portanto, de vital valor que o tradutor reflita sobre essas questões também.

A tradução pode ser usada como um processo de compreensão para estudiosos da língua, em diferentes aspectos, pois o tradutor precisa pensar no texto, refletindo as diferentes possibilidades de interferências culturais, as distintas escolhas léxicas que poderá fazer, assim como a variada multiplicidade dos estilos:

A manifestação linguística desta diversidade é uma multiplicidade de estilos a níveis individual e nacional, que interagem por meio da meditação da tradução. A diversidade aqui mencionada refere-se aos diferentes estilos e níveis intelectual e nacional, abrangendo a área cultural do país da língua traduzida...¹⁴ (BRANDIST, 2009, p.61).

Há também os que acreditam que a obra precisa ser lida no original. Outros, no entanto, creem que as traduções auxiliam a comunicação humana, pois temos acesso a textos em diferentes línguas, graças ao trabalho do tradutor. Esse é o debate entre as colocações de Vossler e Croce, segundo Brandist (2009, p.61):

Croce negou a possibilidade da tradução, argumentando que qualquer tentativa de representação de um significado para outro em outra língua era produção de uma outra expressão única e intuitiva, mas Vossler coloca (o ato de traduzir) como a essência da toda comunicação humana¹⁵.

¹³ No original: Language as real, existing social discourse is not an individual phenomenon, as Croce and Saussure both argued from opposed perspectives, but ‘also means culture and philosophy (even if only at the level of common sense)’. While at a limit one might say that each individual has a personal language of his or her own, a particular way of thinking and acting (BRANDIST, 2009, p.61) (tradução nossa).

¹⁴ No original: The linguistic manifestation of this diversity is a multiplicity of styles at individual at national levels, which interact through the meditation of translation ... (BRANDIST, 2009, p.61) (tradução nossa).

¹⁵ No original: Croce had denied the possibility of translation, arguing that any attempt to render a meaning in another language was the production of another unique intuition-expression, but Vossler now posed it as the essence of all human communication. (BRANDIST, 2009, p.61) (tradução nossa).

Observamos que Croce defende a ideia de que a tradução nada mais é do que a criação de um novo texto - produção de uma expressão intuitiva única- enquanto Vossler defende que:

A tradução (...) envolve a transferência da forma interna da língua, ‘a tendência da mente em direção a um objetivo definido’, além das fronteiras da forma externa diferentemente encarnada na língua receptora (Brandist, 2009, p.61)¹⁶.

A tradução, então, se refere ao fator cultural, internamente sendo parte da língua, bem como sua representação gráfica, diferenciada em cada idioma.

Uma vez que a língua carrega uma gama de ideias e possibilidades, dentro de um contexto, e que também é um sistema de representação, não podemos, simplesmente, converter palavras de uma língua a outra, para fazermos uma tradução.

Segundo Nícea Helena Nogueira (2007) em artigo publicado sobre a tradução de *Cai o pano* (título original *Curtain*, 1975), a tradução tem o poder de formar identidades culturais, reafirmar ou desfazer estereótipos, reiterar uma ordem vigente ou transgredi-la. Nogueira (2007) ainda afirma que Clarice Lispector ao traduzir *Curtain* (1975) seguiu as falas e tentou fazer uma tradução literal, deixando assim o leitor ter conhecimento de como seria uma obra de Agatha Christie em seu original, como tratamos no capítulo 4.

Em virtude do exposto, acreditamos que os pensamentos de Saussure e Benveniste e principalmente os de Bakhtin são importantes para a análise da tradução de *The member of the wedding*.

Enquanto Saussure distingue *langue* de *parole* e dedica-se ao estudo da *langue*, Benveniste inclui ambas no escopo de sua obra, o que resulta nos dois planos constituintes da linguagem. Assim, este dedica ampla importância a todos os elementos enquanto aquele, apesar de reconhecer o valor de todos, se dedica exclusivamente a um aspecto, enfatizando-o.

Benveniste defende a ideia de que “a existência ou não de um signo e de seu sentido está diretamente na dependência de que ele possa ser usado por aqueles que falam a língua” (BARBISAN, FLORES, 2008, p.19). O signo só passa a ter valor no momento em que é usado como constituinte de uma comunicação.

Bakhtin destaca o caráter social da língua e o enunciado é seu objeto de estudo. Essa reflexão vai ao encontro de Saussure e Benveniste em certos pontos. De acordo com Voloshinov (1981, p.109):

¹⁶ No original: Translation (...) involves the transferral of the *inner form of language*, ‘the tendency of mind towards a definite goal’, across the borders of *outer form*, where it becomes differently embodied in the receiving language (*in* Brandist, 2009, p.61) (tradução nossa).

(...) ao considerar que só o sistema linguístico pode dar conta dos fatos da língua, o objetivismo abstrato rejeita a enunciação, o ato de fala como sendo individual. (...) O subjetivismo idealista, ao contrário, só leva em consideração a fala. Mas ele também considera o ato de fala como individual (...).

Os vários conceitos do pensamento bakhtiniano – relações dialógicas, exotopia, cronotopo, o estilo e o tema, os gêneros discursivos, a arquitetura, a alteridade, a ideologia e a entoação –, estudados nesta tese, nos apontam um caminho de compreensão na busca de comunidade de sentidos, quando tratamos da tradução de Clarice, levando em consideração o social em seu trabalho tradutológico, relacionando-o ao gênero dramático.

Os conceitos de Bakhtin não foram pensados para o ato tradutológico. No entanto, nós acreditamos que os mesmos podem ser utilizados para os estudos da tradução, como o fizeram Petrilli (2013) e Sobral (2008b). Ambos realizaram pesquisas que pressupõem os conceitos bakhtinianos como parte dos estudos tradutórios, tratam a tradução como processos da linguagem que podem ser pensados na filosofia desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin. Petrilli (2013, p.182), por exemplo, afirma que “a teoria da tradução é também fundamental em Bakhtin”, referindo-se a semiose. Sobre a semiose, informa a mesma autora: “...a semiose, enquanto baseada em um processo aberto de diferenciação e transferência de signos em outros signos, não pode ocorrer sem tradução, ou seja, a semiose é ela mesmo um processo tradutivo” (PETRILLI, 2013, p.182). Já Sobral (2008b) elenca os conceitos bakhtinianos para que, por meio deles, possa discutir os processos tradutórios, ilustrando sua pesquisa com sua vasta experiência como tradutor.

Os conceitos, muitas vezes, completam-se e nem sempre conseguimos apresentá-los isoladamente, sem que um perpassa o caminho do outro. Pretendemos, então, apreender a tradução e o ato de traduzir, levando em consideração os conceitos mencionados e pensando em como eles podem contribuir para os estudos da teoria da tradução. Alguns aparecem ainda no presente capítulo, outros apenas quando forem necessários para a compreensão da análise que fizemos sobre a tradução da peça *The member of the wedding*, no capítulo 4.

2.2 Exotopia

Exotopia é um dos conceitos da linguagem apresentado pelo Círculo de Bakhtin e está relacionado ao olhar do sujeito sobre outros sujeitos e suas produções.

Geraldi (2010) acredita que em termos de linguagem devemos sempre considerar o “excedente da visão”, ou seja, a forma como o outro vê aquilo que escrevemos e a nós

mesmos. Geraldi, mesmo não tendo escrito diretamente sobre tradução, nos faz pensar no tradutor como alguém que vê a produção de fora, mas com o olhar crítico, percebendo nuances e tratando a obra de forma diferente de seu autor. É como se víssemos a paisagem ao fundo, tendo uma visão mais ampla do todo, visão que o autor não tem. Assim, Geraldi (2010 p.107-108) explica o fenômeno do excedente da visão estética:

Olhamo-nos com os olhos do outro, mas regressamos sempre a nós mesmos e a nossa incompletude, pois tudo quanto pode nos assegurar um acabamento na consciência de outrem, logo presumido a nossa autoconsciência, perde a faculdade de efetuar nosso acabamento porque a experiência do outro, mesmo sendo do ‘eu’, lhe é inacessível.

Já que a exotopia é o “olhar de fora”, o extraposto, podemos afirmar que esse conceito está intimamente relacionado com o cronotopo, uma vez que o olhar do outro é dependente do espaço (tempo e lugar) que ambos (o espaço da construção da obra e o espaço da tradução) ocupam. Explica-se: no caso examinado neste trabalho, o romance do qual a peça foi adaptada, a própria peça e todos os processos que dela vieram (as montagens, os programas televisivos e os filmes) estão finalizados naquele tempo e espaço. A tradução de Clarice, apesar de ainda estar em processo, também foi finalizada naquele tempo e lugar. Mesmo que a retomemos para uma publicação, por exemplo, o trabalho que se iniciará com esse objetivo já não será mais a peça com a qual estamos trabalhando no momento, e sim um novo projeto, com novos objetivos a serem concretizados, no tempo de agora, em mãos de outras pessoas.

O autor de uma dada obra busca aproximar-se o máximo possível da ideia de completude da mesma. O produto (ou obra) nunca é completo, mas sempre é o que foi possível naquele dado momento. As experiências do autor e do tradutor são vividas de maneira distintas no processo de criação.

Se a experiência do ‘eu’ vivida pelo outro é inacessível, esta inacessibilidade, a mostrar sempre a incompletude fundante do homem, mobiliza o desejo de completude. Aproximando-nos do outro, também incompletude por definição, com esperança de encontrar a fonte restauradora da totalidade perdida. É na tensão do encontro/desencontro do eu e do tu que ambos constituem. É nessa atividade que se constrói a linguagem enquanto mediação sócio-cultural necessária. Por isso a linguagem é trabalho e produto do trabalho. Enquanto tal carrega cada expressão a história de sua construção e de seus usos. Nascidos nos universos de discursos que nos precederam, internalizamos dos discursos de que participamos expressões/compreensões pré-construídas fazemos corresponder nossas contrapalavras, articulando e rearticulando dialogicamente o que agora se apreende com as mediações próprias do que antes já fora apreendido (GERALDI, 2010, p.108).

A experiência do eu, vivida por Carson, só é possível se retomarmos as obras escritas por ela, e mesmo assim, só teremos acesso a uma parte dessa vivência.

Essa constituição de vozes e saberes se dá pelo trabalho do tradutor, pensando no diálogo que o texto original trava com o texto traduzido, em um tempo e lugar de autoria e tradução. Segundo Amorim (2010, p.96):

cronotopo e exotopia são dois conceitos de Bakhtin que falam da relação espaço-tempo. O primeiro foi concebido no âmbito restrito do texto literário; o segundo refere-se à atividade criadora em geral – inicialmente à atividade estética, e mais tarde, à atividade da pesquisa em Ciências Humanas.

Amorim (2010) explica que a tradução de Todorov do russo para o francês sintetiza o sentido da palavra exotopia que é o de se “situar em um lugar exterior”. De acordo com a autora, essa ideia começou a ser pensada a partir de 1919, e tomou forma de 1922 a 1924. A concepção de cronotopia, no entanto, veio à tona somente dez anos depois, entre 1937 e 1938. Entender cronotopia e exotopia juntos significa, de algum modo, ter a noção de espaço-tempo e de localidade na criação artística.

A exotopia, também chamada de extralocalidade, embasa as discussões sobre ética e estética desenvolvidas por Bakhtin (2006). Essa extralocalização nos coloca diante da ética, pois é assim que o autor tem a relação com o outro concretizada, e pode vê-lo de um lugar de onde ele mesmo não pode se ver. Esse lugar (o meu lugar) é único e singular e me faz ter uma inter-relação com esse outro, projetada por ele. Essa relação o faz capaz de responder, de agir como sujeito responsivo, fazendo-o assumir suas responsabilidades no diálogo, associando-se ao agir ético do sujeito. Para Bakhtin (2006), esse fazer literário adquire um significado composicional e organizacional quando o relacionamos com o tempo de criação, que invariavelmente está interligado ao estilo, como veremos mais adiante.

Quando se trata da tradução, a extralocalidade e o fator tempo-espaço estão presentes na construção de um novo texto que tem como base o texto original. Por vezes, o tradutor se reveste de uma autoria do texto de partida que ele sabe ou deveria saber que não é sua. No entanto é necessário que ele entenda que é o autor desse novo texto que surgirá a partir da tradução, para assumir as devidas competências e responder por ele de maneira total. O estilo do tradutor surgirá inevitavelmente fazendo dele o condutor dessa nova autoria. As escolhas do tradutor determinam essa segunda autoria quando falamos do trabalho tradutório. Sobre o autor e a extralocalidade, Marchezan (2015, p.4-5) menciona que:

Na obra literária, nem o objeto, nem tampouco o material são agentes, que captam o sujeito em um lance de passividade. O autor-criador, com o cocriador que acaba por estabelecer, é o agente, que enforma/reenforma o conteúdo ao imprimir-lhe nova axiologia. O material e a forma composicional, que o organiza, devem ser “superados”, de modo a servir à forma arquitetônica.

A forma artística, assim entendida, caracteriza a autonomia, a relativa autonomia da obra literária, conforme considera Bakhtin: a arte não se opõe à realidade, ao mundo da vida, que se encontra, plenamente, nela, como seu elemento indispensável. No entanto, a arte não se confunde com a vida: ao dar nova forma ao conteúdo, o autor-criador penetra, com empatia, no objeto, sempre já saturado axiologicamente, para, sem se fundir com ele, de fora – trata-se aqui da “exterioridade”, noção sempre presente na obra bakhtiniana.

Apesar da citação não ser diretamente sobre tradução, ela se aplica no contexto de pensar a extralocalidade, ou a exotopia como fator fundante da criação e da relação vida e arte. Conceitos se fundem e são apropriados de um pensamento a outro para que possamos complementar nossa investigação. Nesse mesmo texto, Marchezan (2015) explica que Bakhtin coloca a estética “no domínio mais amplo da cultura humana, que compreende também a ciência/conhecimento e a ética” dando à cultura uma “unidade concreta” (MARCHEZAN, 2015, p.4). Na esfera da ética e estética existe o que entendemos e discutimos como fidelidade na tradução literária, no campo das artes e em sua significação terminológica.

A fidelidade ao texto literário na tradução é quase que impossibilitada pelas diversas interpretações e sugestões que este tipo de texto sugere. Levando em conta essa limitação, a ética deve estar presente em todos os sentidos, complementando o que enxergamos como exterior a ele, porém fazendo parte do projeto de tradução do texto proposto.

2.3 Ato ético

A estética precisa ser pensada enquanto diálogo com a ética, pois esta é o acabamento do agir do sujeito com relação a determinados temas e criações, a partir do objeto estético, da forma e do valor que o artista quer empregar, a maneira que o artista tem para dizer algo, circundada pelas obrigações e deveres concretos desse artista-sujeito.

Os atos do sujeito devem ser éticos, pois a partir do lugar ocupado por ele, e somente desse lugar, é possível ser responsável por todos os momentos de ação no mundo. De acordo com Sobral (2010, p.65):

Bakhtin, portanto, exige coerentemente de cada sujeito a responsabilidade por seus atos e obrigações éticas com relação aos outros sujeitos. E o faz propondo o que eu chamei de “sujeito situado”, ou seja, um sujeito cujas decisões éticas não ocorrem simplesmente a partir de regras gerais aplicáveis a todas as situações, mas com base na junção entre essas regras e as circunstâncias específicas da decisão.

O sujeito, então, passa a ter um papel de destaque relacionado às suas ações, no cotidiano, pensadas para o ético, e no fazer artístico para o estético. Clarice se coloca como sujeito situado, pois verbaliza e registra suas preocupações com o ato tradutório, não negligenciando o seu fazer dentro desse campo de atuação.

Ética e estética se ligam a partir das concepções de responsabilidade e responsividade, conceitos bakhtinianos presentes em um de seus primeiros textos, *Arte e responsabilidade* (1919, primeira publicação), e *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-24, primeira publicação em língua portuguesa). De acordo com esses conceitos, o sujeito é responsável pelos seus atos e todo discurso é responsável. Essa responsividade está ligada, indubitavelmente, ao diálogo, em diferentes aspectos, causando uma ação entre sujeitos, e para que ele exista é necessário que haja enunciados. No ato de traduzir, a ética e a estética são partes fundantes quando tratamos do texto literário, que é o nosso objetivo. Em outros tipos de tradução elas também estão presentes, porém é necessário destacar essa relevância no tópico escolhido para esta tese.

Todo trabalho artístico, seja de que modalidade for, precisa de um acabamento estético e a ética precisa permeá-lo em seu processo, seja na escritura de uma obra, na pintura de um quadro ou ainda na montagem de uma cena. O teatro, assim como a vida, é perpassado por atos.

Em Bakhtin, conforme Sobral (2010), o ato é pensado em três momentos: o processo do ato, o produto do ato e o(s) agente(s) do ato. Em um processo tradutório os três momentos estão presentes e caracterizam a tradução como um ato estético e ético por estar vinculado à arte (por ser uma arte literária dramatúrgica) e por estarmos lidando com textos de outros. O autor coloca que “os atos (...) envolvem, além de um processo e um produto, sujeitos, agentes; não são apenas ações físicas, mas ações de sujeitos humanos, sociais e históricos” (BAKHTIN, 2010, p.61). Bakhtin fala da vida quando propõe a reflexão sobre o ato, e nós o relacionamos à arte, a arte teatral e a arte da tradução, trazendo para outra cultura, um texto literário, que também é arte.

O ato responsável é também o ato ético, aquele para o qual não deve haver alibis, pois devemos responder por ele, seja qual for a circunstância. Em uma tradução acontece o mesmo, em outro campo do conhecimento, ou da vida, devemos responder por ela, e estarmos cientes do que ela representa. Sobral (2008b, p.104), assim coloca sua reflexão sobre o ato em Bakhtin:

O ato responsável (...) ou ato ético envolve o conteúdo do ato, o processo do ato, e, unindo-os a valoração/avaliação do agente com respeito a seu próprio

ato. Essa visão globalizante dos atos humanos é a base da sua filosofia humana social e histórica, constitui o principal foco das teorias do Círculo de Bakhtin, tendo em vista sua centralização no agir concreto como objeto de análise.

A visão globalizante e ampla que Bakhtin propõe está associada à exotopia, portanto a valoração estética também se liga ao fato de estarmos extralocalizados para termos a visão do todo nas obras e na vida. A minha relação com o outro, no mundo das artes e no mundo “real”, decodifica a valoração que damos às situações e nesse processo está presente o sujeito que em Bakhtin representa ideologicamente e dialogicamente, dentro da ética e constituidor da língua, no âmbito social, no qual ele é colocado como agente do processo de formação nas artes e na vida. Essa definição liga o sujeito, mais uma vez, ao conceito de ética, pois uma vez vinculado ao mundo e responsável por ele, o coloca em uma posição singular, única, que o faz agir como responsável pelas suas ações.

O ato tradutório, então, passa a ser um ato de ética vinculado ao fazer artístico ao qual Clarice se prontificou: a tradução de uma peça teatral. Ética e estética se ligam ao sujeito, fazendo dele um ser responsável pelas suas ações em um momento único de criação e de diálogo. O sujeito situado é, pois, responsável pelos enunciados propostos.

2.4 Enunciado

A noção de enunciado é vista na teoria bakhtiniana como um processo vivo que acontece nas relações de fala entre os indivíduos, exaltando a interlocução, enfatizando que o ouvinte não é passivo, mas que tem uma atitude responsiva-ativa. O enunciado pode ser verbal ou não-verbal, com os seres histórico-sociais, em uma relação também dialógica. Enunciado e enunciação são, em Bakhtin, um só termo.

De acordo com Ponzio (2010a, p.37-38):

A enunciação é o resultado de uma interação eu-outro, também nas suas características formais. Cada texto, escrito ou oral, está ligado dialogicamente com outros textos, e calculado em consideração de possíveis outros textos, que ele pode reproduzir como reação, antecipando possíveis respostas, objeções, e se orienta em referência a textos anteriormente produzidos aos quais alude, replica, objeta, ou dos quais procura apoio, retomando-os, imitando-os, aprofundando-os, etc.

A enunciação é importante, tanto no estudo da linguagem em si, como nos estudos sobre tradução, pois nela definem-se atos da fala. No caso da dramaturgia, há o texto que deve ser dito, precedido ou não de outras falas, ou ainda o silêncio, significando algo dentro do

contexto. Para que haja entendimento de um enunciado, é preciso compreender e aceitar o contexto extralinguístico, envolvendo o espaço comum aos participantes da interação. O conhecimento partilhado, o entendimento da situação e o julgamento comum do momento constituem a enunciação que não existe fora da realidade vivida, nessa interação teatral entre eu-outro (ator-autor, ator-diretor, ator-plateia).

Ao pensarmos em termos teatrais, os enunciados que se formam no texto são carregados de atitudes responsivas relevantes, pois não deve haver *desperdício* na dramaturgia. Os textos dramáticos da segunda metade do século XX são mais enxutos do que os dos séculos anteriores, ou seja, tudo o que está escrito deve ter um motivo e ter uma ligação com a trama e a tessitura, pois os diálogos e a ação estarão em cena, em ocasião da montagem da peça.

O que foi mencionado não é uma receita de como escrever dramaturgia, porém vivenciando o trabalho teatral em sua essência pudemos comprovar na prática que todo excesso nos textos para teatro são cortados da cena pelos diretores. As falas devem colaborar com a montagem cênica, isto é, com o “todo” do espetáculo. Desse modo, a dramaturgia cumpre o papel para o qual foi destinada.

A palavra tem uma razão de ser em todas as práticas sociais, pois somos constituídos na e pela linguagem, portanto a palavra é assim vista também na dramaturgia. Ela não serve só para ilustrar, ela existe também para dar forma à composição da cena, aos sentimentos que o ator usará no ato. Assim se forma a cena no teatro. Ela, muitas vezes, começa na palavra, mas outros valores podem ser colocados nas “entrelinhas”, no “não dito”, nas expressões faciais, no tom de voz, no andar, nos gestos, enfim, em tudo o que é permitido e possível na interpretação teatral.

O enunciado teatral passa a ser uma imitação do real, um constituinte do diálogo. Enunciado é uma expressão verbal de uma compreensão responsiva, é o elemento da comunicação ligado à vida, portanto, um elemento concreto. Já a enunciação é a realização exterior da atividade mental, comprometendo os interlocutores dessa ação, de forma concreta. Segundo Voloshinov (1981, p.15): “toda enunciação, fazendo parte de um processo de comunicação ininterrupto, é um elemento do diálogo, no sentido amplo do termo, englobando as produções escritas”. Ao refletir sobre o enunciado, Bakhtin (2006) nos revela maneiras diferentes de entender a linguagem.

Há uma explicitação do modo como ele foi compreendido por Humboldt¹⁷ na linguística do século XIX, enfatizando-o como “formação do pensamento, independente da comunicação” (BAKHTIN, 2006, p.270) enquanto que para Vossler¹⁸ a função expressiva vinha em primeiro lugar, acompanhada da necessidade do outro expressar-se. Portanto, “a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de *um* falante sem a relação *necessária* com *outros* participantes da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2006, p.270). A partir desse ponto de vista, o outro era apenas um ouvinte, que compreendia passivamente o falante. O enunciado tem como objetivo a comunicação discursiva. Segundo Bakhtin (2006, p.271):

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes, literalmente, a partir da primeira palavra do falante (...) tudo o que aqui dissemos refere-se igualmente, *mutatis mutandis*, ao discurso escrito e ao lido.

Espera-se assim, uma resposta com relação ao discurso escrito ou falado, uma participação, uma concordância ou discordância. Os enunciados se juntam para uma compreensão do todo, identificando-se, segundo Bakhtin (2006, p.274), como “a real unidade da comunicação discursiva” possuindo peculiaridades e limites. Destacamos que “sua essência se resume à expressão do mundo individual do falante. A língua é deduzida da necessidade do homem de auto expressar-se, de objetivar-se” (BAKHTIN, 2006, p.270).

Nos casos de idiomas, a necessidade da leitura se faz também de clássicos que não teríamos acesso sem a tradução, por duas razões: primeiro, a de não se saber o idioma em que a obra está escrita no original, e a segunda, de não haver a tradução da obra para a língua do leitor.

A tradução aparece como assunto importante a ser explorado, pois ela faz parte da disseminação da cultura, partindo da “expressão do mundo individual do falante” para outros mundos, pois a tradução oferece ao não nativo ou ao não-falante a possibilidade de acesso à obra em outros idiomas.

¹⁷ Wilhelm Humboldt (1767 – 1835).

¹⁸ Karl Vossler (1872 – 1949).

2.5 Gêneros discursivos e entoação

Os gêneros são importantes para que se desenhe a proposta do texto dentro do que foi objetivado pelo autor. A construção de sentidos de uma tradução pode ser auxiliada pelo conhecimento que se tem dos gêneros. Cada texto é um, apesar das noções dialógicas que eles estabelecem entre si, das adaptações e das traduções que dele surgem.

Na relação dialógica que se estabelece entre os textos de partida e de chegada, o gênero discursivo precisa ser respeitado, trazendo ao registro em forma de formalidade ou informalidade, das modalidades da fala e da escrita, do diálogo propriamente dito e da prosa, dos versos e qualquer outro tipo textual, características próprias.

Na teoria clássica, os gêneros são classificados como lírico, épico e dramático e temos a tragédia e a comédia estudadas e relatadas teoricamente por Aristóteles e Platão. Com o advento da prosa comunicativa e os estudos do Círculo de Bakhtin, o dialogismo configurou uma nova visão sobre os gêneros, passando assim a serem, juntamente com o discurso, esferas da comunicação e do uso da linguagem. Essas formulações convergem para o estudo da tradução.

Os gêneros, na concepção bakhtiniana, são divididos em primários e secundários. Os gêneros primários são os simples, aqueles que se referem ao diálogo “face a face”, do cotidiano, e os secundários são os mais complexos, que aparecem em circunstâncias de comunicação cultural, principalmente, as escritas.

Em nossa tese nos interessa o gênero dramático, ou teatral, que pode ser definido como um subitem da literatura dramática.

Nesse sentido, o estudo dos gêneros é importante, pois:

o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, e a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAKHTIN, 2006, p.261-262).

O enunciado deve ser verificado, com suas especificidades para que uma boa tradução seja feita, pois devemos levar em consideração o conteúdo temático, o estilo da linguagem, que engloba a seleção de recursos citados e sua construção composicional. Pelo estudo desses

elementos, poderemos identificar os gêneros e conhecendo-os, conseguimos uma unidade coerente no texto traduzido. Apesar da dificuldade em definir os gêneros, pois eles se sobrepõem, nosso esforço aqui se deve à relevância de sabermos ao menos colocá-los como primários ou secundários, segundo Bakhtin (2006), para que possamos entender as diferenças entre um e outro, seu uso e transpor para a tradução esses fatores implícitos.

Os gêneros discursivos secundários, de acordo com Bakhtin (2006, p.263), “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) artístico, científico, sociopolítico, etc.”, enquanto que os primários “se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2006, p.263).

No fazer teatral encontramos as especificidades do gênero dramático, tanto no ato em sua montagem, quanto na escrita do texto.

Para um tradutor, a identificação do gênero pode ajudar na qualidade do trabalho desenvolvido, pois ele estabelece, como dito anteriormente, certas características que auxiliarão no projeto de traduzir. Nós falamos pelos gêneros, portanto, como estudiosos da linguagem, é relevante sabermos sobre eles. Bakhtin (2006, p.283) menciona que, sem o conhecimento dos gêneros, “a comunicação discursiva seria quase impossível”. Em nossa tese, por se tratar de uma peça teatral que está sendo analisada, a entoação e o conhecimento do gênero teatral são de suma importância em todo o processo. Esse conhecimento define os sujeitos, nesse caso, o dramaturgo e o tradutor, e em processo posterior, todas as pessoas envolvidas na montagem teatral, como por exemplo, o diretor, os atores, o produtor, o cenógrafo, o figurinista, entre outros.

Os mundos da voz e da palavra escrita são, para Bakhtin, um mesmo mundo, de sons e significados. Essas vozes representam posições éticas e ideológicas. A entoação é o ato de valorização presente no enunciado, e podemos valorá-lo na intermitência com o silêncio. A entoação, portanto, é fator primordial quando lidamos com a dramaturgia em que há falas das personagens que são transpostas para o palco. Ela é o elemento expresso do enunciado, registrando a presença do outro no discurso, por ela exprimimos um juízo de valor em nossa comunicação e nos colocamos ideologicamente no diálogo.

Nas falas teatrais há o sujeito-personagem como o condutor da história, e por faltarem rubricas, (muitas vezes nas peças mais modernas), esse ato da fala precisa ser revestido de “cor”, como se por ele pudéssemos compreender melhor o enredo. Sobre os diversos gêneros, é relevante destacar que são determinados pela situação, pela função social e pelas relações

pessoais entre os envolvidos, em diferentes formas pelo grau de familiaridade e estão em conjunção com a entoação.

No teatro (e conseqüentemente em sua tradução) esse fator precisa ser levado em conta, pela precisão que as falas necessitam ter. Além disso, no caso da tradução, uma pessoa pode dominar uma língua com proficiência, porém, em alguns campos da comunicação, esse domínio se perde, se o tradutor, por exemplo, não tem naquela esfera cultural, conhecimento o suficiente para uma tradução adequada em determinado gênero discursivo. Portanto, quanto melhor dominarmos os gêneros, enquanto tradutores, maiores são as chances de uma tradução mais equivalente ao pretendido, pois as formas dos gêneros e as formas do enunciado são primordiais no estudo sobre o ato tradutório.

A opção de um texto cujas palavras tenham relevância na história, para o desenrolar da trama, no início, no clímax e no desfecho, tanto melhor. A ação tem seu peso no fazer teatral, mais, às vezes, do que as palavras. O que está implícito, o que vai para a cena e a maneira como as falas são ditas é o que fica para o espectador. A arquitetura do texto e da cena se forma assim.

2.6 Forma arquitetônica

As formas arquitetônicas, como apresentadas pelo Círculo de Bakhtin, não foram pensadas para o ato tradutório, porém, contribuem para seu estudo. A arquitetura vista como estrutura ou construção singular e irrepitível, está na composição textual e não-textual da língua mãe, e também em sua tradução, evidenciando a preocupação com o conteúdo e a forma. O texto teatral possui especificidades e é reconhecido imediatamente pelo formato que tem. São falas em seqüências, com rubricas indicativas que certamente ajudam alguns atores/atrizes na construção das personagens e diretores na montagem da peça. Há também subtítulos e dicas demonstrando situações e movimentos.

A escritura teatral, assim como outros textos de outros gêneros, também vem sofrendo mudanças em sua composição. Nos dias de hoje nos deparamos, de forma geral, com textos menos indicativos, deixando o diretor mais livre para a sua concepção de montagem, influenciando a forma composicional, ou seja, a forma do material. A arquitetura também sofre mudanças, pois o todo é afetado pelo estilo do texto e pelas escolhas do tradutor, e nas montagens, do diretor.

A forma arquitetônica está relacionada ao todo harmônico, a uma unidade de significação que deve fazer parte da construção de sentido da obra. Ela está intrinsecamente

ligada ao conteúdo e à forma. Sobre ela, a forma arquitetônica, é relevante ressaltar que a definição desse conceito está vinculada às considerações sobre arte, vida e responsabilidade. Ela integra o material de forma e conteúdo, como dito anteriormente, organizando o espaço, o tempo e o sentido das criações.

Quando nos remetemos aos termos conteúdo e forma, devemos levar em consideração que a forma é a marca ideológica do objeto, mas o conteúdo é a ideologia em si. De acordo com Voloshinov (1976, p.12), “a forma não deve perder sua conexão com o conteúdo, sua correlação com ele, pois de outro modo ela se torna uma experiência técnica esvaziada de qualquer importância artística real”. Além disso, segundo Bakhtin (2010, p.16):

confere à arquitetônica, também um termo usado por Kant, e à estrutura ou construção (*stronie*), que algumas vezes o acompanha, um caráter dinâmico e suscetível de renovação, além de singular e irrepetível, concebendo-o como evento: estrutura arquitetônica do mundo como evento.

A arquitetônica se liga à concepção de excedente de visão, pois a partir da visão exterior do objeto, podemos ter a noção de acabamento, em diferentes perspectivas. O excedente da visão estética é a base da atividade autoral.

Em “O todo semântico do personagem”, de *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin (2006, p.127) nos dá uma explicação sobre este fenômeno da fala, atribuindo adjetivos a quem a anuncia: “A arquitetônica do mundo, da visão artística não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e temporal, mas também do sentido”.

A forma enfoca o sentido da tradução no tempo, no espaço e na condição da fala, dando significado à palavra que é empregada por quem diz. As características das personagens vão se construindo a partir de suas falas no contexto da história narrada, apresentadas nas rubricas do texto teatral ou através do que está implícito. A relação que a obra de arte tem com o todo do material estético aparece como resultado na atividade autoral, resultando no objeto estético. De acordo com Clark e Holquist (1984, p.90):

Os termos “arquitetônica” e “responsabilidade” são os que melhor abarcam o tema principal da obra, isto é, a responsabilidade que temos por nosso lugar único na existência e dos meios pelos quais relacionamos essa singularidade como resto do mundo que é outro para ela. Bakhtin supõe que cada um de nós “não tem alibi na existência”. Nós próprios precisamos ser responsáveis ou respondíveis, por nós mesmos. Cada um de nós ocupa um lugar e um tempo único na vida, uma existência que é concebida não como um estado passivo, mas ativamente, como um acontecimento. Eu calibro o tempo e o lugar de minha própria posição que está sempre mudando, pela existência de outros seres humanos e do mundo natural por meio dos valores que articulo em atos. A ética não se constitui de princípios abstratos, mas é o padrão dos atos reais que executo no acontecimento que é minha vida. Meu *self* é aquilo

mediante o que semelhante execução responde a outros *selves* e a um mundo a partir do lugar e do tempo único que ocupo na existência.

Pela citação podemos constatar o vínculo que cada conceito tem com outros abarcados pelas reflexões do Círculo e de Bakhtin. A arquitetura se une ao ato responsável e por consequência também à ética tornando-nos responsáveis pelos nossos atos e nossa singularidade em um momento único da nossa existência. As autoras, que são apresentadas no próximo capítulo, comungam do sentimento de pertencer ao universo literário, deixando marcas de passagem no tempo.

Capítulo 3

CLARICE E CARSON: DIÁLOGOS

Uma leitura contínua e empática de Clarice Lispector pode levar o leitor envolvido na singularidade de sua escritura a uma conclusão desconcertante: a repetição reiterada e o paradoxo, recursos permanentes de seu estilo, constituem também armação estrutural de sua ficção, ao menos como romancista (SÁ, 2004, p.15).

Clarice sempre nos instigou. Desde as suas produções literárias, fonte primeira de seu reconhecimento, até onde nos leva nossa tese: suas traduções. A singularidade de sua escritura reflete, sem dúvida, em seu trabalho tradutório. O paradoxo, a repetição, as reticências e a maneira como conduz o leitor ao ínfimo de seus próprios questionamentos são dignos de reflexão. Clarice, apesar de muito estudada, ainda é um mistério. Seu estilo, parte de sua tradução, infere uma maneira única de resolver a escrita: trazendo para ela esse mistério.

Neste capítulo, apresentamos as escritoras Clarice Lispector e Carson McCullers, abrangendo aspectos biográficos e de produção, historicidade e escolhas literárias, estilos e relações dialógicas das autoras. O capítulo tem o objetivo de conhecê-las para que possamos justificar escolhas tradutórias, no caso de Clarice, e compreensão da peça analisada nesta tese, na criação de Carson.

3.1 Clarice Lispector: dados biográficos e fortuna crítica

Por ser dialógicos é que os discursos são históricos. Sua historicidade não é algo externo, que é dado por referências e acontecimentos da época em que foram produzidos ou por curiosidades a respeito de suas condições de produção (...) A historicidade dos enunciados é captada no próprio movimento linguístico de sua constituição. É na percepção das relações como discurso do outro que se compreende a História que perpassa o discurso. Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser descrição de uma época, para se transformar numa final e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos etc. A História não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é que é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição de vozes que se entrecrocaram na arena da realidade. Captar as relações do texto com a história é apreender esse movimento dialético da constituição de sentido (FIORIN, 2010, p.41).

A citação nos remete imediatamente ao fato de querermos e de alguma forma precisarmos relatar dados biográficos para a construção desta tese, no sentido de correlacionar momentos das autoras que são ímpares com suas produções, ligando-as pela temática, pela

criação das personagens, pela destreza com a escrita e por terem textos literários tão densamente construídos pelo sofrimento e pela solidão. Clarice e Carson pertencem a mundos literários diferentes, mas, paradoxalmente, conhecidos pela profundidade dos sentimentos de suas personagens, seja em *GH* ou *Berenice*, seja em *Macabéa* ou *Frankie*.

O estilo marcado pelo fluxo dos pensamentos e pela limitação da ação nos remete ao mundo das palavras, no entanto, cada qual em seu idioma. Uma língua imposta ou escolhida, que tem suas especificidades, portanto, suas dificuldades na expressão.

Ambas mencionam a solidão como propulsora de suas produções literárias e se constroem por meio de suas escrituras. Não há como não as associar pelo diálogo que foi sendo estabelecido pela tradução de Clarice, que vivenciou a escrita de Carson quando se propôs a traduzir *The member of the wedding*.

Clarice Lispector já foi tema de vários estudos. Pesquisas trataram de detalhes importantes sobre sua vida pessoal e literária. Dentre essas biografias estão as de Nádía Battela Gotlib (1995), André Luís Gomes (2007) e Benjamin Moser (2009). Tereza Montero e Lícia Manzo (2005) organizaram um livro intitulado *Outros escritos* (com republicações de Clarice Lispector em diferentes áreas de atuação: jornalismo, entrevistas, tradução e dramaturgia).

Cada biógrafo e/ou estudioso aborda um aspecto diferente da produção e da vida de Clarice Lispector. A biografia é relevante nesta tese, pois ela nos ajudará a entender Clarice tradutora, pois, segundo Bakhtin (2006, p.140): “Os valores biográficos são valores comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar os atos práticos como objetivo das duas; são as formas e os valores da *estética da vida*”. Observando os valores biográficos correlacionados à vida e a arte, justifica-se a presença deles neste trabalho.

Nádía Gotlib (1995), no estudo intitulado *Clarice: uma vida que se conta*, analisa algumas produções de Clarice, relacionando-as com o cotidiano da autora, defendendo a importância da biografia para os estudos de literatura. Em *Outros Escritos*, Tereza Montero e Lícia Manzo (2005) publicam textos de Clarice Lispector comentados sob a perspectiva de seu talento poliédrico, reunindo produções já publicadas e alguns textos inéditos, como mencionado anteriormente. Aparecida Maria Nunes (2006) pesquisou a trajetória jornalística da autora, destacando a cronista Clarice Lispector no livro *Clarice jornalista – páginas femininas e outras páginas*.

André Luís Gomes (2007), em publicação sobre as facetas de Clarice no teatro, abre-nos um novo campo de pesquisa ao relacioná-la com a dramaturgia, em um ambiente de entrevistas, atores e atrizes, bem como obras de sua autoria que foram levadas aos palcos.

Mais recentemente, o jornalista Benjamim Moser (2009) publicou biografia sobre a autora de *Perto do coração selvagem*. O trabalho enfatiza e explora o terror sofrido pela família judia da escritora. O autor conta-nos, em entrevista datada de novembro de 2009, que tentou situar os leitores norte-americanos na história e cultura brasileira, dando destaque para a cultura judaica na qual Clarice Lispector estava inserida por causa de suas origens.

Em 2014, Nolasco publica *Quem tem medo de Clarice Lispector?* O autor utiliza dados das obras e da vida de Clarice, explorando suas relações com as pessoas, sem, no entanto, citar seu nome.

Sobre a fortuna crítica clariciana, destacamos Benedito Nunes (1989), que escreveu *O Drama da Linguagem*, no qual ele analisa, a partir de um enfoque filosófico, alguns romances e contos de Clarice Lispector. Há muito sobre o estilo e a linguagem de Clarice nessa obra, sendo, portanto, fundamental sua leitura para nossa investigação.

Olga de Sá (1993) escreveu sobre os aspectos paródicos e epifânicos da autora em *A escritura de Clarice Lispector*. Por sua vez, Claire Varin (2002) e Earl Fitz (2001), autores estrangeiros, escreveram sobre Clarice também abordando aspectos distintos: Varin publicou *Línguas de Fogo, um ensaio sobre Clarice Lispector* título original em francês *Langues de feu*. O Professor Earl Fitz publicou o livro *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: The Différance of Desire*. Além dos estudos destacados, é importante ressaltar que Antônio Candido (1943) foi o primeiro crítico que reconheceu o valor do romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, no artigo intitulado *Uma tentativa de inovação*.

As biografias escritas sobre a autora ajudam a compreender seu universo literário, suas características estilísticas, a diversidade de sua produção, não só no campo da literatura, mas também na área jornalística, bem como a formação da tradutora Clarice Lispector. As biografias resultam de pesquisas minuciosas e tentam abarcar toda a trajetória da autora. Neste trabalho, sintetizamos alguns dados e acontecimentos biográficos que podem esclarecer o ofício de tradutora de textos teatrais e o diálogo de Clarice com Carson McCullers e obra traduzida.

Clarice Lispector nasceu Haia Pinkhasovna Lispector, na Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920. Naquele ano, sua família veio para a América, fixando residência em Recife. Em 1930, Clarice Lispector escreveu uma peça teatral chamada *Pobre Menina Rica*, que nunca fora publicada, mas é muito mencionada em suas diversas biografias. O início de sua relação com a dramaturgia pode ter nascido dessa tentativa de escrever uma peça para teatro ou ainda de sua convivência, mais tarde, com o meio teatral.

Ainda jovem, Clarice Lispector tentava publicar seus escritos em jornais, mas não conseguia e, geralmente, a justificativa era que as histórias não tinham enredo, apenas sensações, o que explica o fluxo de consciência usado pela autora.

A família Lispector mudou-se para o Rio de Janeiro em 1935. Nessa época, Clarice Lispector se envolveu com leituras de Rachel de Queiroz, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Fiodor Dostoiévski, Júlio Diniz, Emily Brontë, Julien Green, Hermen Hesse e Katherine Mansfield. Como ela lecionava para superar problemas financeiros, a docência foi um de seus temas. Ela aprendeu os idiomas inglês e francês e, em casa, conversava em iídiche, língua da família indo-europeia, com os pais, devido à origem judaica. Aprofundou seus estudos de Inglês na Cultura Inglesa, o que lhe deu conhecimento formal da língua. Fez o curso de graduação na Faculdade Nacional de Direito, local em que trabalhava como secretária e fazia traduções de textos acadêmicos.

Fazer o curso de inglês em escola renomada certamente a ajudou no desafio de traduzir. Além dos estudos formais, Clarice acompanhava o marido diplomata em viagens de negócios e aprimorou o uso do idioma, não só do inglês, como de outros, como por exemplo, o italiano, o francês e o espanhol.

Em 1940, Clarice, então com vinte anos, publicou o conto *Triunfo* na Revista Pan, número 227, no Rio de Janeiro, no dia 25 de maio. A publicação do conto foi de grande valia, pois Clarice enfrentava dificuldades em encontrar aceitação na divulgação de seus trabalhos. Publicar significava construir uma identidade, um fazer literário que começava a se desenhar nos meios artísticos, e também contribuía no registro de um talento. Clarice ia aos poucos se encontrando com a literatura e fazendo dela o seu meio de sustento.

De acordo com Gotlib (1995, p.86):

O contato com o livro se intensifica. Mas também com ele uma relação estranha, como se fosse coisa viva. Segundo depoimento da própria Clarice: “Depois, quando eu aprendi a ler e a escrever, eu *devorava* os livros! Eu pensava, olha que coisa! Eu pensava que o livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor. Aí eu disse: ‘Eu também quero’.”

Leitora assídua, como afirmou em muitos momentos, em cartas, crônicas e histórias que escreveu, Clarice expôs sua paixão, colocando o livro como um ser com vida própria, como na citação de Gotlib (1995). Sua leitura e diferentes vivências com as letras fariam dela a escritora especial na qual se tornou.

Nessa época a Revista *Pan* era dirigida por Tasso da Silveira (GOTLIB, 1995). No mesmo ano Clarice conseguiu emprego como tradutora no DIP, dirigido por Lourival Fontes,

iniciando no mesmo local, sua carreira de jornalista. O DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, tinha como objetivo centralizar e coordenar a propaganda nacional em todos os âmbitos, cerceando e controlando suas edições e publicações.

Clarice relata em carta a Getúlio Vargas (carta escrita em 1942, **anexo D**) que precisava ficar no Brasil, pois aqui havia construído sua história e gostaria de continuar sua vida, casando-se, tendo filhos e produzindo:

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo, mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. Que não tem pai nem mãe - o primeiro, assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado - e que por isso não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.

Nessa carta, Clarice revela seus sentimentos com relação à ideia de se considerar uma estrangeira no Brasil. A carta pode ser lida na íntegra, no **Anexo D**.

Segundo as fortunas biográficas, Clarice acompanhou seu marido Maury Gurgel Valente, que, devido à carreira de diplomata, morou em diversos países da Europa, como dito anteriormente, e o fato de viajar com ele a deixava sozinha por longas horas nos vários hotéis em que se hospedavam. Clarice podia, assim, produzir seus textos. Uma dessas viagens foi para Berna, na Suíça, 1946, onde escreveu *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*, única peça teatral publicada, tema de nosso mestrado. A peça foi publicada uma vez em 1964, no volume *A legião estrangeira*, uma coletânea de contos, crônicas e fragmentos, e a segunda publicação data de 2005. Nessa fase Clarice, sozinha, em uma cidade desconhecida, traça como enredo da peça a história de uma mulher que, supostamente, trai o marido e é julgada por três homens: o amante, o esposo e o sacerdote. A maturidade de Clarice aparece na trajetória da Pecadora, na figura de uma mulher que, calada, não se defende do julgamento que a vida lhe impõe. Talvez esse texto seja o registro dos anos de opressão que experimentou trabalhando no DIP e vivendo com um homem autoritário, que a deixava sempre sozinha.

A solidão passou, dia após dia, a se tornar o tema das produções de Clarice que, ao tratar das personagens, também falava de si mesma. Frankie, personagem da tradução objeto de análise desta pesquisa, é alguém que se sente inexoravelmente sozinha. Muito das falas dela traduzidas por Clarice foram pensadas para causar o impacto da inevitabilidade da solidão da personagem, como veremos em nossa análise. Frankie é uma garota que não se sente incluída em grupo social algum, tendo por companhia a empregada da casa, Berenice, e

seu primo de seis anos de idade, John Henry. A maior parte das cenas se passa na cozinha da casa, e dividem essas cenas, as três personagens.

De 1950 a 1951, Clarice Lispector passou seis meses na cidade de Torquay e assumiu em 1952 a página *Entre Mulheres* do Jornal Comício, com o pseudônimo de Tereza Quadros. O pseudônimo Tereza Quadros nos remete quase que imediatamente à figura de Jânio Quadros, político brasileiro em plena ascensão nos anos 50. De acordo com Aparecida Nunes (2006, p.137):

Tereza Quadros é uma criação. Pode ser também um pseudônimo, uma personagem ou uma máscara. O nome foi inventado pelo velho Braga sem maiores entretantos. E deveria ser a nova voz de Clarice Lispector no seu ofício de escrever páginas femininas. O batismo havia sido feito antes da publicação.

Ainda em 1952, publicou o primeiro livro de contos, *Alguns Contos*, pelo Ministério de Educação e Saúde. No ano seguinte, no dia 10 de fevereiro de 1953 nasce Paulo Gurgel Valente. Os filhos têm para Clarice importância única e é para eles que ela começa a escrever histórias para crianças, primeiramente em inglês, e depois em nossa língua.

Em 1954, a primeira edição francesa de *Perto do coração selvagem* é lançada pela Editora Plon. Sobre esse assunto, escreve Jean-Claude Lucien Miroir em sua tese de doutoramento, orientada por André Luis Gomes, em 2013 com o título *Fúria e Melodia: Clarice Lispector: crítica d(e) tradução*. Ao lermos esta tese, pudemos observar Clarice como crítica das versões que faziam de seus textos, como menciona em sua crônica: “Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjoo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu” (LISPECTOR, 2005, p.117).

Nos Estados Unidos, Clarice conhece Erico Veríssimo e Mafalda e cultivava por eles amizade por muitos anos. Esse relacionamento proporcionou a Clarice momentos de reflexão sobre sua própria produção literária, em conversas pessoais e cartas, além do relacionamento familiar do qual desfrutaram:

Quero te contar uma história. Logo que cheguei ao Brasil sondei o Bertaso sobre a possibilidade de publicarmos um dos teus livros, o de contos, ou (de preferência) o romance. O Bertaso sem pestanejar, respondeu: “Mas é claro, manda buscar os originais. O diabo é que fui informado de que Simeão de maneira nenhuma largaria os originais dos contos que, segundo me disseram, estavam já compostos (LISPECTOR, 2002, p.239).

Seis contos são encomendados por Simeão Leal e assim ela teve que interromper a produção de *A maçã no escuro*. Esses contos ficaram com Simeão por quatro anos, como

menciona Clarice em carta, e ela os pede de volta: “há quatro anos os originais estão em suas mãos para serem publicados (...) com a demora da publicação, e com a falta de respostas às minhas cartas, considere-me desobrigada de meu acordo com você” (LISPECTOR, 2002, p.242). Esses contos são os que Érico Veríssimo menciona em carta datada de 9 de dezembro de 1958.

Clarice expôs, em algumas dessas cartas, a dificuldade financeira pela qual estava passando em decorrência de crises conjugais, o que justifica o trabalho como tradutora que se intensifica nessa época.

Em 1957, o contrato foi rompido com Simeão e Clarice conseguiu publicar seus contos no Suplemento cultural do jornal O Estado de São Paulo, na responsabilidade de Sabino e Braga. Entre 1956 e 1957, Clarice Lispector lutou para ter outros de seus contos publicados, bem como *A maçã no escuro*, que acabara de escrever em 1956. *A maçã no escuro* só consegue publicação em 1961, mesmo ano em que Clarice realizou a tradução em processo da peça *The member of the wedding*.

Em 1959, separou-se de seu marido e voltou para a cidade do Rio de Janeiro. Nessa época, assumiu a responsabilidade pela coluna Correio feminino – feira de utilidades, no Correio da Manhã, sob o pseudônimo de Helen Palmer. No mesmo ano, teve seus contos publicados na Revista Senhor: “É na rua General Ribeiro da Costa, número 2, apartamento 301, no edifício Visconde de Pelotas, que a escritora inicia nova fase em sua vida e aceita convites para trabalhar na imprensa (...) volta agora ao jornalismo e é, agora, Helen Palmer” (Nunes, 2006, p.203).

Em 1960 publicou *Laços de família* e em 1961 *A maçã no escuro* recebeu prêmio pelas duas publicações. O reconhecimento de suas obras começa a entrar para a história da literatura.

Em 1964, *A legião estrangeira* e *A paixão segundo GH* são lançados, e, em 1965, a crítica começa a aceitar o trabalho de Clarice Lispector, seus livros são classificados como plurissignificativos e cheios de metáforas e coloca a autora entre uma das mais lidas na época. Segundo Nunes (1989, p.76):

Em *A paixão segundo GH* a narração caminha, por assim dizer, à contracorrente da experiência narrada. É o *paradoxo egológico* desse romance: a narração que acompanha o processo de desapossamento do *eu*, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato desse mesmo *eu*, que somente pela narração consegue reconquistar-se. Por isso mesmo, extrema-se aqui o drama da linguagem: a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isso é – onde ele busca -, o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que

narra, num processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode ser mais do que um retorno.

Essa maneira de ver o romance nos remete à história escrita por Carson, e em sua protagonista Frankie. Clarice parece entender da alma humana, em sua solidão e reflexão, em sua busca, assim como Carson. Ambas colocam no silêncio e nas falas de suas personagens questões concernentes à alma humana, em detalhes. Esse confronto se delineia nas histórias das duas escritoras: vida e arte se encontram. A alteridade, por exemplo, contraposição de GH em relação ao outro (representado, nesse caso, pela barata), leva à experiência exotópica e o contato com olhar do outro, proporcionando o momento epifânico vivido pela autora heroína, a experiência da alteridade e epifania estão ligados e ao mesmo tempo são interdependentes.

Em 1966 Clarice sofreu um acidente de queimadura causado pelo incêndio provocado por seu cigarro, deixando-a em profunda depressão. Ela adormeceu com o cigarro nas mãos, incendiando seu apartamento. Esse fato marcou Clarice fisicamente e psicologicamente, como se fosse uma autopunição. A relação com o fogo já tinha sido explicitada na peça teatral que escreveu, pois ela encerrou a vida da protagonista, a Pecadora, queimada após o julgamento.

Em 1967, Clarice lançou *O mistério do coelho pensante* e passou a escrever crônicas no Jornal do Brasil. Em 1968, ela publicou *A mulher que matou os peixes* e a crônica *Traduzir procurando não trair* usada em nossa tese como ponto primordial para entender os pensamentos de Clarice a respeito de seu trabalho com traduções. Na crônica sobre tradução, Clarice comentou suas dúvidas e angústias relacionadas ao ato tradutório.

Em 1969, escreveu *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Em 1971, *Felicidade Clandestina* foi publicado e, em 1973, *Água Viva* e *A imitação da rosa*. Sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Nunes (1986, p.78) menciona que:

O que há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo. Embora presa do mesmo dilaceramento que afeta Joana e Virgínia, Lori, a personagem de *Uma aprendizagem*, que conhece a extrema solidão desagregadora de GH, encontra em Ulisses, um professor de filosofia, o interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade.

Em 1974, sua atividade como tradutora transformou-se em fonte de renda para ajudar no orçamento doméstico, pois estava separada do marido. Essa atividade não preocupou muito os biógrafos de Clarice, portanto poucos registros são encontrados sobre seus trabalhos com traduções. A atividade de tradutora de Clarice tomou o seu tempo de produção, porém suas leituras para trabalhos tradutórios foram compondo outras obras de sua autoria.

Na década de 70, traduziu *The Picture of Dorian Gray* (*O Retrato de Dorian Gray*), de Oscar Wilde; *Burning lights* (*Luzes acesas*), de Bella Chagall; *La dentellière* (*A rendeira*), de Pascal Lainé; traduzido em 1975. Livros policiais de Agatha Christie e as peças teatrais *A Gaivota* de Antón Tchekov (década de 60); *Sotoba Komachi* de Yukio Mishima; *The member of the wedding*, de Carson McCullers; *The Little foxes*, de Lilian Hellman; *A casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca; *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen. Por essa tradução, de *Hedda Gabbler*, Clarice Lispector e Tati de Moraes receberam o prêmio de melhor tradução, em São Paulo. Tati de Moraes foi sua companheira de trabalho em algumas traduções, principalmente as de teatro. Segundo Gomes (2007, p.86), a peça *Sotoba Komachi* parece ter sido traduzida apenas por Clarice Lispector, pois “há nos registros da tradução, apenas o nome de Clarice, e nesses documentos, não há nenhuma indicação de data da tradução e nem da língua a partir da qual Clarice traduziu a peça de Mishima”.

Apesar de não ser o objetivo principal de Gomes (2007), ele faz provocações sobre como as traduções de Clarice poderiam ter, de algum modo, influenciado suas produções. O autor menciona que:

Não se vai aqui adentrar o campo da análise comparativa, instigante e tentador. Limito-me a provocar, lembrando os livros que sucederam à tradução e à publicação da crônica: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e o infantil *A mulher que matou os peixes* foram publicados em 1969. Assim, podemos interrogar: seria a influência dos diálogos das peças traduzidas nessa mesma época? (GOMES, 2007, p.86).

O construir de Clarice tem a influência de suas leituras e traduções. Há um conjunto de fatores que nos levam a pensar assim. Ela escreve suas narrativas superando a vivência e tecendo as tramas com suas várias experiências no campo literário. Compõe suas obras inspirada também em seu trabalho tradutológico.

Em 1977, *A hora da Estrela* vem a público além das histórias infantis. Sobre essa publicação, Varin (2002, p.168) esclarece: “do recolhimento nasce *A hora da estrela*; do silêncio, um grito, de Clarice, Macabéa. Esta filha do Nordeste está “tão viva” quanto o narrador Rodrigo S. M. que conta sua história. Macabéa se impõe ao narrador que se vê obrigado a falar nela...”. Há também autores que destacam o diálogo na obra, enfatizando essa troca entre os textos. Pernambuco (2006, p.59) menciona que:

Em *A hora da estrela* predomina o questionamento do próprio ato de escrever, porém não há como não enxergar na obra o processo contínuo do diálogo entre texto e contexto, criador e leitor. Por si só, esse incessante diálogo destrói a ideia de que, por intimista demais, as obras da autora não têm vínculo com o social e pecam por alienação. Sua literatura não se define

por um caráter de representação ou de testemunho social, mas por aquilo que ela inaugura como forma de dizer e fazer pensar.

Em 1978, três livros são postumamente publicados: *Para não esquecer*, *Pulsões* e *Quase de verdade*. Clarice finalizou *Um sopro de vida* na mesma época em que escreveu *A hora da estrela*, porém a publicação do primeiro só aconteceu depois de sua morte. Sobre essas obras, Nunes (1989, p.160) menciona que elas “permitem desvendar, por uma sorte de efeito retroativo, certas articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro do singular processo criador da ficcionista, centrado na experiência interior, na sondagem da consciência individual, que principiou em *Perto do coração selvagem*”.

Clarice tem um estilo marcante e inconfundível presente em todas as suas obras. Apesar de escrever em prosa, sua produção vem marcada por uma poeticidade, seja pelo uso de metáforas ou pela musicalidade ao explorar aliterações e assonâncias. A linguagem é inovadora, em um momento da literatura brasileira em que os autores estavam preocupados com a denúncia social, em romances regionalistas, motivo de crítica sobre as produções de Clarice, que depois deixa *A hora da estrela* para também colaborar com o cenário de produções daquela época.

A originalidade, então, faz parte de sua escritura, diferenciando-a de seus contemporâneos. Além disso, há um enfoque existencialista em seus textos, trazendo para sua literatura narrativas com novos significados enfatizados pelo aprofundamento psicológico das personagens. São romances, contos e crônicas ilustrados por personagens que trazem uma angústia constante e algo a ser resolvido, e as referências temporais e espaciais também têm sua relevância no contexto criado por ela.

Benedito Nunes dedica um capítulo inteiro de seu livro *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*, ao estilo de Clarice. O autor (1989, p.135) define estilo, em suas observações, como “aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característicos”.

De acordo com Nunes (1989, p.135):

Encontramos no estilo de Clarice Lispector (...) certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo (...) da palavra ao silêncio, do silêncio à palavra. Do teor expressivo densamente metafórico (...) um alto nível de abstração conceptual, dotado em geral de elevado grau de ênfase, com uma entonação patética que os frequentes registros interjetivos da frase (...).

Em suas obras, Clarice Lispector apresenta um estilo ímpar, com produções marcadas por inovações e singularidades, concentrando-se nas regiões profundas do inconsciente, e o

meio externo serve como pano de fundo, pois o fluxo de consciência é mais importante do que algumas ações. A crítica literária sempre apontou uma forte tendência intimista em suas obras e seus romances são considerados introspectivos, enfocando o indivíduo e suas aflições.

3.2 Clarice tradutora e cronista

Segundo Montero e Manzo (LISPECTOR, 2005, p.113), o início da atividade da tradutora Clarice Lispector “coincide com o término de seu casamento e sua volta para o Brasil”. Nessa fase, Tati de Moraes a convida para realizar algumas traduções. Juntamente com esse ofício, Clarice escreveu uma crônica sobre o ato de traduzir intitulada *Traduzir procurando não trair* que foi publicada na Revista Jóia, número 177, em maio de 1968, como dito anteriormente.

Assim como essa crônica, outras de sua autoria nos relatam suas verdades e suas escolhas, enquanto escritora. Clarice Lispector vai se revelando aos poucos em seus escritos e nos mostrando suas crenças, dúvidas e angústias como autora e tradutora, deixando-nos um legado para estudos e observações.

Pelas pesquisas e reflexões sobre os meios pelos quais se consideram o trabalho de tradução, nossa meta é compreender os processos que ela envolve, abarcando a necessidade de adaptação, alteração e substituição de elementos estrangeiros por outros que são mais comuns na língua que recebe a tradução, pois sabemos que muitas vezes, somente a equivalência não consegue suprir as necessidades de um trabalho com o processo tradutório, partindo-se do princípio de que a língua de partida tem peculiaridades que talvez não existam, por exemplo, na língua de chegada.

O título da crônica já nos diz muito: *Traduzir procurando não trair* nos leva de volta às antigas discussões sobre ser fiel ou não ao texto. Sobral (2008b), em seu livro *Dizer o ‘mesmo’ a outros, ensaios sobre a tradução*, publicado pela editora SBS, dedica um capítulo inteiro sobre a questão “o que é ser fiel ao original?” e relata, a partir de sua prática, que a fidelidade ao texto não é algo tão simples como parece:

Ser fiel ao original não é algo simples como parecem pensar alguns teóricos da tradução, nem sua pretensa impossibilidade seria algo que faz do ato de traduzir algo “impossível”, como dizem alguns autores. A meu ver, a fidelidade só é possível justamente criando-se um texto diverso, mas não totalmente diferente, ou não se estaria traduzindo, mas copiando ou repetindo o texto dito original – o que aí sim é possível (SOBRAL, 2008b, p.119).

Sob a ótica dos estudos do Círculo de Bakhtin, a tradução fiel, com essa definição ligada ao honesto, confiável e verdadeiro, explica-se ao se considerar o ato da tradução como um ato ético, singular, responsável: “o ato na sua integridade é mais que racional – é responsável” (BAKHTIN, 2010, p.81).

Eco (2007, p.426) afirma que: “se consultarem qualquer dicionário, verão que entre os sinônimos de *fidelidade* não está a palavra *exatidão*. Lá estão antes *lealdade, honestidade, respeito, piedade*”.

Assim, a fidelidade, nas práticas de tradução, está permeada por polêmicas. Há de se observar os gêneros discursivos envolvidos na tradução, as estabilidades e instabilidades discursivas, e todas as variáveis externas, de produção de texto e discurso.

Sobre a fidelidade e a tradução, Eco (2007, p.18) menciona que:

Donde traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte? “Submetido a uma certa descrição” significa que toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, mas que a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca.

Relevante discutir o tratamento do teórico sobre fidelidade e margem de infidelidade. Se por um lado, a fidelidade se associa a um sistema fechado, estrutural, certo e estável, em Saussure; por outro lado, a margem de infidelidade abre brechas para a instabilidade, as incertezas, ao volúvel, termos tratados pelo Círculo de Bakhtin.

Muito do que se diz nessas citações sobre o ato responsável contribui para os estudos da tradução, como, por exemplo, os assuntos abordados no livro *A Filosofia do Ato Responsável* (2010), no qual Bakhtin coloca a responsabilidade como parte de nossos atos, sejam eles ligados à trivialidade do cotidiano, sejam ligados à essência do fazer artístico. Esses conceitos desenvolvidos por ele e pelo Círculo permeiam a ética e a estética.

Segundo Sobral (2008b), nem o próprio autor controla seu texto no sentido de saber exatamente o que escreveu ou a maneira que usou para descrever tal fato. A própria Clarice, por vezes, relata que não relia seus textos depois de prontos. Sobral (2008b, p.119) menciona que é importante, sim, conservar “os efeitos de sentido que se pretende criar, seja qual for a língua”. Então, quando se trabalha com línguas diferentes, que carregam culturas diversificadas, sabemos que lidamos, enquanto tradutores, com efeitos de sentidos que precisam ser parecidos, porém com distintas colocações em sua plenitude, pois não há como

dar a equivalência necessária a todas as palavras e sentidos em poemas e textos dramáticos.

Essa questão merece cuidado redobrado, pois os textos literários nos colocam no campo conotativo, criando especificidade que textos referenciais não têm. De acordo com Sobral (2008b, p.120) sobre a distinção entre um texto e outro:

Os textos trazem, no diálogo que estabelecem, uma pretensão de validade, uma pretensão de veracidade e uma pretensão de justeza, ou seja, todo texto falaria de um conteúdo que remete ao mundo sem distorcê-lo, traz um dizer que ao menos não distorce intencionalmente a forma de ver o mundo e seus eventos, e traz ainda uma correspondência relativa com a intenção do falante no âmbito da prática social em que este pode falar x dirigindo-se a y de z maneiras. Apesar de todo texto querer ser válido quanto ao mundo em si, verdadeiro quanto a uma possibilidade de entender o mundo e justo em termos de revelar a intencionalidade que mobiliza o autor, não há correspondência entre o mundo e representação linguística do mundo, mas uma refração, uma “interpretação”.

Com relação ao reflexo e a refração, usados por Bakhtin (1997), entendemos que de acordo com a física, o reflexo é a imagem idêntica do objeto enquanto a refração é a mudança que o objeto sofre ao atravessar outro objeto. No caso da tradução, esse “atravessamento” é claro e evidente, então, mesmo em não se tratando diretamente da tradução, mas da palavra do outro em momentos diversificados, segundo Bakhtin (1997, p.203):

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Por isso, a orientação da palavra entre palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas mais candentes do estudo metalinguístico de toda palavra, inclusive da palavra artisticamente empregada. A cada corrente em cada época são inerentes a sensação da palavra e uma faixa de possibilidades verbais. Não é, nem de longe, em qualquer situação histórica que a última instância semântica do autor pode expressar diretamente a si mesma no discurso direto, não-refratado e não-convencional do autor. Carecendo da sua própria “última” palavra, qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é impossível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração.

Entendemos que a tradução é a refração do texto original, pois pelo cruzamento de vozes, o texto sofre mudanças significativas em seu produto final: o texto traduzido. Assim, percebe-se que um texto traduzido se altera para aderir à língua de chegada, no caso dessa pesquisa, o português. Segundo Faraco (2013, p.50):

no processo de referência, realizam-se, portanto, duas operações simultâneas do signo: eles *refletem* e *refratam* o mundo. Quer dizer: com os signos podemos apontar para uma realidade que lhes é externa (para a materialidade do mundo), mas o fazemos sempre de modo refratado. E *refratar* significa, aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (*refrações*) desse mundo.

Na crônica, Clarice Lispector afirma que “Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre” (LISPECTOR, 2005, p.115) e essa afirmação nos leva a entender que a cronista defende que mudanças são precisas, no sentido de suprimir, adicionar, substituir termos e frases, modificando a obra original.

Com relação à fidelidade do tradutor, apesar de termos discutido essa questão ao longo de nosso texto, é necessário esclarecer que as traduções de todos os tipos, inclusive as literárias, não conseguem ser fiéis, pois há a construção de um novo texto em uma nova língua. Segundo Arrojo (1986, p.103):

Assim, qualquer tradução, como qualquer leitura, inevitavelmente refletirá, além do sujeito-tradutor, o momento histórico e a comunidade cultural que a produziram (...) nenhuma tradução – mesmo aquelas que pretenderam o contrário – conseguirá preservar intactos os significados originais de um texto – “técnico” ou “literário” – ou de um autor, porque esses significados serão sempre “apreendidos” ou considerados dentro de uma determinada perspectiva ou de um determinado contexto.

Arrojo (1986) coloca o tradutor como um produtor que assume responsabilidades perante o conteúdo a ser traduzido e seu produto final. Não há como apagar-se sendo tradutor, ou tornar-se invisível ou ainda como traduzir literalmente o que o texto da língua de partida está dizendo, principalmente, quando se trata de um texto literário, nesse caso, o dramaturgicamente. O tradutor criará uma nova versão, uma nova adaptação dentro de sua tradução. Novas palavras, uma nova maneira de dizer. Assim entendemos a tradução nesta tese. Acreditamos que seja possível manter as ideias principais quando se traduz, assim como o estilo e a naturalidade do texto, porém a marca estilística do seu tradutor estará evidenciada na materialidade do trabalho.

Além disso, o “encontro” entre o eu e o outro nas relações de tradução causa pensares e conduções diferenciados dependendo do autor da obra original. Exemplificamos mais

adiante como a tradutora Clarice se portou diante de uma obra de Agatha Christie com a qual trabalhou.

A noção de fidelidade, como pensada no início dos trabalhos de tradução, era que o tradutor trouxesse para a língua de chegada exatamente o que era lido em outra língua. Entende-se, no entanto, que a fidelidade, além do que significa para os estudos da tradução, como visto no capítulo 1, está relacionada também ao respeito que o autor tem ao traduzir um texto que não é seu, mas que será (e é preciso assinar a autoria) quando o tradutor finalizar seu trabalho. A investigação sobre autoria e fidelidade remete-nos à criação relacionada à obra e sua tradução, o que faz do tradutor um autor, pois no que concerne a tradução literária, há a recriação ou transcrição, termo discutido por Haroldo de Campos (2013), porém existe um antecedente a ela, que foi escrito em outro tempo e espaço. Destacamos, assim, a consciência como ponto primordial na construção da criação. Derrida (1995, p.222) menciona que “a metáfora da tradução como transcrição de um texto original separaria a força e a extensão, mantendo a exterioridade simples do traduzido e do traduzinte”.

De acordo com Bakhtin (2006, p.11) “a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem...”. A consciência em Bakhtin está relacionada ao uso da palavra e ao seu contato com o outro, numa relação dialógica, objetivada em enunciados.

Na tradução da peça *The member of the wedding*, Clarice faz um trabalho de recolocação das palavras, termos e expressões, claramente desenvolvido em mais de uma leitura, percebida em suas várias anotações. Chamamos a esse processo de correção, inserção, adaptação e ajustamento de “retradução”, uma vez que Clarice revê sua própria tradução (primeira parte do trabalho) e a altera, para que possa ver surtir o efeito do texto e a construção de sentidos em uma correção/adequação quando começa a sugerir outras formas em sua própria tradução. Segundo Bakhtin (2010), um discurso nunca se repete, por isso Clarice, ao optar pelas inserções/correções o faz criando um novo discurso, ou seja, uma retradução para atender a uma atividade humana.

São apresentados dois textos, o primeiro, no qual Clarice faz uma tradução próxima da literalidade, como por exemplo quando ela traduz, “little sister”, por “irmã menor” (Datiloscrito, 1961, p.2), atendendo a uma atividade discursiva de tradução; e uma segunda tradução (ou a retradução), quando ela se autocorrigue mudando a expressão por “irmãzinha” (Datiloscrito, 1961, p.2). Quando faz isso, Clarice repensa sua tradução dentro de uma comunidade de sentido, fazendo com que a materialidade do texto não seja somente o próprio

texto, mas também a cena, criando uma produção de sentido calcada na necessidade de criar o contexto típico do gênero dramático, colocado em prática pela oralidade.

Clarice Lispector começa sua crônica contando-nos sobre sua parceria com Tati de Moraes e o motivo pelo qual traduziu a peça de Lilian Hellman que entendemos ser *The little foxes* (*As pequenas raposas*): Tônia Carrero precisava da peça para uma encenação.

Tônia Carreiro era amiga pessoal da autora Clarice Lispector e, em outras crônicas, pode-se comprovar essa aproximação e certa “intimidade” entre elas, como no trecho de uma entrevista em que Clarice, como entrevistadora, afirma, “gostaria de conversar com você muito mais, mas acho que você está muito cansadinha” (LISPECTOR, 2007, p.146).

Em trecho da crônica, observamos que Tati exercia o papel de “motivadora” da tradução, uma vez que Clarice Lispector sentia-se “fustigada” por ela, percebendo-se segura, pois além de trabalharem juntas, também eram amigas. Clarice Lispector relata ainda sobre o “trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça”, e que contava também com a ajuda e apoio da atriz e amiga pessoal Tônia Carrero, a quem ela se dirige diretamente: “mas Tônia, você não imagina o trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça. Ou melhor, você, que andou nos dando sugestões inteligentes, imagina sim” (LISPECTOR, 2005, p.115).

Traduzir para teatro exige conhecimentos e práticas que nem sempre são necessários no processo tradutório de outros tipos de textos. A produção dramatúrgica tem um propósito que é sua montagem, portanto, o fator sonoro, ou a entoação, conta muito em uma tradução para os palcos, bem como a dinamicidade e os processos de subtextos que precisam ser levados em consideração. Clarice Lispector tinha a noção da importância dos diálogos, pois sua relação com o teatro e com atores era uma constante em sua vida. Ela não poderia, portanto, ficar alheia a essas especificidades. A preocupação da tradutora com a encenação fica evidente na crônica, quando Clarice Lispector (2005, p.115) afirma que os trechos traduzidos precisam ser lidos e relidos em voz alta:

E a exaustiva leitura do texto em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Esses têm que ser mais coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniais, ora mais ou menos relaxados.

A autora se mostra bastante crítica em vários momentos de sua produção e com as traduções feitas e recebidas de livros seus, não poderia ser diferente. Chegou a desfazer-se de algumas produções por achá-las sem qualidade, inclusive nomeou essas produções como “fundo de gaveta”. Ela relata, em sua crônica, essa responsabilidade, a responsabilidade do escritor:

Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais (LISPECTOR, 2005, p.116).

Mesmo sem definir-se como tradutora e insistindo sempre que esse ofício era para fins financeiros, Clarice Lispector o fazia com entrega total, envolvendo-se com as personagens, identificando-se com elas. As peças traduzidas¹⁹ na época e citadas na crônica são: *As pequenas raposas*, de Lílian Hellman²⁰, título em inglês *The Little foxes* (1939), *As gaiivotas*, de Antón Tchecov²¹, tradução que Clarice e Tati não terminaram, pois, segundo a crônica, foi passada para “as mãos de outras pessoas” (LISPECTOR, 2005, p.116) e *Hedda Gabbler* (1890), de Henrik Ibsen²², premiada pela APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro) como melhor tradução do ano de 1966, como mencionado anteriormente. Sobre *Hedda Gabbler*, Clarice (2005, p.116) diz: “Em compensação, traduzimos *Hedda Gabbler*, que não só foi encenada em São Paulo, como nos fez ganhar, com justo orgulho profissional, o prêmio de melhor tradução do ano. Uma medalha, meu Deus! ”.

Quando tentamos remontar os aspectos que uma tradução envolve vemos caminhos diferentemente traçados, seja pela própria história do tradutor dentro de seus processos tradutológicos, seja pelo motivo pelo qual a tradução foi solicitada: se para uma publicação, se para uma montagem teatral, por exemplo.

Com relação a tradução de *The member of the wedding*, de acordo com André Luís Gomes (2007, p.94): “Paulo Francis²³, em nota jornalística, divulga, em dezembro de 1961, que Clarice Lispector está traduzindo *The member of the wedding*, de Carson McCullers, e acrescenta: “É a única pessoa que poderia realmente”. Paulo Francis definia Clarice como “insolúvel”, uma pessoa que tinha uma “vida pessoal complicada”:

“Em 1959”, escreveu Paulo Francis, “Clarice não encontrava um editor no Brasil. Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitaram como a praga. Os motivos me pareciam óbvios: ela não é discípula do ‘realismo socialista’, ou preocupada com os pequenos dramas da pequena burguesia” (MOSER, 2013, p.339).

¹⁹ No livro, *Clarice em Cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro* (2007), André Luís Gomes menciona quais foram as obras teatrais traduzidas pela autora e esclarece que a peça que Clarice diz estar traduzindo sem revelar o título trata-se de *A Gaiivota*, de Tchecov.

²⁰ Antes de chegarem a esse título, há um registro de que essa peça foi encenada como *Os corruptos*. Lílian Hellman (1905 – 1984) também escreveu: *The children’s hour* (1934), *Calúnia*, *Days to come* (1936), *Watch on the Rhine* (1941), *The searching Wing* (1944), *Another part of the forest* (1946), *The autumn garden* (1951) e *Toys in the attic* (1963).

²¹ Anton Pavlovitch Tchecov (1860 - 1904).

²² Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906), dramaturgo norueguês.

²³ Paulo Francis (Franz Paul Trannin da Matta Heilborn) (1930 – 1997), jornalista, crítico de teatro e escritor brasileiro .

Muito provavelmente, Paulo Francis conhecia as obras de Carson e também as de Clarice e suas habilidades como escritora, afirmando na citação que ela não se preocupava com “os pequenos dramas”. Carson chega a ser tão densa quanto Clarice em suas produções e em sua vida, intensa, sem limites na escrita, então, Clarice entenderia uma obra de Carson profundamente, pois tinha pré-requisito para isso. Além disso, Paulo Francis trabalhou com Clarice na Revista Senhor, e segundo Moser (2013, p.353):

Ele trabalhou com Clarice, que, assim como outros escritores, apreciava seu cuidado atencioso: “Clarice reagia com a maior naturalidade e às vezes reescrevia passagens que terminava reconhecendo obscuras. No Brasil, em literatura [...] isso é tabu. Não se toca os textos de medalhões”.

Nesse trecho podemos perceber o respeito e admiração que Paulo Francis nutria por Clarice, como profissional, sem medos de encarar a escrita, ou as traduções de textos importantes. Clarice não temeria um trabalho assim, muito provavelmente. Isso sem mencionar o fato de que Clarice estava lidando com um texto que tinha, primeiramente, sido lançado como livro e alcançado o respeito do público e da crítica. A mudança de gênero, nesse caso da narrativa para o dramaturgic, também é fator, que nesta tese, merece destaque.

Quando se pensa em trabalhar gêneros diferentes, como é o caso do romance para a peça, e as traduções propriamente ditas, há mudanças consideráveis sobre as quais devemos refletir a respeito. Primeiramente, o romance tem características que são diferentes de peças de teatro. O texto dramaturgic requer um pensar sobre a entoação das falas, de maneira mais consistente, no sentido de que elas dominarão e conduzirão o texto e, por fim, a montagem e apresentação.

A atividade de tradutora de Clarice Lispector teve início por necessidade financeira, pois a autora havia se separado do marido em 1959. Ela exerceu essa atividade até o fim de sua vida. Lembramos que Clarice morou muitos anos fora do Brasil e conhecia o francês, o espanhol, o italiano, e o inglês. Traduziu também para a revista *Reader's Digest* obras condensadas para a Biblioteca de Seleções. Fazem parte dessas traduções: *Epitáfio para um inimigo*, de George Barr; *A segunda aurora*, de Alistair McClean e *Atriz de bravos*, de Anya Seton. As editoras com as quais trabalhou como tradutora foram: Artenova, Rocco e Ediouro.

3.3 Carson McCullers: dados biográficos e fortuna crítica

Virgínia Spencer Carr foi a biógrafa que mais se dedicou aos estudos sobre Carson McCullers. Segundo Carr (1975), Carson McCullers nasceu em 19 de fevereiro de 1917 em

Columbus, na Geórgia e faleceu em setembro de 1967, em Nyack, Nova Iorque, aos 50 anos e estava na condição de hemiplégica.

Foi uma escritora estadunidense e seu nome de nascimento é Lula Carson Smith. Em 1934, deixou a casa dos pais e foi para Nova Iorque. Nesse período, começou a estudar piano na “Julliard School of Music”, mas não seguiu carreira nessa área, pois precisou parar seus estudos, porque não dispunha de meios financeiros. Com a saúde frágil e na mesma época em que se decidiu pela música, Carson foi acometida por uma febre reumática, deixando-a impossibilitada de prosseguir com seus planos, além do impedimento financeiro que havia.

Casou-se com James Reeves McCullers em 1937, um suboficial júnior do exército aéreo e da marinha dos Estados Unidos. O fato de ter conhecido a rotina de um oficial da marinha nos leva a entender que Carson, quando masculiniza Frankie, usa a marinha nos textos de desabafo da personagem.

O casal não teve filhos. Esse casamento também não contribuiu para o equilíbrio de Carson, pois o marido tentou suicídio mais de uma vez. Divorciaram-se em 1941 e voltam a viver juntos em 1945. Entre 1945 e 1948, Carson McCullers entra em depressão e tenta suicídio. Em 1953, o marido tenta suicidar-se com ela, mas ela foge. Na mesma época, Reeves toma comprimidos no hotel em que estavam em Paris e falece. Vale a pena ressaltar que o suicídio está presente na obra *The member of the wedding*: “FRANKIE: é estranho – como tudo aconteceu tão depressa. Primeiro Honey apanhado e se enforcando na cadeia. Depois, na mesma semana, John Henry morreu e conheci Mary” (Datiloscrito, 1961, p.92).

Com 23 anos de idade, Carson publicou o primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940). Recebeu o prêmio de melhor peça teatral no “Drama Critic’s Circle”, em 1959, por *The member of the wedding*, seis nomeações “Tony Award, Academy Award nominations” por seu trabalho. Sua escritura foca na solidão, suas personagens são, em sua maioria, desconectadas e querem fugir de suas existências pequenas em cidades igualmente pequenas. Os problemas envolvendo amores é um de seus temas em evidência. Sua escrita é simples em sua estrutura e estilo.

Suas produções são um sucesso de público e crítica, enfocando personagens à margem da sociedade, ou porque não conseguem se adaptar, ou porque possuem alguma deformidade física ou moral. Poderíamos defini-la como uma autora que pende para o impressionismo, com significações várias em seu enredo, entre o grotesco e o sutil. Estudou literatura nas Universidades de Columbia e Nova Iorque.

Carson McCullers sempre foi reverenciada por sua criatividade, sendo considerada uma das mais importantes autoras norte-americanas do século passado. Leu obras de Fiodor Dostoievski, Anton Tchekhov, Eugene O'Neill e Edgar Allan Poe.

Escreveu as seguintes obras: *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), *Reflections in a Golden Eye* (1941), *The member of the wedding* (1946), *Clock without hands* (1961), *The ballad of the sad café* (1951), *The square root of wonderful* (1958), *Sweet as a pickle and clean as a pig* (1964), *The mortgaged heart* (1972), *Illumination and night glare* (1999).

The square root of wonderful (1958) foi a segunda peça teatral escrita por Carson McCullers, sendo a primeira *The member of the wedding*. Na segunda peça, ela conta como a protagonista Mollie Love Joy chega à maturidade espiritual, já adulta, no interior de Nova Iorque.

The Heart is a lonely Hunter (1940) foi traduzido como *Coração solitário caçador*, em 1958 por José Rodrigues Miguéis (1901-1980), escritor e tradutor português; e mais recentemente por Marta Mendonça, escritora e tradutora brasileira. Algumas de suas obras foram transformadas em peças teatrais e filmes.

A história de *The member of the wedding* acontece em agosto de 1945, ao final da segunda guerra mundial, fechando o verão. A segunda guerra, didaticamente falando, que começou em 1939, mudou drasticamente a política dos Estados Unidos da América durante aquele tempo, enviando os homens para a batalha enquanto as mulheres assumiam, pela primeira vez, a força de trabalho no país.

Carson McCullers levou cinco anos para terminar o romance do qual a peça foi originada. Ela interrompeu o trabalho com *The member of the wedding* para escrever *The ballad of the sad café* (1951). *The member of the wedding* seria uma história cuja protagonista se apaixonaria por seu professor de piano, porém Carson nos conta que teve uma “centelha divina” (a divine spark): “De repente eu disse: Frankie se apaixonará pelo seu irmão e sua noiva. Essa iluminação foi o foco do livro todo” (tradução nossa). Em entrevista sem data, publicada no canal do youtube²⁴, transcrita por nós, Carson discursa sobre a importância da obra em meio as suas publicações. Parece-nos que a entrevista foi dada em ocasião da estreia do filme, pois Carson menciona o elenco, como por exemplo, Julia Harris, que recebeu o Oscar pela atuação no filme, em 1952. A entrevista pode ser lida em inglês e português no **Anexo C**.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5nyVmsXRoNg>. Data de acesso 10/11/2014.

O romance se passa durante o mês de agosto, e apenas no último ato, na última cena, dá-se um salto para o mês de novembro, ilustrando, como veremos, a passagem da adolescência para a fase adulta de Frankie.

Frankie Addams, uma adolescente de 12 anos de idade, sem muita feminilidade, se sente “às margens” do mundo no qual está inserida. A mãe de Frankie morreu quando ela nasceu, e seu pai é uma figura fria e distante. Seus companheiros de diálogo e reflexões são Berenice Sadie Brown, uma africana, empregada da casa, e o primo de Frankie, um garoto mirrado chamado John Henry West, com seis anos de idade. Ela não tem amigos e seu maior sonho é ir morar com o irmão e sua noiva após o casamento. A profundidade psicológica das três personagens é explorada, e essa análise se mostra pelos diálogos travados na cozinha da casa. Frankie tem, então, um encontro breve com um soldado que a fará pensar em outros aspectos da vida, colocando-a entre a adolescência e o mundo adulto, fato que mais uma vez fará Frankie refletir. No final da peça, John Henry tem meningite e morre, deixando as reflexões e o amadurecimento de Frankie virem à tona.

A história é narrada enfatizando as necessidades e confrontos de Frankie, porém levantando questões importantes como o racismo e questões do gênero feminino e masculino: “Berenice gostaria que não houvesse nenhum povo que fosse colorido no mundo, e todos os seres humanos deveriam ser morenos, com olhos azuis e cabelo preto” (MCCULLERS, 1946), Frankie desejaria que pudéssemos ser meninos ou meninas, enquanto John Henry gostaria que fôssemos metade garotos e metade garotas. Carlomagno (2010, p.2), em seu artigo sobre a obra *The member of the wedding*, menciona que:

O romance se passa em uma cidade no Sul onde tensões raciais, sexuais e políticas são abundantes. Nessa sociedade, os indivíduos são frequentemente julgados pelos grupos aos quais eles pertencem e certos grupos são marginalizados. Nós testemunhamos Frankie se mover da ingenuidade ao realismo, uma progressão que poderia ser vista como uma metáfora pela maneira que os indivíduos adotam uma atitude que prevalece, exaltando as opiniões convencionais sobre gênero e raça²⁵.

Nossa identidade perpassa um caminho de pertença, e não pertencendo Frankie passa a “não ser”. A identidade de Frankie está fragilizada, pois está em formação em seu período de adolescente. Ela não se sente inserida em nenhum dos contextos aos quais ela quer estar. A

²⁵ No original: The novel’s setting is a town in the Deep South where racial, sexual and political tensions are rife. In this society, individuals are often judged by the groups they belong to and certain groups are marginalised. We witness Frankie move from naivety to realism, a progression that could be viewed as a metaphor for the way in which individuals come to adapt the prevailing attitudes of their society, taking on conventional opinions about race and gender (CARLOMAGNO, 2010, p.2) (tradução nossa).

sua imagem está refletida no modo que ela muda o próprio nome durante a peça, porém algumas personagens ainda se referem a ela como Frankie, indicando que para elas nada mudou. Frankie se questiona o motivo pelo qual o seu nome não tem as mesmas iniciais do nome do irmão e de sua noiva: JA, demonstrando a insatisfação de estar onde está e de ser quem é:

FRANKIE: JA - Janice e Jarvis. Não é a coisa mais estranha do mundo?
 BERENICE: O que?
 FRANKIE: JA – Os nomes dos dois começam com JA.
 BERENICE: E daí? O que é que tem demais?
 FRANKIE: (...) Se ao menos meu nome fosse Jane. Jane ou Jasmine
 (Datiloscrito, 1961, p.20).

Além dessa insatisfação de não se sentir como membro da própria família, por não ter, por exemplo, seu nome parecido com o do irmão, Frankie também não consegue fazer parte do clube das meninas. Sua tentativa de inserção nesse clube fica bloqueada, pois para as crianças ela é alta demais, e para os adolescentes ou adultos ela é jovem e estranha, proporcionando a ela mais momentos de solidão e afastamento. O casamento lhe dá a sensação de poder recomeçar uma nova fase em sua vida. Finalmente ela poderia ser um “nós”. Frankie quer se juntar ao irmão e sua noiva com o propósito de “pertencer”. Ela quer ser a “sócia do casamento” deles.

Lembramos que a família se desconfigurou quando a mãe de Frankie morreu no parto e o pai começou a trabalhar longas horas fazendo com que ela se sentisse abandonada e sozinha, tendo por companhia somente a empregada da casa e seu primo de seis anos. Sua busca pelo outro nada mais é do que a busca pelo sentimento de pertença.

Quando o irmão e a noiva chegam em “Winter Hill” ou na “Colina de Inverno”, como traduz Clarice, Frankie sente que é a oportunidade que esperava para construir o seu “grupo”, ela acha que o casal pode ser o que ela procura em termos de conjunção, de grupo familiar, fazer parte de um “nós”. O seu pedido, no entanto, não é atendido, e Frankie, mais uma vez, se sente só:

FRANKIE: Sei que a noiva e meu irmão são o meu “nós”. Por isso vou com eles e entro no casamento. Neste domingo que vem, quando meu irmão e a noiva saírem da cidade, vou com eles dois para a Colina de Inverno. E depois para todos os lugares que eles forem. Gosto tanto deles que devemos ficar juntos. Gosto tanto deles dois, porque eles são o meu “nós”
 (Datiloscrito, 1961, p.40).

O estilo de Carson imprime-se na forma incisiva e direta, com diálogos rápidos, principalmente, em sua peça teatral *The member of the wedding*. As máculas humanas são

demonstradas de diferentes maneiras, e os conflitos são, muitas vezes, internos. Questões sobre o preconceito também fazem parte do enredo.

Carson, assim como Clarice, tem suas preocupações representadas pelas suas obras, desnudando sentimentos e refletindo sobre a posição do homem no mundo e em seu contexto. O trabalho de autoria que nos interessa aqui, é a peça escrita por Carson, *The member of the wedding* e a tradutora Clarice fazendo parte da construção dessa peça em português para o público brasileiro.

Provavelmente, Clarice se incomodou com o destino da tradução dessa peça, porque Tônia, que talvez tenha sido a responsável pelo pedido de tradução estar nas mãos de Clarice, era amiga íntima dela. Esse fato fez com que Clarice, possivelmente, se comprometesse com o trabalho em outros níveis, perpassando inclusive, o pessoal.

Chamou-nos a atenção o fato de Clarice, em outros momentos de sua carreira, ter confessado que não se achava competente para a escritura de peças teatrais. Ora, mesmo que a tradução de *The member of the wedding* tivesse sido encomendada e remunerada, como outros trabalhos que Clarice fez, essa era uma oportunidade para que a autora exorcizasse seus fantasmas do passado e apresentasse o trabalho de tradução da peça da melhor forma possível. Os diálogos sobrepostos que compreendemos nesse momento, é de uma autora vislumbrando a possibilidade de lidar com o teatro, mais uma vez, pela tradução de uma peça e colocando-se o desafio de realizar um bom trabalho.

Nessa época, Clarice estava com 41 anos e uma carreira já consolidada como escritora quando começou a realmente trabalhar com tradução. Apesar da “carreira já consolidada”, lembramos que o ofício da arte nunca foi um dos mais remunerados. Clarice estava separada do marido diplomata, como dito anteriormente, portanto, precisava do dinheiro.

Carson e Clarice têm o caminho entrecruzado na produção de seus trabalhos. São obras que se caracterizam pelo aprofundamento introspectivo, as personagens são densas e questionadoras e a problemática gira em torno do ser humano em diferentes aspectos. As identidades das autoras pertencem a um rol de preocupações a serem registradas: os preconceitos humanos, a dor da solidão e o embate com a vida.

3.4 A alteridade em Clarice Lispector e Carson McCullers

Conhecer as identidades de suas personagens e a alteridade nas produções em Clarice Lispector e Carson McCullers é primordial para se compreender e analisar a produção ficcional dessas autoras e a tradução da peça *The member of the wedding*.

No trabalho de tradução, sempre encontramos confluências, intervalos e apagamentos que sintetizam a busca do tradutor, mesmo que inconscientemente, por uma alteridade em seu trabalho. A tradução também é vista como um espaço de intermediação entre culturas, e vez ou outra é necessário que haja uma adaptação, além da substituição de elementos estrangeiros por termos que se adequem ao idioma traduzido.

Quando pensamos nas duas autoras, nos diferentes momentos de criação ficcional e tradutológico, faz-se necessário considerar seus momentos de criação diferentemente delineados na história, percebendo a possibilidade de inferências no texto original e em sua tradução, como nos parece natural que aconteça.

Clarice Lispector traduziu a peça *The member of the wedding*, de Carson McCullers, e como sempre ocorria, e foi relatado por ela, sentia-se envolvida no enredo e com as personagens dos textos com as quais trabalhava.

Pelo fato de se tratar de uma tradução, devemos pensar também no papel da palavra estrangeira, dentro desse contexto. A conscientização sobre a palavra estrangeira foi e é tratada em termos ideológicos, dentro dos estudos da tradução, e é necessário fazê-lo para buscarmos uma objetivação mais clara do que se procura, pois: “A filosofia da linguagem e a linguística até hoje ainda não se conscientizaram do imenso papel ideológico da palavra estrangeira” (VOLOSHINOV, 1981, p.101). A palavra estrangeira sempre terá seus mistérios por se tratar de outra cultura, e, por mais que a estudemos, haverá detalhes que somente o falante nativo conseguirá alcançar.

Haroldo de Campos (2013), ao teorizar sobre a tradução de textos poéticos, utiliza o termo transcrição, conceito formulado por ele e colocado em prática pelos expoentes do concretismo. A transcrição pode ser definida como uma tradução criativa em que o tradutor se autoriza suprimir ou acrescentar partes, estabelecer uma espécie de diálogo com o autor do texto. Há também uma eliminação dos excessos, sem prejuízo à obra original. Nessa opção de transcriar o texto, no percurso traçado, vemos paisagens que se mesclam, ultrapassando os limites do gênero, e uma interpenetração contínua entre o texto original e o traduzido. A transcrição acontece também em textos teatrais, uma vez que o autor lida, em muitos momentos, com a poeticidade de algumas personagens, e até canções que precisam ser traduzidas para a língua de chegada, como acontece em *The member of the wedding*. De acordo com Haroldo de Campos (2013, p.5):

Para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de

recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade sua materialidade mesma.

O texto teatral cabe nessa citação, como cabem os poemas. Há a necessidade de se pensar, além da materialidade do texto, no caso do teatro, na materialidade da cena.

Há negociação de significados, enriquecidos, por exemplo, pelas metáforas da língua portuguesa, evidenciando traços de alteridade e o procedimento com relação à repetição de informações, o ritmo da peça e o abasileiramento, como identificação. A transcrição ainda pode ser vista como zona fronteira entre a tradução e a criação quanto às questões de intermediações culturais. Na dimensão em que o tradutor se vê como ator ativo, observamos um ator cognitivo, hermenêutico, pragmático, intercultural, ideológico e literário.

Há, segundo Venuti (1992), três dimensões culturais a serem consideradas no trabalho tradutológico: a primeira é a dimensão da ação no contexto cultural, a segunda a dimensão do tradutor que se vê como ator ativo e a terceira que é a compreensão do sentido do texto.

A busca do outro nas obras da Clarice Lispector ocorre nas relações opostas entre as personagens, por vezes não discriminadas, com limitações nas reações e nas posições dessas personagens, enfatizando o aprofundamento entre conteúdo e forma. Geralmente, as personagens claricianas são inadaptadas ao mundo, e as situações deixam-nas tensas e, além disso, representam as pessoas que vivem nas cidades grandes, em algumas ocasiões.

Na obra de Carson McCullers, *The member of the wedding*, a protagonista também não se encaixa nos modelos convencionais e luta para mudar o seu destino, procurando soluções que lhe pareçam cabíveis para que possa ser feliz. Neste sentido, poderíamos dizer que as personagens de Carson se aproximam das de Clarice.

A construção da identidade nos trabalhos de Clarice Lispector é o fio condutor de suas tramas. Ela escreveu sobre diversas personalidades do ser humano, abarcando mulheres, adolescentes, velhos, pobres, entre outros. Além dessa marca do caráter em suas criações, há também a relação de uma personagem com a outra, em uma troca de identificação e oposição mútua e simultânea, entrelaçando e fazendo de uma personagem a existência da outra. O biógrafo Benjamin Moser (2009) menciona que o trabalho de Clarice Lispector como tradutora não foi notável, pois, além de receber pouco pelas traduções, pensava que realizá-las era de uma responsabilidade muito grande. Clarice Lispector traduziu mais de 30 obras, portanto, acreditamos que sua atuação como tradutora foi de grande valia, em uma época em que tradutores eram mais incomuns que nos dias de hoje. Gomes (2007, p.85) menciona que as traduções influenciaram suas produções:

É possível estabelecer, de fato, semelhanças estilísticas entre os escritores e cuja obra o símbolo confere às coisas insignificantes um profundo conteúdo filosófico, em que o aprofundamento psicológico sobrepõe-se aos fatos em si e a introspecção é o lugar da ação. Apesar das semelhanças estilísticas, Clarice afirma na crônica que traduziu com grande esforço *A gaivota*, tendo ainda outro dissabor: a interferência do diretor na tradução...

Percebemos, sutilmente, traços e diálogos dos livros traduzidos com as obras que foram publicadas depois ou durante o trabalho de Clarice Lispector com traduções realizadas nas décadas de 60 e 70. As obras são: *Uma aprendizagem ao o livro dos prazeres* e *A mulher que matou os peixes*. Há ainda o trabalho desenvolvido por Nolasco (2010), no artigo *Clarice Lispector Tradutora* (2007), no qual ele desenvolve a pesquisa entre as semelhanças das personagens Pomme do romance *A rendeira*, traduzido por Clarice Lispector em 1974, e Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, escrito em 1977. Nolasco (2010, p.242) menciona que:

um outro romance, *A rendeira* de Pascal Lené, também apresenta uma moça simples, chamada Pomme. A personagem trabalha num salão de beleza, tem uma vida comum, mas nela há algo de inquietante, que não pode ser explicado nem revelado, segundo o narrador da história. Ao escrever o livro *A hora da estrela* (1977), Lispector apropria-se de uma tradução feita por ela nos anos 70 (...) segundo mostraremos, pode ter sido tomado como pano de fundo no processo criativo da novela da escritora.

Nolasco (2010) postula suas descobertas embasado na produção de Eneida Maria de Souza (1993), intitulada *Tradução e intertextualidade*; e na de Tânia Franco Carvalhal (2003), *Tradução e recepção na prática comparativista*.

De acordo com nossas pesquisas e leituras, também podemos observar que a personagem de *The member of the wedding*, Frankie Addams, talvez tenha dado a Clarice a inspiração para compor Macabéa. Para nós, isso é natural, pois um texto se compõe de outros e não seria diferente quando tratamos das personagens e suas composições.

A personagem do livro/peça Frankie Jasmine Addams tem muito de Macabéa: é desajustada, percebe-se às margens dos outros enquanto família e círculos de amizade, procura um “nós” no qual possa se inserir. Ambas se sentem tolas perante o mundo e sem a capacidade de tomar as rédeas da própria existência. Macabéa tem 19 anos e Frankie 12. Exploramos mais o assunto no capítulo 4.

O ato da tradução pode ser definido como um ativismo se o entendermos como “uma daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode contemplar-se” (BAKHTIN, 2006, p.23).

Compreendemos o ativismo, nos trabalhos de tradução como Bakhtin o fez para literatura, ou seja, é compreendido como participação ativa em alguma atividade enérgica com intensidade no desempenho. Nesse aspecto do ativismo colocado em ação, temos a alteridade em jogo.

Clarice Lispector, além de traduzir, faz adaptações, reescritas, releituras e críticas sobre o próprio trabalho. Inspira-se em muitas traduções para compor seus novos textos, por isso observamos o quão importante foi o fato de traduzir na criação de suas obras.

3.5 A estilística

Clarice tem um estilo inconfundível, assim como Carson McCullers, presente em todas as suas obras. Quanto ao ofício de tradutora, ela dava-se o direito de ou usar expressões de acordo com a conveniência, ou de tentar seguir à risca a ideia do autor, desse modo, Clarice cria a pluralidade como tradutora.

Apesar de escrever em prosa, sua produção vem marcada por poeticidade, seja no uso das palavras, seja nos temas sobre os quais discorre, sintetizados e expressivos. Há o enfoque da existência em seus textos, trazendo para sua literatura narrativas e enredo com novos significados enfatizados pelo aspecto psicológico. São romances, contos e crônicas ilustrados por personagens que trazem uma angústia constante e algo a ser resolvido, e as referências temporais e espaciais pouco influenciam essa trajetória. A linguagem é inovadora em Clarice em um momento da Literatura Brasileira em que os autores estavam preocupados com a denúncia social em romances regionalistas. Distanciar-se dos temas do romance regionalista de 30 foi motivo de crítica sobre suas produções. A originalidade, então, faz parte de sua escritura, diferenciando-a dos demais autores de sua época.

Em suas obras, Clarice apresenta um estilo ímpar, com produções marcadas por inovações e singularidades, concentrando-se nas regiões profundas do inconsciente, e o meio externo serve como pano de fundo, pois o fluxo de consciência é mais importante do que as ações. A crítica literária sempre apontou uma forte tendência intimista em suas obras e seus romances são considerados introspectivos, enfocando o indivíduo e suas aflições.

Clarice Lispector explora a atmosfera psicológica, a complexidade da temática e das personagens, deixando que a voz delas se misture com a voz do narrador, com uma sintaxe diferente das produzidas até então, enfatizando a construção da atmosfera introspectiva, ou o monólogo interior, com frases não concluídas, com desvios e hiatos. A epifania também está presente em suas obras, na revelação encontrada pelas personagens, em suas buscas constantes. Há também a criação de neologismos e expressão artística variada. Usa a epifania

e o paradoxo como recursos estilísticos, e poderíamos chamá-la de epifania estética da forma e do conteúdo, devido à consciência estética que a autora foi desenvolvendo ao longo dos anos, com sua vivência e criação. Enquanto escritora, ou autor-criador, Clarice tem um estilo próprio de criação, e esse estilo transfere-se para a tradução, como podemos observar no capítulo 4.

Para compreendermos melhor alguns conceitos bakhtinianos dentro desse universo das produções de Carson McCullers e da tradução de Clarice Lispector, procuramos por situações ligadas à palavra estrangeira.

Clarice também se define como uma autora de traços estrangeiros, seja pelo fato de ter nascido em outro país, seja pela língua presa, fator que causa estranheza e questionamentos por parte das pessoas que a entrevistaram ou que estudaram os seus trabalhos e o seu perfil.

Clarice Lispector vive essa condição de “estrangeira”, como comentado por alguns biógrafos e exposto em alguns de seus contos, principalmente em *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, textos nos quais ela menciona o fato de se sentir uma “não incluída”, ou por não merecer, ou por não poder, devido à sua origem: “Estou tentando falar sobre aquela família que sumiu há anos sem deixar traços em mim, e de quem me ficara apenas uma imagem esverdeada pela distância²⁶” (LISPECTOR, 1998a, p.63), ou ainda “a felicidade sempre ia ser clandestina para mim²⁷” (LISPECTOR, 1998a, p.12).

Na única entrevista dada à imprensa, ela comenta que por ter nascido na Ucrânia e ter a língua presa, muitos associam o seu jeito de falar com a possibilidade de ser um sotaque ao algo assim. Além disso, Clarice, ao acompanhar Maury Gurgel pela Europa, vive essa condição “estrangeira” – a “não-adaptada”, a “de fora”, como mencionado anteriormente. Lutou para conseguir sua naturalização escrevendo uma carta (1942) ao então Presidente Getúlio Vargas, registrando o seu apeço e escolha pela língua portuguesa. Em suas obras, Clarice expõe o incômodo que sente por essa situação. A carta encontra-se no **Anexo D**, por acharmos relevantes as confissões de Clarice, justificando sua brasilidade.

Lembramos que Macabéa, personagem clariciana em *A hora da estrela* (1977), se sente uma estrangeira no Rio de Janeiro e Frankie Addams, de Carson, tem o sentimento de nunca se adaptar à sua condição e à sua vida, sentindo-se excluída de todo e qualquer grupo social que quisesse fazer parte.

Levando-se em consideração esses fatos e sentimentos, buscamos na fundamentação baktiniana termos ligados à situação do estrangeiro e como isso foi refletido pelo Círculo.

²⁶*A legião estrangeira* (1998).

²⁷*Felicidade clandestina* (1998).

Os estudos bakhtinianos alteraram a maneira de observar o fenômeno da língua e da linguagem em sua completude e a estilística faz parte deles:

A estilística ocupa-se não com a palavra viva, mas com seu corte histológico, com a palavra linguística e abstrata a serviço da maestria do artista. Ora, as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber inevitavelmente um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudadas num todo orgânico com as esferas semânticas da obra (BAKHTIN, 1998, p.71).

A língua portuguesa, como qualquer outra língua, tem particularidades muitas vezes de difícil tradução. Pensando assim, é necessário observar as formas da língua da obra para a qual se está traduzindo. Não é redundante tratar esse tema dessa forma, uma vez que tudo pode ser traduzido, quando pensamos no sentido, seja ele permeado pelas emoções, pelas situações ou ainda pelo momento em que se vive.

Sabemos que a língua sobrevive e acontece em situações concretas de falas. Bakhtin (2006) menciona que a ordem metodológica no estudo da língua acontece como se segue: as formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realiza, as formas das distintas enunciações, dos atos de fala isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos, e, a partir desse ponto, exame das formas da língua na sua interpretação linguística habitual.

Segundo Voloshinov (1981, p.103), os fatores provenientes da palavra estrangeira que serviram de base ao objetivismo abstrato são:

o fator *normativo e estável* prevalece sobre o caráter *mutável*, o *abstrato* prevalece sobre o *concreto*, o *sistemático abstrato* prevalece sobre a *verdade histórica*, as formas dos elementos prevalecem sobre as do conjunto, a *reificação* do elemento linguístico isolado substitui a *dinâmica* da fala, a *univocidade* da palavra mais do que *polissemia* e *plurivalência* vivas, representação da linguagem como um *produto acabado*, que se transmite de geração para geração, incapacidade de compreender o processo gerativo *interno* da língua.

Vemos, na primeira categoria que “o fator normativo e estável prevalece sobre o caráter mutável”, pois “a compreensão que o indivíduo tem de sua língua não está orientada para a identificação de elementos normativos do discurso, mas para a apreciação de sua nova qualidade contextual” (VOLOSHINOV, 1981, p.103). É necessário que haja a construção de sistemas vinculados a uma norma, só assim o deciframento e a transmissão acontecem. Isso explica porque muitas vezes, nas traduções, faz-se a opção pelo entendimento em detrimento da gramática, e, em casos de dramas realistas, nas quais as falas precisam ser verossímeis e ter

relação com suas personagens, também no ato, podemos perceber isso com clareza, o contexto é relevante para identificação de situações dentro do texto dramático.

No segundo caso, onde se lê: “o *abstrato* prevalece sobre o *concreto*”, entende-se que “a enunciação monológica fechada constitui, de fato, uma abstração” (VOLOSHINOV, 1981, p.103), portanto o contexto mais uma vez se faz presente para esclarecimentos de situações dentro do texto. A palavra precisa de ligações com contextualizações dentro do discurso e dentro da história.

Quando lemos, no terceiro caso, “o *sistemático abstrato* prevalece sobre a *verdade histórica*”, segundo Voloshinov (1981, p.103):

O formalismo e o sistematismo constituem trações típicas de toda reflexão que se exerce sobre um objeto acabado, por assim dizer, estagnado. Essa última particularidade manifesta-se de diferentes maneiras. De modo característico, é o pensamento alheio que é habitualmente, se não exclusivamente, sistematizado.

É preciso entender que quando falamos de língua viva não há como pensarmos em um sistema fechado de análise, como propunha Saussure (2006), justamente porque a língua está em uso e pode sofrer modificações, dependendo do contexto em que ela é utilizada. A sistematização-formalização é o trabalho que se faz com a língua morta, pois quando essa sistematização é utilizada com a língua viva, com reflexões de caráter formal-sistemáticas, é preciso que se adote uma postura acadêmica conservadora, tratando a língua como se fosse algo acabado, rejeitando as inovações linguísticas.

No quarto caso: “as formas dos *elementos* prevalecem sobre as do conjunto”, pensamos no objetivismo abstrato considerando as formas da língua em suas variadas traduções. Nosso trabalho de pesquisa visa ao entendimento de como se dão essas formas e como elas se aplicam no discurso, dentro do terreno da enunciação. De acordo com Voloshinov (1981, p.105):

As formas que constituem uma enunciação completa só podem ser percebidas e compreendidas quando relacionadas com outras enunciações completas pertencentes a um único e mesmo domínio ideológico. Assim, as formas de uma enunciação literária, de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias.

A enunciação deve, portanto, ter relações com outras enunciações, com base em seu domínio ideológico, e ligar-se às outras formas literárias.

No quinto caso, vemos que “a *reificação* do elemento linguístico isolado substitui a *dinâmica* da fala” e, na história da língua, percebemos os elementos também separados: fonética, morfologia, sintaxe, etc. que ajudam a formular a enunciação concreta. Segundo Voloshinov (1981, p.105):

A forma linguística somente constitui um elemento abstratamente isolado do todo dinâmico da fala, da enunciação. Bem entendido, essa abstração revela-se legítima quando serve a determinados objetivos linguísticos. Entretanto, o objetivismo abstrato dota a forma linguística de uma substância própria, torna-a um elemento razoavelmente isolável, capaz de assumir uma existência histórica separada, independente.

No sexto caso, “a *univocidade* da palavra mais do que *polissemia* e *plurivalência* vivas”, observamos que “o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto” (VOLOSHINOV, 1981, p.106). Então, a univocidade, causando uma só interpretação da palavra, cabe no objetivismo abstrato, porém não serve para outros contextos, em que não há univocidade, e sim diálogos entre situações, pois “o objetivismo abstrato salienta o valor da unicidade da palavra em detrimento da pluralidade e suas significações” (VOLOSHINOV, 1981, p.106).

No sétimo caso: “representação da linguagem como um *produto acabado*, que se transmite de geração para geração”, pois a língua é colocada fora do seu uso, fora do fluxo. De acordo com Voloshinov (1981) “a língua é inseparável desse fluxo e caminha com ele”, relacionando-se em contextos e buscando formas de comunicação:

Na verdade, a língua não se transmite; ela dura e perdura sob a forma de um processo evolutivo contínuo. Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal, ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar. É apenas no processo de aquisição de uma língua estrangeira que a consciência já constituída – graças à língua materna – se confronta com uma língua toda pronta que só lhe resta assimilar. Os sujeitos não “adquirem” uma língua materna; é nela e por meio dela que ocorre o primeiro despertar da consciência (VOLOSHINOV, 1981, p.108).

O último caso, “incapacidade de compreender o processo gerativo *interno* da língua”, dá-se devido ao fato de que o objetivismo abstrato não consegue “ligar a existência da língua na sua abstrata dimensão com sua evolução” (VOLOSHINOV, 1981, p.108).

Nas formas da língua, segundo Bakhtin (2006), a ideia é entender que a língua está associada aos valores ideológicos, não é um sistema estável, e abarca a instância da interação da dialética e é apresentada como atividade social. No caso da tradução, essa atividade

também se liga aos valores culturais e ideológicos, e, principalmente, resulta como atividade social.

As esferas de atividades humanas relacionadas por Bakhtin estão ligadas às teorias da comunicação e a linguagem, o sujeito, as relações entre eles e a sociedade estão presentes em seus estudos. As conceituações desenvolvidas por Bakhtin sobre dialogismo, enunciado, enunciação, interação verbal, gêneros do discurso são embasadas no uso da língua como atividade humana, alicerçando os saberes teóricos que vamos construindo ao longo da vida e as relações que eles estabelecem entre si, concretizando-se pelo uso da língua no registro oral ou escrito orientadas pela construção composicional. Assim como emissor e receptor não podem ser vistos, segundo a teoria bakhtiniana, como algo vazio, o tradutor também precisa ser visto como sujeito pleno, atuante, e não somente um mediador de saberes. Uma tradução, então, abarca o extralinguístico, se pensarmos no quanto de cultura que estamos trabalhando quando a realizamos.

As palavras não chegam vazias, elas carregam em si significados diversos. No ato tradutório há ainda as diferentes visões de mundo nas quais as palavras estão inseridas dentro do contexto na história a ser contada, por isso o objetivismo abstrato, mesmo tendo valores intrínsecos que se relacionam com o ato da tradução, não é o único fator sobressalente nesse processo, chegando por vezes a se contradizer.

A concepção da linguagem em Bakhtin também pode ser relacionada com a tradução, pois, segundo Faraco (2005, p.10):

A interação e a linguagem na interação são fenômenos de alta complexidade por envolverem múltiplos fatores em múltiplas relações. Se alguns desses fatores e relações estão razoavelmente descritos (como, por exemplo, certas pressões de cena enunciativa sobre o que se pode dizer nela), boa parte escapa ainda de uma apreensão mais consistente (e aqui podemos citar, entre outros exemplos, o processo de aquisição da linguagem e os modos de interveniência das formações do inconsciente no dizer e no agir do interactantes). É preciso, portanto, reconhecer, de início, que estamos ainda muito distantes de uma apreensão teoricamente integrada desses fenômenos que envolvem múltiplos fatores em múltiplas relações.

Nesse parágrafo citado, Faraco (2005) menciona a interação como um fenômeno que envolve múltiplos fatores em múltiplas relações, como no caso da tradução que envolve e integra o autor e o tradutor em um jogo de significados para composição de uma nova obra, a obra traduzida.

Nossas descobertas estão aos poucos desvendando um campo de atuação entre criação e tradução e, nesse caminho percorrido até aqui, podemos constatar que eles se entrecruzam nos campos da cultura e do conhecimento adquirido por meio do fazer tradutório.

Sabemos, no entanto, que “não há, via de regra, registro tangível de qualquer dos mecanismos mentais que presidiram esta transmutação” (AUBERT, 1984, p.72), porém, alguns indícios de como isso ocorreu vem em forma de escrita, ou entrevista por parte de alguns tradutores. Segundo Aubert (1984), cabe ao estudioso fazer uma comparação entre texto original e texto traduzido para que possamos entender o caminho escolhido, entre o puramente linguístico e o linguístico–tradutório. O autor explica, no entanto, que “tais modalidades não devem ser interpretadas como procedimentos de tradução” (AUBERT, 1984, p.73).

Os tradutores, com seu trabalho, ajudam na expansão do saber. Seu campo de atuação abrange olhares entrecruzados pelas culturas que estão sendo exercitadas pelo ato tradutório. Clarice e Carson têm seus mundos interpenetrados quando pensar a cultura de uma autora perpassa a maneira de compor a obra da outra. Ideologias e identidades fazem parte desse processo dialógico. No capítulo que segue, focamo-nos na análise da tradução de Clarice tendo como base os pressupostos bakhtinianos.

Capítulo 4

TRADUÇÃO EM PROCESSO: DATILOSCRITO PARA UMA ANÁLISE BAKHTINIANA

O presente capítulo analisa a tradução em processo da peça *The member of the wedding* feita por Clarice Lispector, a partir das relações dialógicas, ligadas pelo cronotopo, oralidade e entoação, estilo, cultura e alteridade. Além da análise do *corpus* usando esses conceitos, continuaremos a pensar no ato tradutório a partir da exotopia, enunciado, ética e estética, gêneros discursivos e arquitetônica, descritos no capítulo 2.

Refletir sobre os diferentes caminhos que uma tradução pode percorrer e sobre as diversas maneiras que ela pode ser finalizada alerta-nos sobre a perspectiva da análise de um texto que não foi terminado e que permite diversas divagações, tanto sobre o trabalho de tradução e seu processo, quanto ao rumo que essa tradução tomaria, ao seu final.

Começamos nossa reflexão, então, relendo a citação a seguir:

O homem não é uma abelha. Enquanto ser racional (*Vernunftwesen*) é destinado (*bingestellt*), colocado em vistas de encarregado da tarefa de suplemento ou de complemento da manifestação do mundo (*eine Ergänzung der Welterscheinung*). Ele completa a fenomenalização do todo. Ele está aí para que o mundo apareça como tal, e para ajudá-lo a parecer como tal no saber. Mas se é necessário completar ou suplementar (*erganzen*), é que existe uma falta. Sem ele, a própria manifestação de Deus não estaria completa. O homem deve, por sua própria atividade, desenvolver (*entwickeln*) aquilo que faz falta na manifestação total de Deus (*was nur der Offenbarung Gottes fehlt*). É o que chamamos tradução [...] (DERRIDA, 1998, p.160).

Para nós, o trecho de Derrida (1998) explica o que significa o ato tradutório em termos de importância, não só acadêmica, mas também de vivência. A tradução é um complemento de culturas, é uma dimensão que se alarga a cada ato tradutório realizado. Clarice deixou um legado literário de sua autoria, porém cabe dizer que essa autoria se expandiu em textos de outros, os quais ela se propôs a dar voz para os que não conheciam o idioma de origem. Isso também acontece quando tratamos de textos da autora Clarice que foi vertido para outras línguas e culturas. A tradução, assim, se completa como a manifestação do mundo, em diferentes idiomas, abarcando diversas culturas.

Arte e tradução engajam os povos. Nas técnicas de tradução, podem acontecer deslizos, causados, por exemplo, por falsos cognatos, mas o espaço de intermediação entre o texto original e a tradução será sempre lugar de alterações, adaptações, substituições de elementos artificiais por outros, que são mais comuns na língua em que a obra é traduzida.

Somente a fidelidade e a lealdade não conseguem suprir as necessidades de transposição do texto e do discurso, já que tanto a língua de partida quanto a língua de chegada têm suas peculiaridades, que envolvem as questões sociais, ideológicas e históricas. O tradutor vive um contexto que o distancia e o difere do momento em que a obra foi concebida. Ressaltamos que o posicionamento do tradutor frente às culturas apresentadas e suas escolhas definem a qualidade da tradução, e também o comprometimento com o momento único que esse ato envolve.

Toda a teoria que embasa os estudos da tradução auxilia os tradutores em suas angústias e buscas pela construção de um texto melhor em seu trabalho. Pudemos vivenciar essas discussões no curso em que trabalhamos, o de formação de tradutores e intérpretes. Desde a “melhor expressão” até o que seria mais adequado para uma dada tradução, culturalmente falando, faz parte das conversações que presenciamos. Os falsos cognatos, os provérbios, as expressões idiomáticas, as características regionais, a potencialidade metafórica do texto são alguns dos aspectos que o tradutor procura compreender para que sua tradução traga para a língua de chegada o que pede a língua de partida. Além de todas essas questões, há também discussões acerca da autoria, direitos sobre ela, da difusão do trabalho e do seu alcance. Esses são assuntos relacionados ao dia-a-dia dos tradutores e dos estudantes do curso de tradução com os quais convivemos.

No caso da peça, *corpus* de análise, traduzida por Clarice Lispector, havia um objetivo específico: a provável montagem teatral, o que certamente exigia da autora um procedimento tradutológico diferenciado, dado que o processo precisava de uma concepção, pelo menos de forma abstrata, da transmutação do texto para o espetáculo.

O objetivo desse capítulo é analisar o datiloscrito dessa tradução. Consideramos as especificidades dos gêneros discursivos para verificar como a tradução e seus processos podem ser vistos a partir das teorias de M. Bakhtin e de seu Círculo.

Para o texto que segue chamamos a atenção para o fato de que os conceitos bakhtinianos estão intrinsecamente relacionados, assim como as nomenclaturas que fizeram parte das reflexões do Círculo de Bakhtin, como as palavras de domínio da cultura, por exemplo, ética e estética.

4.1 Reflexões sobre a palavra traduzida

A tradução tem sido o principal espaço de intermediação entre culturas diferentes desde tempos remotos, às vezes, não chegando a muitas pessoas, mas indubitavelmente relevante nos campos de estudos linguísticos e literários. Nesse espaço, que chamamos de intermediação entre uma língua e outra, encontraremos sempre a necessidade de transmutar, transcriar, adaptar, adequar, substituindo elementos estrangeiros por elementos de nossa cultura ou vice e versa, no caso da versão.

Questões de total relevância dentro desse eixo são levantadas, por exemplo: como realizar uma tradução/adaptação? Como será o posicionamento do tradutor frente às culturas envolvidas nesse processo? Quais são as possíveis maneiras de traduzir? Qual a reflexão que devemos fazer sobre as consequências culturais e políticas desses diversos modos de trabalhar a linguagem? Como a tradução pode dialogar com o texto original?

Petrilli (2012) reflete sobre a palavra traduzida como um universo ainda a ser desvendado. Ela define que a tradução é “transition from one language to another”, e assim, implica que:

a língua que vai ser usada para tradução faz seu trabalho para explicar o que é dito na língua de partida. O fato de olhar a língua com os olhos de outro significa subjetivar o texto em tradução, o “traduzido” em processos de observação, análise, interpretação e eventual classificação (PETRILLI, 2012, p.237).

Ponzio (2010a, p.62) propõe uma reflexão sobre a tradução, em seu livro, no capítulo *Tradução como transversalidade do texto e da língua*, mencionando que “a tradução é também um encontro de palavras – encontro de dizeres, mais do que encontro de línguas”.

Quando tratamos de uma tradução, devemos tentar entender o texto enquanto uma preocupação social, vivida por seres históricos, ou seja, entendimento do texto como ato, enunciação, relação eu-outro. Assim deve funcionar uma tradução, levando-se em conta, indubitavelmente, seus aspectos de estilística e produção. O trabalho do tradutor, portanto passa a ser considerado sob outra ótica, se visto dessa maneira.

O texto situa o leitor e é carregado de cultura e história, e por isso, em sua tradução há também de se ter a preocupação para que alguns fatores não se percam. Na tradução, há esse encontro eu-outro em outras perspectivas, em momentos históricos diferentes, porém são sujeitos que estão pensando na mesma obra e, portanto, vivenciando particularidades de sua produção/tradução.

De acordo com Ponzio, a dificuldade em se traduzir uma obra literária é profunda, no sentido de captar a palavra adequada para a lógica e emoção *perdida* pelo texto em outro idioma. O autor (PONZIO, 2010b, p.92) afirma que:

a linguagem é também a multiplicidade de vozes, mal entendido, paradoxo. Diferentemente da palavra que tende a univocidade, na qual estão mal ocultados o equívoco e a contradição, a palavra literária ostenta o seu sentido impreciso e ambíguo, divergente, feito de remissões a outras palavras, um jogo de adiamentos jamais concluído.

O autor ilustra essa fala, utilizando-se do texto de Lewis Carroll traduzido por Antonin Artaud. Na busca de uma tradução apropriada, Antonin Artaud consegue emancipar seu discurso nessa tradução feita. Ponzio (2010b, p.95-96) explica a relevância do cuidado que se deve ter com a palavra literária na tradução, afirmando ainda que:

é emancipação do discurso transmitido, do texto pré-escrito, da memória, da tradição, da transcrição, do pertencimento, da identidade. A palavra manifesta aqui sua alteridade, a sua singularidade, as suas diferenças, em relação a qualquer retorno a uma cena diferente daquela da qual se constitui, que lhe garanta a identidade e o reconhecimento, que lhe sirva de *álibi*.

Alguns estudiosos negam a possibilidade de tradução, pois acreditam que o significado das palavras está intrinsecamente ligado a sua cultura, sendo, portanto, impossível encontrar um termo que possibilite um entendimento do texto em outra forma de expressão ou vivência.

A comunicação humana precisa de intermediários, no caso da tradução, e se torna fundamental na disseminação de cultura. A tradução reflete diferentes ideologias e estilos, que fazem parte da cultura da língua de chegada e da língua de origem. Segundo Brandist (2009, p.62), Vossler defendia que:

como o estilo e visão de mundo coincidem (“estilo e tendências de forma coincidente como sentimento e significado dos falantes”) cada língua está ameaçada pelas outras, compelindo uma comunidade da linguagem para empregar a tradução como um meio de auto-preservação. O ‘gosto’, que prende o homem esteticamente apenas como sentimento, liga-o eticamente, monta guarda sobre as fronteiras da língua, mantendo, assim, uma independência linguística e ideológica em face de tentativas de “acelerar” e dominar a comunidade. Embora a forma interna da linguagem é uma característica universal, uma força impulsiona as palavras em relação ao objeto extra linguístico, a pluralidade de interesses e formas externos interfere na objetividade. Como resultado, a linguagem torna-se um campo de força em que diferentes interesses, ideologias e estilo se encontram²⁸.

²⁸ No original: As the style and world-view coincide (‘style and form tendencies coincide with the sentiment and meaning of speakers’) each language is threatened by the others, compelling a language community to employ translation as a means of self-preservation. ‘Taste’, which binds man aesthetically just as sentiment binds him ethically, stands guard over the boundaries of language, maintaining linguistics and thus ideological independence in the face of attempts to ‘throttle’ and dominate community. While the inner form of language is a universal feature of language, a force impelling the words towards the extra linguistics object, the plurality of

De acordo com Brandist (2009, p.62-63), na visão de Gramsci e Bakhtin, a língua é vista como um produto:

Para Gramsci e Bakhtin, a linguagem passou a ser vista como “um produto social e a expressão cultural de um determinado povo”, que não é uma entidade fechada, mas reciprocamente “interfere” em outras línguas e culturas (Gramsci, 1985, p.178). O modo dessa interferência depende da composição social do grupo, cuja expressão cultural de um discurso particular o incorpora e essa característica distingue culturas populares e culturas da alta sociedade.²⁹

A diferenciação entre as classes sociais, sua linguagem e seu uso interferem nas traduções de maneira decisiva. O contexto define, nesse caso, o produto final.

Em crônicas escritas pela tradutora Clarice Lispector, podemos observar essa preocupação com a palavra em seus variados contextos. Tanto na tradução em processo, fonte desta investigação, quanto na crônica *Traduzir procurando não trair* (2005) em que Clarice apresenta suas dúvidas sobre o ato de traduzir.

4.2 A tradução na palavra do outro

A palavra própria, como a outra palavra, não é configurável, assim como não apenas não é compreensível, nem realizável por parte de si mesma; é configurável, como também não apenas compreensível, mas também realizável que, apenas com o encontro com a palavra, fora da relação sujeito-objeto, a palavra própria, inevitavelmente sobre si mesma, comportaria. Por que a relação entre as duas? Por que a outra palavra de cada um como eu, de uma arquitetônica espaço-temporal e orientada em sentido avaliativo, requer a palavra do outro, a *palavra outra* que a compreenda e a descreva? (PONZIO, 2010b, p.39).

A palavra, segundo Ponzio (2010), existe no encontro com outras palavras, e também com a escuta, nos lugares do discurso, com responsabilidade, sem alibis. Ela (a palavra) passa a ter então dupla orientação em relação ao objeto do discurso, no nosso caso, a tradução, e em relação ao outro, ou seja, os sujeitos envolvidos nesse ato.

outer form and interest cuts across and interferes with the directedness. As a result language becomes a field of force where different interests, ideologies and style contend (BRANDIST, 2009, p.62) (tradução nossa).

²⁹ No original: For Gramsci and Bakhtin, a language came to be seen as ‘a social product and the cultural expression of a given people’ which is not sealed entity but reciprocally ‘interferes’ with other languages and cultures (Gramsci, 1985: 178). The mode of this interference depends in the social composition of the group whose cultural expression a particular discourse embodies and this feature distinguishes *popular* and *high* cultures (BRANDIST, 2009, p.62-63) (tradução nossa).

Ponzio (2010a, p.62) menciona que “a tradução é também um encontro...”. Esse encontro de palavras ajuda-nos na compreensão dos textos em diferentes línguas, adequando e buscando culturas, apropriando de outros contextos. Ponzio (2010a, p.65) define que “resulta em uma metamorfose-renascida em um texto a tradução que pretende ser mais original que o texto original traduzido”. O sujeito-tradutor, então, precisa colocar-se nesse evento como co-criador ou coautor da obra.

O estudioso que se propõe seriamente a traduzir ou verter um texto de uma língua para outra contribui para a exploração desse texto em vários níveis: leitura para entretenimento, leitura para estudos e leitura para aprofundamento em outras áreas do saber.

Venuti (1995, p.111) emprega o termo “invisibilidade”, explicando que ele se refere a “dois fenômenos inter-relacionados, um diz respeito à reação do leitor às traduções, o outro ao critério segundo o qual elas são produzidas e avaliadas”, por isso ele esclarece que quanto maior a invisibilidade do autor, melhor a tradução, pois a sensação que devemos ter é de que estamos lendo o original da obra, seja ela em que gênero estiver.

Os tradutores, algumas vezes, não são nem citados em suas traduções. O autor ainda enfatiza que o tradutor é considerado invisível em dois aspectos, no socioeconômico e no textual ou estético. Venuti (1995, p.113) explica que:

Embora a ideia de que a tradução envolve uma transformação fundamental do texto estrangeiro não seja nova, foi apenas recentemente, com a disseminação da linguística pós-saussuriana, que este lugar comum pôde ganhar uma formulação rigorosa e um tanto inesperada. A tradução é um processo através do qual uma mensagem é decodificada a partir de uma cadeia de significantes fornecida pelo autor estrangeiro, e outra mensagem correspondente é codificada em outra cadeia, fornecida pelo tradutor.

O apagamento do sujeito-tradutor não faz parte da linha que adotamos em nosso trabalho, ao contrário, o sujeito é responsável pelos seus atos, trazendo a unicidade de suas ações. No entanto, é necessário colocarmos as diversas facetas da tradução e seu processo para que possamos identificar nosso caminho de análise.

A mensagem, em nosso ponto de vista, não é somente decodificada ou codificada, ela vem revestida de significados vários e traz consigo a marca de seu tradutor. A visibilidade do tradutor, a sua parcela deixada no texto traduzido enquanto ser participante do processo, enquanto responsável pelas suas produções são parte dos estudos bakhtinianos.

Bakhtin e seu Círculo defendem a ideia de sujeito participante, ativo e, portanto, responsável pelas suas produções no momento singular e único do ato. O contraste é relevante no sentido de refletirmos sobre as diferentes visões que se têm sobre o sujeito. As vozes também refletem nesse participar ativo do sujeito: o tradutor é o outro e a origem de seu texto

parte de um lugar que não é o seu; a origem do dizer do tradutor deve ser assimilada como sua; a origem do dizer do tradutor parte de uma fonte que pode ser contemporânea ou não. O tradutor passa, então, a ser sujeito-criador, coautor dessa segunda obra que está sendo escrita, como mencionamos anteriormente.

Assim, para este trabalho é relevante pensarmos em fidelidade, em tradução literal, em apagamento e invisibilidade, pois esses termos nos fazem refletir sobre a constituição do sujeito-tradutor, no autor-criador da obra em outra língua, trazendo um contexto que se equipara ao original, o que nos parece óbvio, mas que ao mesmo tempo cria situações e contextos aproximando a obra de outra realidade, de outra cultura, de outro tempo.

Clarice imprime ao texto de Carson características que são suas, por exemplo, a valorização da oralidade em expressões nas quais Carson não colocou tantos marcadores: ela traduziu por “Oh, Meu Deus!” o que Carson tinha escrito simplesmente como “Oh!”, por exemplo. Outra característica que podemos notar é o fato de Clarice acrescentar à tradução palavras que comumente aparecem em suas obras e que não estavam no texto de partida, marcando um estilo ligado ao lexical. Clarice também percebe que os nomes próprios podem trazer algum desajuste na hora da tradução. Não define, portanto, se traduzirá ou não os nomes de lugares e cidades que aparecem ao longo do texto de Carson, também não mostra uma coerência de escolhas, pois ora traduz os nomes próprios, ora não traduz.

A área da linguística que estuda os nomes próprios de todos os gêneros, suas origens e traduções é chamada de onomástica. Essa área liga-se a geografia e a história por tratar de aspectos regionais e temporais.

Interessa-nos, neste capítulo, salientar o modo peculiar adotado por Clarice Lispector para lidar com os gêneros literários, especificamente, o dramático: ela relata, na crônica citada, que lê o texto traduzido em voz alta, buscando a melhor sonoridade, enquanto que, nas histórias policiais, ela opta por manter as marcas deixadas pelo autor, como no caso do exemplo que se segue:

| Texto fonte (Tf) | Tradução de Clarice Lispector |
|---|--|
| Who is there who has not felt a sudden startled pang at reliving an old experience or feeling an old emotion? “ <i>I have done this before...</i> ” Why do those words always move one so profoundly? That was the question I asked myself as I sat in the train watching the flat Essex landscape outside (CHRISTIE, 2000, p.1). | Quem nunca sentiu uma súbita pontada ao reviver uma velha experiência ou ao sentir uma emoção antiga? “ <i>Isso já me aconteceu antes...</i> ” Por que essas palavras nos tocam tão profundamente? Foi essa a pergunta que me fiz, sentado no trem, olhando a monótona paisagem de Essex (CHRISTIE, 2004, p.5) |

No exemplo mencionado, Clarice faz a tradução bem próxima do original. Observamos a condução da tradução, respeitando as palavras, sem mudanças significativas, muito provavelmente por se tratar de um texto narrativo. Clarice traduz, com mudanças mínimas, somente uma das frases: “*I have done this before*” (CHRISTIE, 2000, p.1) para “Isso já me aconteceu antes”, ao invés de “Eu já fiz isso antes”. Vale a pena ressaltar que a expressão usada por nós “respeitando as palavras” não significa que estamos dizendo que “respeitar” é trazer literalidade para o texto, mas sim, o sentido que vemos impresso no original.

Em sua crônica *Traduzir procurando não trair* (2005), Clarice menciona a tradução de um texto de Agatha Christie que ela conheceu na medida em que traduzia, o que talvez explique a opção pela literalidade:

Prazer engraçado tive eu ao traduzir um livro condensado de Agatha Christie, encomendado por Tito Leite, diretor de Seleções. Em vez de lê-lo no original, como sempre faço, fui lendo à medida que ia traduzindo. Era um romance policial, eu não sabia quem era o criminoso, e traduzi com a maior pressa, pois não suportava a tensão da curiosidade. O livro esgotou-se rapidamente (LISPECTOR, 2005, p.117).

Adotar maneiras diferenciadas de tradução faz com que os tradutores experienciem diferentes contextos no trabalho tradutológico. A importância de se testar esses procedimentos cria a necessidade de, à medida que se profissionaliza, o tradutor defende uma maneira de trabalhar suas traduções. Nogueira (2007, p.165), em artigo publicado, sobre a tradução de *Curtain*, afirma:

Os diálogos e descrições são fielmente reproduzidos no estilo de Agatha Christie e há passagens em que o leitor atento pode considerar a literalidade da tradução. C.L. mantém até os destaques em itálico do texto inglês (...).

Sabemos que a tradução define a autoria, e Clarice criava essas identidades que a faziam “dona” do texto que estava sendo (re)criado. Essa forma de trabalho ficou registrada ao longo de sua carreira como autora e, indubitavelmente, também como tradutora, nos mais de 30 livros traduzidos por ela, recebendo, inclusive, uma premiação em 1966.

No tratamento de Clarice com as narrativas, percebemos a diferença de sistemática quando o material a ser traduzido eram as peças teatrais. Para elas, Clarice dava outro enfoque e registrou suas angústias a respeito dessas diferenças, como a presença da oralidade e sotaque das personagens. Outro fator que fazia as traduções terem tratamento diferenciado, era o fato de os diretores quererem interferir no processo, como relata Clarice (2005, p.116): “Um dos motivos externos foi o fato do diretor querer interferir demais na nossa tradução. Não nos

incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias”.

Inferimos que Clarice usava métodos ou abordagens diferentes para suas traduções, ora lia o texto conforme ia traduzindo, como é o caso citado, ora, já tendo conhecimento da trama, fazia a tradução e voltava para correções ou outras alterações, como aconteceu com *The member of the wedding*.

Quando se trata de peças teatrais, sabendo de toda a especificidade que um texto dramaturgico requer, principalmente em termos de ações e falas, Clarice se dá ao trabalho de ler e reler as falas em voz alta, como mencionado anteriormente, para que possa alcançar o tom esperado que se materializa no texto, porém requer sonoridade na atuação dos atores envolvidos na montagem, em palco. No teatro, a ação precisa ter destaque e as falas necessitam ter propósito cênico. A regionalidade, o dialeto, o sotaque como características das personagens são fatores intrínsecos no processo da tradução e em sua oralidade.

O léxico, relacionado à oralidade, é muito usado pelo Círculo de Bakhtin: voz, audição, tonalidade, escuta, tom, entoação, acento; e vale a pena lembrar que no teatro fazemos uso desse vocabulário também. Para ele, a escrita e a fala estão em conjunto, transmitindo ideias e colocações de posições ideológicas e éticas distintas. Segundo Bakhtin (2010, p.87), tratando-se do emotivo-volitivo: “Nenhum conteúdo seria realizado, nenhum pensamento seria realmente pensado, se não se estabelecesse um vínculo essencial entre o conteúdo e o seu tom emotivo-volitivo, isto é, seu valor realmente firmado por aquele que pensa”.

A oralidade é mostrada no texto de partida com interjeições e marcas que definem a fala, e Clarice transpõe essas marcas para a língua de chegada, às vezes, colocando mais expressões do que no texto de Carson.

Ao investigarmos a peça traduzida *The member of the wedding*, tudo leva a entender que Clarice datilografa o texto que está traduzindo (datiloscrito) e faz as correções nele (retradução), riscando palavras, substituindo-as, usando cores diferentes em suas anotações: lápis, caneta azul, caneta vermelha, lápis de cor (laranja e vermelho) na margem esquerda e pontos de interrogação. Às vezes, deixa o termo em inglês, dando-nos a impressão de que ainda não havia achado a equivalência necessária, ou anotando-o para posterior mudança. Faz isso escrevendo ou datilografando, o que também nos mostra níveis de divisão no trabalho da tradutora. Clarice apaga alguns termos que já havia escrito a lápis, ou ainda os reforça com uma das cores mencionadas; circula termos e palavras, coloca parênteses, alterando falas e

rubricas, como veremos adiante. Essas marcas também podem ser vistas no datiloscrito completo disponível no **Anexo F (T1a)**.

André Luís Gomes (2007)³⁰, em *Clarice em cena, as relações entre Clarice Lispector e o teatro*, escreve sobre algumas facetas do trabalho de tradução de Clarice, no capítulo intitulado *A tradutora*, e subdivide esse capítulo dissertando sobre as seis peças de teatro traduzidas por ela: *A gaivota*, *Sotoba Komachi*, *Os corruptos*, *Hedda Gabbler* e *A casa de Bernarda Alba* e *The member of the wedding*, da qual faremos uso. No conjunto, consideramos essa tradução em processo um rico material de pesquisa, por isso o elegemos como objeto de análise, considerando, justamente, as intervenções manuscritas, que revelam a gênese e os procedimentos e métodos tradutológicos adotados por Clarice. Gomes (2007) explora o trabalho de Clarice em seus variados gêneros nessa publicação e enfoca também o campo das traduções feitas por ela, na década de 1960 e 70.

No inventário número 5 da *Fundação Casa de Rui Barbosa*, podemos ter acesso aos textos traduzidos deixados por Clarice Lispector. Gomes (2007) discorre sobre Clarice e participação da autora em meios teatrais, como entrevistadora, espectadora ou simplesmente como amiga de atores, o que a levava a estar presente em espetáculos. O autor ainda menciona que “apesar de ter traduzido vários romances e as peças citadas, portanto exercendo a atividade de tradutora com certa constância, principalmente em determinada época, Clarice pouco escreveu sobre o ato de traduzir, daí a importância dessa crônica tão específica sobre o assunto” (GOMES, 2007, p.76).

Há importantes registros feitos sobre as traduções de Clarice na obra de Gomes (2007), pois o autor conseguiu entrevistas inéditas com Tônia Carreiro e Nydia Lícia, nas quais elas revelam o envolvimento de Clarice com as cenas e os atos. Gomes (2007, p.113-114) finaliza o capítulo sobre tradução, mencionando que:

Ao traduzir essas seis peças teatrais, Clarice entrou em contato com um número considerável de dramaturgos que são considerados grandes escritores do século XX. Se levarmos em conta os textos traduzidos, podemos supor que amigos, como Tônia Carrero ou companhias teatrais encomendavam as traduções, mas Clarice as aceitava ou não, e as realizava junto com a amiga Tati de Moraes. Tendo em vista os autores traduzidos, podemos inferir que Lispector, apesar de exercer a atividade de tradutora para enfrentar um período marcado por dificuldades financeiras, leva em consideração a qualidade dramática dos textos.

³⁰ É importante ressaltar que o material datilografado da peça foi conseguido por André Luís Gomes, na *Fundação Casa de Rui Barbosa*, no Rio de Janeiro, e passado para nós para que pudéssemos dar continuidade na análise da tradução da peça, como tema de nosso doutoramento.

Gomes (2007) também menciona as diferentes nacionalidades dos autores das seis peças elencadas para seus estudos sobre Clarice tradutora, marcando, mais uma vez, a flexibilidade da autora em se desdobrar sobre os textos que eram colocados para ela como um desafio pessoal e particular. Cremos que a leitura dos clássicos que traduziu ajudou nas várias construções de seus textos, usando a simbologia, as digressões, as discussões do feminino, assim como as metáforas e as diversidades de temas explorados por ela. As personagens, então, ganham também um teor de dramaticidade, constituindo a linguagem e o texto em si.

O texto teatral, muitas vezes, não traz explicações sobre as personagens, e temos que concluir características dependendo das falas e das anotações nas rubricas. No caso de *The member of the wedding*, Carson McCullers (2006) faz uma nota introdutória sobre as personagens, mas podemos inferir muito mais a partir das falas que lhes são atribuídas. Carson as descreve no texto que precede o ato I.

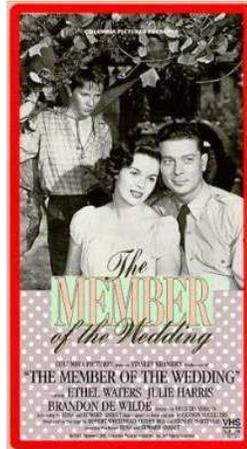
Clarice, em sua crônica, verbaliza o que pensa sobre tradução: “Como se não bastasse, cada personagem tem uma entoação própria e para isso precisamos das palavras e do tom apropriados” (LISPECTOR, 2005, p.115). Nesse trecho ela deixa claro que as palavras e os tons de cada personagem precisam ser explorados na tradução do texto dramático, pois as falas serão ditas em cena.

4.3 *The Member of the wedding*: análise de um processo

Antes de começarmos a análise propriamente dita, parece-nos relevante registrar que a peça foi adaptada por Carson para montagem pela Broadway, em 1950 e teve sua primeira publicação em 1951 pela James Laughlin (New Directions Publishing), Nova Iorque, e sua segunda publicação em 2006, pela mesma editora.

Há duas versões cinematográficas, uma de 1952, dirigida por Fred Zimmermann, com roteiro de Edna e Edward Anhalt, e outra de 1997, dirigida por Fielder Cook, com roteiro de David W. Rintels e versões adaptadas para televisão. A primeira versão fílmica foi traduzida como *Cruel desengano* (ver **Imagem 1**).

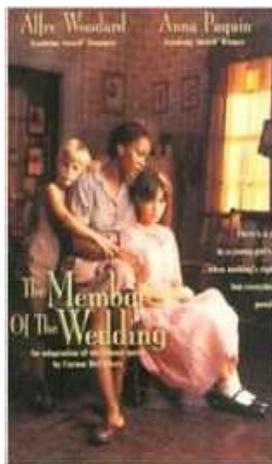
IMAGEM 1



Fonte: “*The member of the wedding*, produção de 1952”. Disponível em http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTU2MDYyOTQzM15BMl5BanBnXkFtZTcwOTI0MjEyMQ@@._V1_SX214_AL_.jpg data de acesso 27/01/2015.

A segunda versão do filme, datada de 1997, foi dirigida por Fieldes Cook (ver **Imagem 2**)

IMAGEM 2



Fonte: “*The member of the wedding*, produção de 1997”. Disponível em <http://www.adorocinema.com/busca/?q=casamento+em+fam%C3%ADlia>. Data de acesso 02/02/2015.

Interessam-nos todos os caminhos que envolvem a peça traduzida por Clarice. As diversas transmutações fazem-nos entender os processos que nasceram a partir do texto de Carson. As obras de arte tomam caminhos diferentes em suas diversas produções. Duas traduções para teatro feitas por Clarice, por exemplo, foram levadas ao palco, segundo Gomes (2007): *Os Corruptos* (*The little foxes*, 1939), escrita por Lillian Hellman e *Hedda Gabler* (1890), escrita por Henrik Ibsen. Não podemos afirmar, mas tudo nos leva a crer que a peça

The member of the wedding foi traduzida por Clarice a pedido da amiga Tônia Carrero, uma vez que *Os corruptos (The little foxes)* foi encenada pela companhia da atriz.

Para organização da análise comparativa, utilizamos quadros divididos em três colunas e duas linhas. Na primeira linha e coluna estão os trechos da adaptação realizada, em 2006, pela própria Carson McCullers do seu romance para teatro, que consideramos como o texto fonte (Tf). Na segunda coluna colocamos a tradução realizada por Clarice em 1961 (T1a), e, na terceira, a retradução de Clarice (T1b), destacando as correções manuscritas - marcações, comentários, sinais de pontuação, palavras e expressões em inglês - inseridas pela tradutora, evidenciando suas dúvidas e reflexões no processo tradutológico, ou seja, a terceira coluna, dividida em duas partes, traz, na primeira linha, as correções de Clarice e, abaixo, mostramos como ficaria o texto final se as alterações fossem mantidas (em negrito).

Na segunda linha da tabela, inserimos nossa *tradução literal* (T2a) e usaremos o itálico para marcar as falas inadequadas gramaticalmente de acordo com a norma culta. O mesmo procedimento é adotado em nossa tradução da peça (finalizada), disponível no **Apêndice A** (T2b). Dividimos as análises nomeando-as com os conceitos bakhtinianos: diálogo e cronotopo, oralidade, estilo, cultura e alteridade/identidade. Escolhemos esse formato para elencarmos os quadros com a mesma fundamentação dos conceitos abordados.

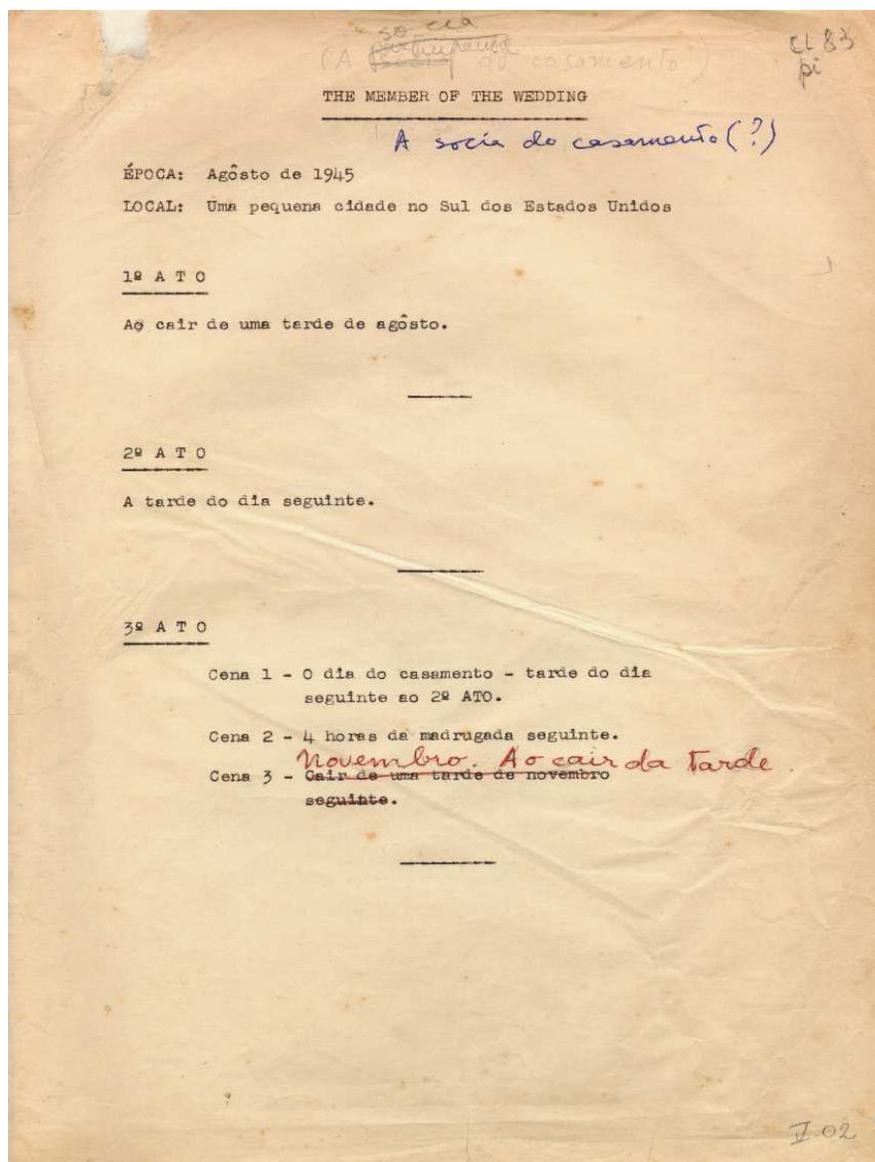
4.4 Diálogo e cronotopo

Para nós, a concepção dialógica da linguagem tem, leigamente falando, o valor de uma evidência, uma obviedade que, no entanto, nos espanta; uma obviedade que, no entanto, precisou ser mostrada, desenvolvida. Sua especificidade – a despeito da formulação assistemática e, sob vários aspectos, irregular – insere-a na história das ideias linguísticas. Acreditamos que há, aí, um lugar para o pensamento bakhtiniano (MARCHEZAN, 2013, p.5).

O conceito de diálogo é fundamentado na reflexão bakhtiniana dentro dos preceitos linguísticos e pode ser analisado na perspectiva do trabalho de tradução e suas implicações. As relações dialógicas são centrais no pensamento bakhtiniano e, assim, fazem parte dos outros conceitos pensados pelo Círculo. O nome da peça, por exemplo, foi traduzido como *A sócia do casamento*, mas as anotações manuscritas sobre o título datilografado deixam claro que a tradutora não estava totalmente convencida de que aquela seria a melhor tradução, ou seja, a tradução estava ainda em processo. Clarice escreve a lápis as palavras “participante” e “sócia”. Em seguida, risca as palavras para reescrever “sócia” acima do título. Em azul anota

“A sócia do casamento” e coloca um ponto de interrogação entre parêntesis, parecendo ainda não ter certeza se sua tradução ficaria da maneira que escolheu. (Ver **Imagem 3**).

IMAGEM 3



Fonte: LISPECTOR, Clarice. Datiloscrito da peça *The member of the wedding*, 1961, p.2. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo 5. Texto completo no **ANEXO F**.

As dúvidas expostas são exemplos de questionamentos que todo tradutor parece ter, pois dessa forma o texto de chegada vai se construindo. Ainda na primeira página da tradução, Clarice opta por deixar o local da peça como “uma pequena cidade no Sul dos Estados Unidos”, o que reflete muito em termos de escolhas para a tradução das falas das personagens, pois resolvendo a procedência das pessoas envolvidas na trama, decide-se sobre seu linguajar, abarcando expressões, vocabulário e sotaque. No original lemos “a small Southern town”.

Toda a primeira parte do ato um (2006, p.1-2) foi suprimida da tradução de Clarice, pois ela começa diretamente nos diálogos (ver **Anexo E**). Em seguida, mais uma incerteza é grafada no texto: “Cena 3: Cair de uma tarde de novembro seguinte”, que Clarice risca usando caneta vermelha, escrevendo por cima: “Cena 3: Novembro. Ao cair da tarde”

No decorrer da peça, apesar de não usar a introdução em sua tradução, como dito anteriormente, Clarice não repete a estratégia para as outras cenas. No segundo ato, por exemplo, a tradução fica como se segue (**quadro 1**):

QUADRO 1³¹

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| The scene is the same: the kitchen of the Addams home. Berenice is cooking. John Henry sits on the stool, blowing soap bubbles with a spool. It is the afternoon of the next day (MCCULLERS, 2006, p.53). | O cenário é o mesmo: a cozinha da casa dos Addams. Berenice está cozinhando. Sentado num banco, John Henry sopra as bolhas de sabão por um canudo. É a tarde do dia seguinte (Datiloscrito, 1961, p.41). | Dia seguinte, de tarde. Mesmo cenário: O cenário é o mesmo: a cozinha da casa dos Addams. Berenice está cozinhando. Sentado num banco, John Henry sopra as bolhas de sabão por um canudo. É a tarde do dia seguinte (Datiloscrito, 1961, p.41). Dia seguinte, de tarde. Mesmo cenário: a cozinha da casa dos Addams. Berenice está cozinhando. Sentado num banco, John Henry sopra as bolhas de sabão por um canudo. |
| T2a A cena é a mesma: a cozinha da casa dos Addams. Berenice está cozinhando. John Henry, sentado num banco, sopra as bolhas de sabão por um canudo. É a tarde do dia seguinte. | | |

Há algumas alterações feitas na retradução, e Clarice as faz a lápis. Não são grandes as mudanças, porém ela altera a ordem de uma das frases que pontua o tempo em que a cena ocorre, situando o leitor logo no início da leitura. Vale ressaltar que para o leitor, diretor, ator, atrizes, essas rubricas são importantes, mas para o espectador, não. O diretor de teatro pode fazer uso delas para a montagem, usufruindo das informações colocadas ali para compor a cena, o figurino, os adereços e outros detalhes.

Sobre o terceiro ato, ela troca a frase: “O cenário é o mesmo” para “mesmo cenário” (Datiloscrito, 1961, p.75), talvez na tentativa de padronizar sua introdução para as cenas. Faz

³¹ Lembramos que nos quadros, adotaremos, a partir de então, as seguintes abreviações: **Tf** para Texto fonte (adaptação em inglês de McCullers), **T1a** para tradução datiloscrita de Clarice Lispector; **T1b** para a retradução de Clarice Lispector; **T2a** para a tradução literal do texto realizada por nós. E, no Apêndice A, disponibilizamos a tradução que consideramos finalizada (**T2b**). Não há nomes para os quadros.

uma correção de preposição em “Quando se ergue”, para “quando ergue-se”, a lápis, mostrando mais uma vez, como dito, o rompimento com a norma culta da língua portuguesa, pois a palavra “quando” exige o uso da próclise.

Na cena 2 do terceiro ato, Clarice faz a mesma adequação que fez anteriormente: “mesmo cenário” e anota acima da palavra “claridade” a palavra “glow” do texto original, possivelmente para uma posterior checagem (Datiloscrito, 1961, p.86).

Na cena 3 do terceiro ato, a mesma mudança feita a lápis, como indicado anteriormente no início do texto para “mesmo cenário” (Datiloscrito, 1961, p.90). Nessa passagem, Clarice anota palavras em inglês e muda algumas expressões. Transcrevemos a passagem abaixo, para melhor visualização (**quadro 2**).

QUADRO 2

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|--|
| <p>The scene is the same: the kitchen and arbor. It is months later, a November day, about sunset. The arbor is brittle and withered. The elm tree is bare except for a few ragged leaves. The yard is tidy and the lemonade stand and sheet stage curtain are now missing. The kitchen is neat and bare and the furniture has been removed. Berenice, wearing a fox fur, is sitting in a chair with an old suitcase and a doll at her feet. Frankie enters (MCCULLERS, 2006, p.112).</p> | <p>O cenário é o mesmo: a cozinha e o caramanchão. Meses depois, um dia de novembro, ao cair da tarde.</p> <p>O caramanchão está ressecado e depenado. O olmo está com apenas algumas fôlhas velhas. O quintal está em boa ordem e desapareceram o balcão de limonada e a cortina de lençol no palco. A cozinha está arrumada e vazia, e os moveis foram retirados. BERENICE, com uma rapôsa no pescoço, está sentada numa cadeira com uma velha mala e uma boneca junto aos pés. Entra FRANKIE (Datiloscrito, 1961, p.90).</p> | <p>Mesmo cenário: O cenário é o mesmo: a cozinha e o caramanchão. Meses depois, um dia de novembro, ao cair da tarde.</p> <p>O caramanchão está ressecado (brittle) e depenado (withered). O olmo está com apenas (tem apenas) algumas fôlhas velhas (ragged/amareladas). O quintal está (limpo e arrumado) em boa ordem e desapareceram o balcão de limonada e a cortina de lençol no palco. A cozinha está arrumada e vazia, e os moveis foram retirados. BERENICE, com uma (pele de) rapôsa no pescoço, está sentada numa cadeira com uma velha mala e uma boneca junto aos pés. Entra FRANKIE (Datiloscrito, 1961, p.90).</p> <p>Mesmo cenário: a cozinha e o caramanchão. Meses depois, um dia de novembro, ao cair da tarde.</p> <p>O caramanchão está ressecado e depenado. O olmo tem apenas algumas fôlhas velhas. O quintal está limpo e organizado e desapareceram o balcão de limonada e a cortina de lençol no palco. A cozinha está arrumada e</p> |

| | | |
|---|--|---|
| | | <p>vazia, e os moveis foram retirados. BERENICE, com uma pele de rapôsa no pescoço, está sentada numa cadeira com uma velha mala e uma boneca junto aos pés. Entra FRANKIE.</p> |
| <p>T2a A cena é a mesma: a cozinha e o caramanchão. Meses depois, um dia de novembro, ao cair da tarde. O caramanchão está ressecado e depenado. O olmo tem apenas algumas folhas velhas. O quintal está em boa ordem e desapareceram o balcão de limonada e a cortina de lençol no palco. A cozinha está arrumada e vazia, e os moveis foram retirados. BERENICE, com uma pele de raposa no pescoço, está sentada numa cadeira com uma velha mala e uma boneca junto aos pés. Entra FRANKIE.</p> | | |

As mudanças, nessa passagem, também são significativas se analisarmos que Clarice ainda não estava certa dos termos que escolheu na primeira tradução, a exemplo de “ressecado”, “depenado” e “velhas”. Ela escreve as palavras acima da palavra datilografada, a lápis.

Os nomes das personagens são listados antes da apresentação da peça e são elas: Berenice Sadie Brown (a empregada da casa), Frankie Addams (filha de Mr Addams, dono da casa, patrão de Berenice), John Henry West (primo de Frankie, um garoto de seis anos de idade), Jarvis Addams (irmão de Frankie, noivo de Janice Evans), Helen Fletcher e Doris (membros do clube das meninas do qual Frankie não consegue fazer parte), Sis Laura (uma senhora de 90 anos que vende verduras), TT William (namorado de Berenice), Honey Camden Brown (irmão de Berenice), Mrs West (mãe de John Henry West) e Barney MacKean (namorado de Helen Fletcher, um menino de 12 anos). Outras personagens aparecem na peça, porém não são mencionadas na apresentação: Mary Littlejohn (membro do clube das meninas), o soldado (que não tem um nome e envolve-se com Frankie no final da história). Evelyn Owen, amiga de infância de Frankie, é citada na peça, mas não aparece na trama. Outras de menor importância são apenas citadas pelas personagens: Doris, Ludie Freeman Maxwell, Henry Johnson, Clorina, Lily Mae Jenkins, William Boyd e Lou Baker.

Acreditamos que a ausência do nome da personagem “soldado” se deve ao fato de a autora perceber que essa pessoa que se envolveu com Frankie poderia ser qualquer um, ou seja, qualquer soldado, qualquer figura masculina teria a atenção de Frankie naquele momento de solidão em que ela se encontrava:

FRANKIE: Hoje fui ao “Blue Moon” – aquele lugar de que todos os soldados gostam tanto e conheci um soldado – um rapaz de cabelos ruivos.
BERENICE: Que história é essa de “Blue Moon” e de soldados?

FRANKIE: Berenice, você me trata como criança. Quando vejo todos esses soldados vagando pela cidade, sempre me dá vontade de saber de onde eles vêm e para onde eles vão (Datiloscrito, 1961, p.61).

Na verdade, a curiosidade de Frankie vai muito além de saber o destino dos soldados. Ela deseja ser um deles, deseja doar seu sangue para que possa ir para a guerra no corpo deles (MCCULLERS, 2008).

Ainda sobre o título, já apontou Gomes (2007, p.94):

nas versões datilografadas, há alterações e sugestões manuscritas. Por exemplo, logo abaixo do título em inglês datilografado, “The member of the wedding”, há uma possível tradução para o título: “A sócia do casamento”, acompanhada de um ponto de interrogação, o que nos leva a crer que a tradutora ainda não havia se decidido.

Além dessa possível tradução, no datiloscrito há também a opção, escrita a lápis, “A participante do casamento” (ver **quadro 3**).

QUADRO 3

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| The member of the wedding (MCCULLERS, 2006, p.1). | A sócia do casamento (Datiloscrito, 1961, p.1). | A participante do casamento. A sócia do casamento (?) (Datiloscrito, 1961, p.1). |
| T2a O membro do casamento. | | |

As palavras escolhidas para o título nos trazem a *sensação* de tradução literal se pensarmos que elas foram traduzidas ao pé da letra: *the* (a), *member* (sócia), *of* (do) e *wedding* (casamento).

O *membro do casamento*, a *sócia do casamento* e a *participante do casamento* são expressões para caracterizar a personagem Frankie, menina de 12 anos, que vive uma relação conflituosa consigo mesma, com sua família e com a sociedade. Na tradução do romance feita por Sônia Coutinho (2008, p.9) percebemos claramente a dissociação de Frankie com o mundo: “...foi o verão em que, há muito tempo, ela não estivera associada a coisa alguma. Não pertencia a clube nenhum e não era sócia de nada neste mundo. Frankie se tornara uma pessoa desvinculada, zanzando pelas portas, e tinha medo”. Esse estado de conflito da personagem se potencializa, pois seu irmão está com o casamento marcado e ela alimenta uma relação extremamente envolvente com ele e quer de alguma forma pertencer àquela nova família.

Como o título, toda a peça nos sugere relações dialógicas entre a tradutora, sua percepção da autora da peça, e a tradução. Parece-nos que, para Clarice, o título *A sócia do casamento* apresenta uma conexão direta com o enredo da peça, pois Frankie, que nunca havia pertencido a grupo nenhum, vê a oportunidade de mudar o rumo de sua vida por ocasião do casamento do irmão, pois essa seria uma maneira de juntar-se a eles e fazer parte da relação do casal, em um sentimento de pertença. Para Frankie era importante deixar de ser “eu” para tornar-se “nós”, como, aliás, ela repete várias vezes durante a narrativa.

Chamou-nos a atenção o fato de o texto apresentar Frankie como uma menina diferente das outras de sua época em termos de feminilidade: aos 12 anos ela já tinha tentado entrar para um grupo de crianças, o clube das meninas, sem sucesso. As meninas do clube a recusaram, provavelmente porque ela não usava vestidos, tinha o “cotovelo cascudo”, andava descalça, tinha cabelos curtos e “cheirava mal”, enfim, não era a representação do estereótipo feminino consagrado na metade do século XX. Os membros do clube se intitulavam sócios. Portanto, a palavra “sócia” estava repleta de sentido de aceitação social e de pertencimento para a personagem. Para ela restava, agora, ser “sócia” da nova constituição familiar do irmão. Clarice, ao ler o texto diversas vezes, naturalmente, identificou “pertencimento” à expressão “sócia do casamento”, como explicado anteriormente.

Lembramos ainda que o romance de Carson foi traduzido por Sônia Coutinho com o título *A convidada do casamento*, com o qual, provavelmente, Clarice não teria concordado, pela escolha feita em seu datiloscrito para o título: “a sócia” ou “a participante” do casamento. Para Clarice, supomos, Frankie gostaria muito mais de ser “sócia” do casamento ou participar ativamente dele, do que simplesmente ser a “convidada”, como todos os outros.

Insistimos na afirmação de que Clarice, no ofício de traduzir a peça, estabeleceu relações dialógicas com o texto de partida e o fez por meio de inúmeras leituras. A estrutura e/ou metodologia de trabalho da autora é evidenciada pelas muitas anotações feitas em diferentes cores, escritas e datilografadas, conforme já explicado. Tal composição está presente desde as primeiras páginas da tradução em processo que nos deixa pistas do claro diálogo estabelecido com o texto original.

O diálogo é visto, em Bakhtin, como o responsável por confrontos e trocas, em situações que não são somente as “face a face”. O diálogo faz parte da comunicação, e, portanto, da linguagem, e, para nós, no momento, é importante em ambas as questões, levando-se em consideração que estamos tratando de obras literárias e lidando com a palavra em forma de diálogo, pois o texto dramático tem, como principal característica, a conversa.

Diálogo pressupõe comunicação, troca de saberes, textos que se entrecruzam em diferentes aspectos, em momentos linguísticos e extralinguísticos.

Sumariamente, podemos dizer que todo ato tradutório é uma relação dialógica, pois faz parte de saberes e fazeres que se encontram e que se confrontam enquanto escolhas e caminhos. Além disso, a tradução pressupõe uma interpretação do que se traduz, não a interpretação que conhecemos dentro dos meios tradutórios na qual está pressuposta a ideia da oralidade, mas a interpretação do entendimento de quem tem contato com o texto escrito, ou seja, seu entendimento pessoal acerca da obra, limitados e expandidos pelo olhar de quem interpreta.

A palavra interpretação tem algumas definições e uma delas está ligada aos estudos tradutórios. A interpretação, grosso modo, é a explicação do que é ou está obscuro. Na teoria da tradução, a interpretação está relacionada à *performance* oral do tradutor-intérprete, além de significar, também, o ato de interpretar, ou seja, entender e explicar, o que não deixa de ser uma transposição de um texto, de uma língua para outra.

Bakhtin (2006) e seu Círculo identificaram no romance, em seus estudos e registros, a inter-relação dialogizada, definida como a mistura de várias linguagens. Desse modo, o texto não é visto como um objeto isolado, mas sim relacionado a outros discursos semelhantes, na compreensão que constrói o sentido. A hibridização dos diálogos é a mistura das linguagens, usando uma para a compreensão da outra. De acordo com Emerson (2003, p.57):

Por diálogo, Bakhtin queria dizer mais do que simples conversa. O que lhe interessava era menos o fator social de pessoas trocando palavras numa sala e mais a ideia de que cada discurso contém em si mesmo componentes “falantes” diferentes, discriminantes e muitas vezes contraditórios.

Fiorin (2008), ao estudar Bakhtin, problematiza pelo menos três dimensões das relações dialógicas/dialogismo, e dá a elas o nome de conceitos de dialogismo, como veremos adiante.

Segundo Fiorin (2008, p.24) “todo enunciado é dialógico”. Partindo dessa premissa, concordamos que o dialogismo passa por mais de um conceito, se for pensado em sua complexidade no campo de atuação, sendo destacado como modo de funcionamento da língua em sua real dimensão.

Bakhtin (2006) reflete sobre vozes sociais e individuais, partindo do princípio que enquanto sujeitos participantes do ato, com carga de responsabilidade e atuação, não somos assujeitados, e nosso discurso individual abrange uma parcela do social, como pode abranger

também um destinatário direto ou imediato, ou a um superdestinatário, que como explica Fiorin (2008, p.27):

a identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para outro: ora ele é a Igreja, ora o partido, ora a ciência, ora a “correção política”. Na medida em que toda réplica, mesmo de uma conversação cotidiana, dirige-se a um superdestinatário, os enunciados são sociais.

O primeiro conceito de dialogismo, então, está ligado ao modo de funcionamento real da linguagem: todos os enunciados se constituem a partir de outros. As forças centrípetas e centrífugas estão presentes na atuação do sentido da comunicação e da troca, centralizando e descentralizando o discurso.

Entende-se, portanto, que “a circulação de vozes está submetida ao poder” (FIORIN, 2008, p.31) e que essas vozes são claramente sociais. Há sempre o desejo e a espera por uma resposta em concordância com o que foi dito, ou não.

Dialogismo constitutivo é o enunciado construído a partir de enunciados que precedem ou sucedem o que está sendo dito, muitas vezes em oposição a essa fala, ou seja:

a palavra do outro é condição necessária para a existência de qualquer discurso, sob um discurso há outro discurso. Essas duas vozes não precisam estar marcadas no fio do discurso, elas são apreendidas pelo nosso conhecimento dos diferentes discursos que circulam numa dada época numa determinada formação social (FIORIN, 2010, p.40).

Todo enunciado é um enunciado de um locutor para um interlocutor. A concepção de gênero textual em Bakhtin nasce daí, do enunciado responsivo. A linguagem deixa de ser, então, somente forma ou sistema. A relação entre os discursos é dialética, portanto, viva.

O segundo conceito, de acordo com Fiorin (2008), surge da incorporação pelo enunciatador da voz ou das vozes de outro(s) enunciado(s), nesse caso o dialogismo é uma forma composicional. Dentro desse conceito, quando o discurso alheio é citado e separado do discurso citante, Bakhtin nomeia-o como discurso objetivado. Há os procedimentos que se seguem: Discurso alheio marcado (discurso direto e discurso indireto, aspas e negação) e Discurso alheio não marcado (discurso indireto livre, polêmica clara, polêmica velada, paródia, estilização e estilo).

O dialogismo composicional é aquele em que “as diferentes vozes são mostradas no fio do texto por meio de diferentes procedimentos linguísticos: o discurso direto, o discurso indireto, o discurso indireto livre, a negação, as aspas, as glosas dos enunciados, a paródia, e estilização etc. (FIORIN, 2010, p.44). A palavra está sempre carregada de um conteúdo ideológico ou vivencial (BAKHTIN, 1997, p.95).

No terceiro conceito, o sujeito age e se constitui em relação aos outros, isso significa que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação.

O diálogo, como visto pelo Círculo, pode ter definições que abarquem as diversas vertentes da linguagem, nos concedendo olhares diversificados sobre ele, trazendo reflexões a respeito da comunicação e, em nosso estudo, sobre a tradução. Na relação dialógica, há a refração dos signos usados pelos envolvidos em um processo de busca, crescimento e de compartilhar conhecimento, o que é feito por meio da palavra, em quaisquer de suas formas.

No caso de Clarice Lispector e Carson McCullers o “encontro” se deu na leitura e estudo de uma tradutora que precisava “encontrar-se” com o texto da outra autora para que o processo tradutório tivesse início. Nesse diálogo, a tradutora buscou caminhos os quais, infelizmente, não chegaram ao fim, pois a tradução não foi finalizada, porém esses caminhos já nos dão a possibilidade do pensar sobre esse objeto. Além disso, repensar uma obra em outro idioma é “conversar” com a sua criação, com suas personagens, com sua historicidade e, de certa maneira, com seu autor. Buscamos, então, uma investigação de Clarice enquanto autor-pessoa e autor-criador e, especificamente nesta tese, Clarice atuando como autor-tradutor.

Ainda sobre o diálogo, para Bakhtin (2006, p.201):

O diálogo “do homem com o homem” por nós examinado é um documento sociológico sumamente interessante. A sensação excepcionalmente aguda do outro indivíduo como *outro* e do seu *eu* como um *eu* nu pressupõe que todas aquelas definições – por família, casta, classe - que revestem o *eu* e o *outro* de corpo concreto-social e todas as variedades dessas definições perderam a sua autoridade e a sua força formativa. É como se o homem se sentisse imediatamente no mundo como numa totalidade, sem nenhuma instância intermediária além de algum grupo social a que ele pertencesse. E o convívio desse *eu* com o *outro* e com os *outros* ocorre imediatamente no terreno das últimas questões, contornando todas as formas intermediárias, imediatas.

Com base na citação, podemos entender a relação que, segundo Bakhtin, se estabelece entre o eu e o outro no jogo de enunciados dentro de um contexto social, no grupo no qual ele, o diálogo, acontece. Desse modo, enfatiza-se a característica dialógica da linguagem, que acontece na comunicação, nas diferentes circulações de um texto. O diálogo, segundo Bakhtin, refere-se, além do diálogo comum compreendido por todos nós, “face a face”, também aquele que intermedeia relações de entendimento e troca, de relações que se estabelecem nas entrelinhas das produções literárias, por exemplo, em textos que se relacionam entre si. Importante ressaltar a interdependência entre os termos diálogo e enunciado, como explica Marchezan (2010, p.116):

Diálogo e enunciado são, assim, dois conceitos interdependentes. O enunciado de um sujeito apresenta-se de maneira acabada, permitindo/provocando, como resposta, o enunciado do outro; a réplica, no entanto, é apenas relativamente acabada, parte que é de uma temporalidade mais extensa, de um diálogo social mais amplo e dinâmico.

Se observarmos a perspectiva da relação entre a peça em inglês e a tradução – o que move nossa reflexão, podemos nos perguntar como identificar o diálogo, já que na tradução, a palavra é a ponte que leva o leitor ao entendimento, em línguas diferentes. Além do diálogo entre original e tradução, há outros que acontecem nas produções literárias quando falamos de ideias e concepções. No caso da peça, *corpus* da análise, há o diálogo com suas diversas produções, cinematográfica, para teatro e TV, bem como trabalhos acadêmicos feitos a partir dela, e do próprio texto adaptado para teatro com sua forma original, o romance.

Há ainda a possibilidade de pensarmos o diálogo nos conflitos entre as personagens, ou ainda na criação de Macabéa, de *A hora da estrela*, com Frankie de *The member of the wedding*, uma vez que as duas têm características marcantes que as aproximam, assim como contrastes que também as deixam mais próximas. Macabéa e Frankie precisam pertencer e querem, de alguma forma, serem amadas e participar de um mundo no qual possam, verdadeiramente, serem inseridas. Ao mesmo tempo, isolam-se na esperança de que sejam notadas, de que sejam ao menos “olhadas” e percebidas. Ambas procuram no outro o verdadeiro sentido de suas vidas e, no final da história, não encontram o que procuram ou, pelo menos, da maneira que procuram. As personagens têm trajetórias semelhantes com relação aos seus sentimentos, porém não terminam suas vidas de maneira igual. Macabéa acaba sozinha, morta em uma sarjeta, enquanto Frankie, já com ares de adulta, consegue a amizade da “presidente do clube das meninas”, Mary Littlejohn. Na última cena da peça, Berenice está só e canta “I sing because I’m happy” quando Frankie sai para se encontrar com Mary. Berenice e Frankie já não conseguem se entender. Frankie cresceu.

Podemos verificar a existência do diálogo no ato da palavra, no discurso, na réplica e na conjunção dos dizeres, de forma direta, ou não. Essas vozes definem o processo de interação entre os textos, que não são vistos isoladamente e se relacionam com outros discursos semelhantes. Bakhtin (2006) identifica os diálogos chamados puros, além de outros hibridizados pelos discursos que os permeiam. “Diálogos puros” é a expressão usada por Bakhtin para identificar os diálogos que acontecem sem interferências, já os “hibridizados” são aqueles que contêm as linguagens sociais em um único enunciado de consciências linguísticas, segundo Bakhtin (2006), separadas por uma diferença social ou uma época.

De acordo com Ponzio (2010a, p.37), a dialogicidade:

não é característica exclusiva de um certo tipo de palavra, mas é a dimensão constitutiva de qualquer ato de palavra. De discurso. Cada palavra própria se realiza numa relação dialógica e recupera os sentidos da palavra alheia; é sempre réplica de um diálogo explícito ou implícito, e não pertence nunca a uma só consciência, a uma só voz. E isso já pelo fato de que cada falante recebe a palavra de uma voz alheia, e a intenção pessoal que ele posteriormente confere encontra a palavra “já habitada”, como diz Bakhtin, por uma intenção alheia.

Por ato de palavra, entendemos a palavra atrelada ao acontecimento linguístico, não separada de seu contexto e de uma situação, a palavra como evento. No caso da tradução, o ato da palavra acontece em duas dimensões diferentes: a da língua de partida e da língua de chegada. Levando-se em conta esses aspectos, podemos afirmar que não há como ser fiel em obras traduzidas, pois estamos lidando com o sujeito-tradutor, como sendo um sujeito-criador também. Há dois conceitos de fidelidade importantes nesse momento, o primeiro é o que diz respeito à ética do ser fiel, responsável ao ato tradutório em respeito ao ator da obra literária; o segundo é o que está ligada às correntes teóricas da tradução, relacionadas à fidelidade enquanto literalidade. O conceito ao qual nos referimos, na afirmação anterior, é o da literalidade que nos afasta dos conceitos bakhtinianos.

Para uma melhor compreensão das formas e vertentes que o diálogo pode abarcar, elucidamos os conceitos desenvolvidos por Bakhtin e seu Círculo.

Voltando à questão do título, se pensarmos em termos de relação dialógica bakhtiniana, podemos imaginar que Clarice está tentando alcançar o que significava para a autora do texto, Carson, uma criança desprovida de sentimento de pertencimento familiar. Esse questionamento, que na verdade conduz a peça, nos leva a crer que Clarice não só buscava a tradução das palavras do inglês para o português, como também tentou, de alguma forma, desvendar as personagens, trazendo para o texto traduzido sua experiência de criação, para deixá-las tão interessantes quanto no original. A dúvida da tradutora, que provavelmente leu o texto de diferentes formas para com o título tentar estabelecer diálogo direto com o enredo da peça, é justamente em como estabelecer esse diálogo. Ao fazê-lo, Clarice evidencia outro conceito de Bakhtin, a exotopia.

O tradutor pode oferecer ao autor uma visão mais ampla dele mesmo e de seu trabalho, porém nunca uma visão completa: “Este acontecimento nos mostra nossa completude e constitui o outro como o único lugar possível de uma completude sempre possível” (GERALDI, 2010, p.107). Importante ressaltar que nesse trecho, Geraldi está mencionando o conceito de *excedente de visão* relacionando-o à vida:

Da vida não há autor e se estou vivendo, tenho um por-vir e portanto sou inacabado. O todo acabado de sua vida o 'eu' não o domina. Por isso o mundo da vida é um mundo ético, embora a vida possa ser vivida esteticamente. Imaginemo-nos dentro deste mundo: estamos expostos a quem nos vê como um todo com um fundo que não dominamos. Ele tem, relativamente a nós, um *excedente de visão*.

Quando Geraldi (2010) escreve considerando o termo “excedente da visão” como algo que pode ser levado a outras esferas da produção humana, faz-nos pensar no tradutor como alguém que vê a produção de fora, mas com o olhar crítico, percebendo nuances e tratando a obra de forma diferente de seu autor. É como se víssemos a paisagem ao fundo, tendo uma visão mais ampla do todo, diferente da visão que o autor tem de sua obra, pois a visão exotópica que autora e tradutora têm da obra não é a mesma.

Na exotopia, o olhar de fora de Clarice Lispector ou de qualquer outro tradutor traz a possibilidade de um olhar diferenciado, de um olhar acerca das probabilidades de escolha para que o texto possa ter, nesse caso, a brasilidade necessária para que a montagem feita aqui traga a naturalidade exigida. A exotopia dá ao tradutor esse “olhar de fora”, o extraposto, o lugar de quem enxerga o outro ou sua obra de maneira mais ampla, mas não acabada dentro do tempo e do espaço da história no momento em que o processo tradutório também compartilha de um tempo e espaço na história, objetivando o cronotopo nessa ação.

Explica-se: o romance do qual a peça foi adaptada, a própria peça e todos os processos que dela vieram (as montagens, os programas televisivos e os filmes) estão finalizados em um tempo e espaço. A tradução de Clarice, apesar de não finalizada, também foi encerrada naquele tempo e lugar, naquele processo artístico. Mesmo que a retomemos para uma publicação, por exemplo, o trabalho que se iniciará com esse objetivo já não será mais a peça com a qual estamos trabalhando no momento e, sim, um novo trabalho, com novos objetivos a serem concretizados, no tempo de agora, em mãos de outras pessoas.

A tradução é produzida a partir de um excedente da visão estética, pois é vista de fora, pelo tradutor. Bakhtin (2006) nos contempla com a concepção de linguagem apresentada pelo Círculo e os conceitos que cabem no ato de traduzir, não somente como unidade estética, mas também como arte a ser olhada pelo outro em nossa constituição do saber e do responder, do ato de ter uma atividade responsiva.

O conhecimento é abrangente e depende do lugar onde se está, pois é relativo, e, no caso da tradução, depende do escritor para se colocar em cheque o próprio saber. O conhecimento não pode ser fechado em si e depende do contemplador e do lugar que se ocupa. Na tradução, isso não é diferente, pois nos baseamos no conhecimento do outro para

podermos, a partir dele, construir nosso próprio, trazendo para outra língua as conjunções desses saberes.

Quando refletimos sobre o papel do autor e do tradutor com suas especificidades sabemos que é necessário que o tradutor, tomando como seu trabalho o entendimento e a tradução de uma obra já pronta, pense na transposição dos elementos textuais e não-textuais em questão. No caso da obra *The member of the wedding*, por se tratar de uma peça de teatro que visa à montagem cênica, todo o extralinguístico precisa ser levado em consideração, tanto na construção da peça, como em sua tradução: elementos cênicos, adereços, figurinos, concepção cênica, cenário, rubricas, texto implícito, entre outros elementos relevantes na dramaturgia. Estamos nos referindo a dois lugares distintos que o tradutor precisa ocupar: o da contemplação e o da realização da obra.

Enquanto contemplador, o tradutor primeiramente passa a conhecer a obra com a qual ele vai trabalhar. Segundo Bakhtin (2006, p.22), “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência”.

No **apêndice A** (T2b) incluímos a peça traduzida por nós, levando em consideração o trabalho de Clarice, suas anotações e observações. Nosso trabalho se fez com o objetivo de visualizarmos a tradução acabada, pensada para um fim. No processo de tradução da peça, pudemos de alguma forma vivenciar às dúvidas da autora com relação as escolhas lexicais e gramaticais no processo tradutológico, observando os caminhos para um trabalho de tradução de um texto dramático, respeitando questões sociolinguísticas e as características de cada personagem. Vale a pena lembrar que na peça digitada como uma suposição de como ficaria o trabalho se Clarice o tivesse concluído, há interferências nossas, uma vez que a tradutora, em alguns momentos não se posicionou quanto as suas escolhas e ao contrário, algumas vezes, nos deu mais de uma opção. Uma reflexão sobre esse processo encontra-se no final deste capítulo.

Essa obra traduzida por Clarice, apesar de inconclusa, tem seu acabamento. A tradução é também uma obra de arte encerrada em seu acabamento estético. Ela tem uma finalização em um tempo e espaço.

Outro fator que merece destaque nesta obra é a representatividade feminina e masculina e suas diversidades. A representação social feminina é característica predominante nas obras de Carson e Clarice e, frequentemente, as questões femininas são tratadas do ponto de vista psicológico e os conflitos sexuais ganham o primeiro plano nos enredos de suas

obras. Nesse sentido, parece-nos clara a estreita relação entre personagens claricianas e Frankie:

Desejava ser um rapaz e ir combater, como Fuzileiro. Pensava em pilotar aviões e ganhar medalhas por bravura. Mas não podia ir para a guerra e isso às vezes a deixava inquieta e triste. Decidiu doar sangue para a Cruz Vermelha; queria doar um litro por semana, porque assim seu sangue estaria nas veias de australianos, combatentes franceses e chineses, no mundo inteiro; seria uma espécie de parente próxima de todos eles (MCCULLERS, 2006, p.38).

Em outra passagem, na qual Frankie se sente revoltada por não poder ir com o irmão e com a noiva para a lua de mel, após o casamento, ela diz: “Eu poderia me vestir como um menino e juntar-me à marinha e fugir para o mar” (MCCULLERS, 2006, p.103)³².

A tradução também compreende, assim como a produção da obra no original, uma relação com o sujeito-tradutor no tempo e no espaço, trazendo para nossas reflexões o conceito de cronotopo.

Há a possibilidade de pensar o sujeito, parte do cronotopo, como sendo o sujeito-autor, encerrado em seu tempo e espaço na construção da obra; o sujeito-tradutor, fazendo parte de seu momento na construção da tradução e no sujeito-personagem, vivenciando momentos criados para ele em um lugar e tempo determinados.

O discurso, para Bakhtin, está voltado para os discursos que circundam a realidade, por isso, a importância do tempo em que foi realizada a tradução. O autor-tradutor busca representar o mundo pela ação exotópica, que se funda no histórico e no social, compactuada com o tempo do qual participa essa pessoa.

Se compararmos o ato de traduzir com a vida, se observamos que o autor tem um mundo ético inserido em sua obra, concluímos que a obra é o todo e o autor vislumbra o seu acabamento. Quando o tradutor se “apodera” desse conteúdo estético para então, e só então, traduzi-lo, a visão desse tradutor aumenta com relação à obra, pois ele tem a visão do todo (fundo e criação/criador) que o autor não tem, pois há um envolvimento diferente se compararmos com o envolvimento do tradutor. O tradutor tem o “excedente da visão estética”. É como se o autor dissesse: “ele, portanto, tem uma visão de mim que eu próprio não tenho, mas que posso, a meu turno, ter a respeito dele” (GERALDI, 2010, p.107) depois da obra traduzida (e publicada). O próximo quadro (quadro 4) serve apenas como ilustração para os nossos comentários sobre o cronotopo. Achamos relevante colocá-lo aqui para que

³² No original: “Or I could dress up like a boy and join the Merchant Marines and run away to sea” (MCCULLERS, 2006, p.103) (tradução nossa).

tenhamos uma visão clara do tempo e do espaço. É comum em textos dramaturgicos que o autor nos posicione com relação ao número de atos da peça, colocando-os no início, dando uma visão geral dos atos e cenas.

No **quadro 4** apresentamos o original e as versões da tradutora.

QUADRO 4

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| TIME: August, 1945 | ÉPOCA: Agosto de 1945 | ÉPOCA: Agosto de 1945 |
| PLACE: A small Southern town | LOCAL: Uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos | LOCAL: Uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos |
| ACT ONE: A late afternoon in August | <u>1º ATO</u> : Ao cair da tarde de agosto | <u>1º ATO</u> : Ao cair da tarde de agosto |
| ACT TWO Afternoon of the next day | <u>2º ATO</u> : A tarde do dia seguinte | <u>2º ATO</u> : A tarde do dia seguinte |
| ACT THREE Scene one: The wedding day – afternoon of the next day following Act Two | <u>3º ATO</u> : Cena 1: O dia do casamento - tarde do dia seguinte ao 2º ATO | <u>3º ATO</u> : Cena 1: O dia do casamento - tarde do dia seguinte ao 2º ATO |
| Scene two: 4 A.M. the following morning | Cena 2: 4 horas da madrugada seguinte | Cena 2: 4 horas da madrugada seguinte |
| Scene three: Late afternoon, in the following November (MCCULLERS, 2006, p.1) | Cena 3: Cair de uma tarde de novembro seguinte (Datiloscrito, 1961, p.90). | Cena 3: Cair de uma tarde de novembro seguinte (Datiloscrito, 1961, p.90). |
| | | Cena 3: Novembro. Ao cair da tarde. |
| T2a Cena três: Ao cair da tarde, do próximo novembro. | | |

Quando Clarice transpõe “late afternoon, in the following November” para “Cair de uma tarde de novembro seguinte” ela traduziu com certa estabilidade, procurando não mudar o texto original, porém, buscando uma comunidade de sentidos e apropriando-se do texto para fazê-lo soar naturalmente em nossa língua, Clarice faz a mudança para “Novembro. Ao cair da tarde”. A inversão (ordem indireta) não prejudica o sentido.

O “cair da tarde” ou ainda “Late afternoon, in the following November” dá-nos a sensação de mudança de estágio, do final do dia, do final da infância, nessa história. A relevância do tempo/espaço, nesse caso, refere-se à mudança dos sentimentos tão exacerbados da protagonista, mostrados e marcados na narrativa pelo passar do tempo, ora de forma calma e demorada, ora de forma rápida e decisiva.

A história começa em agosto de 1945, em uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos, o que explica as falas em inglês com inadequações, principalmente da personagem Berenice, pois a mesma não tinha escolaridade e o fato de morar no interior, enfatiza a maneira como a fala é colocada. Além disso, Berenice é a empregada da casa e esse fato a coloca em uma posição social determinada.

Na listagem dos atos, a autora Carson, coloca os períodos do dia: cair da tarde, em agosto e tarde do próximo dia. O ato três é dividido em três cenas. O casamento é mencionado (the wedding day) no dia que precede a tarde do ato dois. Na cena três, também à tarde, já é o mês de novembro.

Clarice segue em sua tradução a forma sucinta proposta por McCullers em “The wedding day – afternoon of the next day following - Act two” para “O dia seguinte do casamento – tarde do dia seguinte ao 2º ato”.

O tempo e o espaço são fundamentais na estrutura das peças teatrais, carregando-nos para um momento e um lugar na história. A maneira como isso se dá é importante na medida em que fatos e memórias constituem a vivência das personagens e de todos os envolvidos na trama.

Pensemos na relação tempo/espaço e personagens. Como mencionado anteriormente, a peça *The member of the wedding* é dividida em 3 (três) atos e o terceiro ato em 3 (três) cenas. Nessa divisão, Carson situa as personagens correlacionando-as com o espaço físico, a temporalidade das emoções e a temporalidade real, em dois meses significativos para o desenrolar da trama: agosto e novembro. No período da tarde, as conversas acontecem na cozinha, lugar onde a maioria das cenas acontecem e é, no final da tarde, que as grandes ações tomam a cena: o casamento, a morte, os encontros relevantes, e as principais mudanças.

É no final da peça, na cena três do terceiro ato que Frankie parece amadurecer. O enredo demora a acontecer nas duas primeiras cenas, o que parece aumentar a angústia da personagem e do leitor, pois tudo é muito lento. A peça se passa em agosto. Somente na terceira e última cena do terceiro e último ato que o tempo cronológico “salta” para o mês de novembro. É como se personagens e leitores/espectadores ficassem presos na letargia e confusão de sentimentos cotidianos que se arrastam e são tão próprios da infância e da adolescência.

No caso da peça analisada, podemos afirmar, sucintamente, que temos uma infância infeliz, solitária e angustiante ambientada historicamente no contexto do pós-segunda guerra mundial. Quem viveu esse período - mais ou menos de 1945 a 1950, inclusive a autora, a tradutora da peça em questão e o próprio Bakhtin - foi fortemente impactado por ela e pelas

novas armas de destruição em massa nunca antes vistas. Frankie é fruto deste período de confusão e reconstrução. Sobre essa associação de vida e produção de ideias, segundo Pernambuco (2006, p.59):

Na esteira de M. Bakhtin (2003), podemos dizer que a criatividade repousa e se sustenta no processo dialógico entre texto, contexto, leitor e criador. Para o pensador russo não há como destacar no texto literário o caráter social, coletivo de produção de ideias e enunciados. A experiência de vida individual tece-se, entrecruza-se com a do outro e nele interpenetra. Não existe a noção de um eu individual, mas de um eu inapelavelmente social.

Já que estamos destacando as relações dialógicas, cremos que seja importante mencionar também a data em que as autoras viveram e como foram influenciadas por seus respectivos momentos históricos. As produções e criações das autoras perpassam pelo diálogo com o tempo; e a lentidão dos acontecimentos na peça de Carson tem a ver com esse momento de refazimento gerado pela guerra e pelo pós guerra. Essa angústia criada por esses eventos ou a possibilidade causada por eles, pode ser demonstrada no seguinte diálogo entre Berenice e Frankie:

FRANKIE: de qualquer forma, depois do casamento, eu não terei mais que me preocupar com as coisas.

BERENICE: Você já não tem que se preocupar agora. Ninguém pede que você resolva *os mistério* do mundo.

FRANKIE: (olhando o jornal): O jornal diz que que a nova bomba vale vinte mil toneladas de TNT (MCCULLERS, 2006, p.90)³³.

Mencionar a bomba atômica no meio de uma conversa sobre outros assuntos mostra a preocupação de Frankie, uma adolescente, com os preparativos da guerra. A angústia está presente nas falas, mesmo que de forma indireta. Há, por exemplo, uma cena em que as três personagens falam de suas dores, pontuada por uma canção presente na versão dramatúrgica e no datiloscrito (p.73), mas a mesma não aparece no romance. Nessa cena, Frankie comenta sobre a guerra e se senta no colo de Berenice. John Henry sente-se enciumado e sobe no encosto da cadeira de Berenice e segura suas orelhas, querendo chamar sua atenção. Frankie faz uma reflexão sobre o tempo das coisas, um clima de tristeza se abate sobre os três que cantam uma canção intitulada “His eye is on the Sparrow” composta por Lauryn Hill (**quadro 5**).

³³ No original:

FRANKIE: Anyway, after the wedding, I won't have to worry about things anymore.

BERENICE: You don't have to now. Nobody requires you to solve the riddles of the world.

FRANKIE: [Looking at the newspaper]: The paper says this new atom bomb is worth twenty thousand tons of TNT (MCCULLERS, 2006, p.90) (tradução nossa).

QUADRO 5

| Tf | T1a | T1b Retradução |
|---|--|---|
| JOHN HENRY [<i>beginning to sing</i>]: I sing because I'm happy I sing because I'm free, For His eye is on the sparrow And I know He watches me (MCCULLERS, 2006, p.73). | JOHN HENRY (começando a cantar): Canto porque sou feliz, Canto porque sou feliz Canto porque sou assim, Pois Êle protege o pardal E também protege a mim (Datiloscrito, 1961, p.73). | JOHN HENRY (começando a cantar): Canto porque sou feliz Canto porque sou feliz , livre Canto porque sou assim, Pois Êle protege o pardal E também protege a mim (Datiloscrito, 1961, p.73). JOHN HENRY (começando a cantar): Canto porque sou feliz Canto porque sou livre, Canto porque sou assim, Pois Êle protege o pardal E também protege a mim. |
| T2a Como não concordamos que a letra da música seja traduzida, nossa opção seria pela música no original (para uma possível montagem) e não pela versão. Poderíamos também, encontrar outra canção para compor a sonoplastia da peça. | | |

Então, Berenice canta a segunda parte da música, ainda acompanhada das crianças John Henry e Frankie (**quadro 6**). Seria mais prudente, a não ser que fosse definido quem trataria da sonoplastia da peça, que o tradutor pudesse indicar músicas já existentes, pois a tradução da canção acarretaria também a contratação de pessoas relacionadas à área de música para poder adequar a melodia à letra (versão). Talvez Clarice a tenha traduzido para que o trabalho ficasse completo.

Na montagem de 1951 da peça *The member of the wedding*, Ethel Waters atriz que interpretou Berenice na Broadway, conta que não havia ainda a música escolhida, quando ela propôs a Carson a canção intitulada “His eye is on the sparrow”. Para que Carson aceitasse seu pedido, Ethel cantou a canção e Carson se emocionou muito. Desse modo, “His eye is on the sparrow” foi escolhida para ser a música tema da peça. Importante lembrar que Carson termina a peça com essa mesma canção.

QUADRO 6

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| BERENICE [<i>singing</i>]: Why should I feel discouraged? Why should the shadows come? Why should my heart fell lonely, away from heaven and home? For Jesus is my portion, | BERENICE (cantando): Por que sentir desânimo? Por que temer as tenebras? Por que chora meu coração, Longe do céu e do lar? Jesus é meu protetor Meu amigo constante e fiel (...) | BERENICE (cantando): Por que sentir desânimo? Por que temer as tenebras? Por que chora meu coração, Está solitário meu coração Longe do céu e do lar? Jesus é meu protetor destino |

| | | |
|---|-----------------------------|---|
| My constant friend is He, (...) (MCCULLERS, 2006, p.91). | (Datiloscrito, 1961, p.73). | Meu amigo constante e fiel (...) (Datiloscrito, 1961, p.73). BERENICE (cantando): Por que sentir desânimo? Por que temer as tenebras? Por que está solitário meu coração, Está solitário meu coração Longe do céu e do lar? Jesus é meu destino Meu amigo constante e fiel (...) |
| <p>T2a Como não concordamos que a letra da música seja traduzida, nossa opção seria pela música no original (para uma possível montagem) e não pela versão. Poderíamos também, encontrar outra canção para compor a sonoplastia da peça.</p> | | |

A segunda parte da música ainda traz algumas dúvidas, por parte da tradutora, porém nada que afete a ideia central da canção. Ela nos remete a um clima gospel, e podemos ver a cena das crianças cantando com Berenice na montagem da peça na Broadway, gravada em vídeo³⁴.

Lembramos que toda a história está concentrada em duas tardes nos atos 1 e 2 e, no ato 3, nas cenas 1 e 2. O tempo da maturidade é apresentado muito rapidamente, pois a história, depois de alongar-se em quatro dias, dá um salto de dois meses. Importante ressaltar, mais uma vez, que toda a trama se desenrola no mês de agosto, exceto a cena final. Repentinamente, a última cena do ato 3 nos arremessa para novembro. Assim, chamou-nos a atenção a relação do mês de novembro com o tempo maduro da personagem Frankie. Ela diz na última cena:

Nunca acreditei que John Henry morresse. (Faz uma longa pausa. Olha pela janela). Não parece que está muito quieto aqui? (Nova pausa, mais longa). Quando eu era pequena, acreditava que de noite, de dentro do caramanchão, saiam três fantasmas, um deles com um anel de prata. (Baixinho) De vez em quando, quando tudo fica assim, quieto, tenho uma sensação estranha. É como se John Henry estivesse vagando por esta cozinha – muito solene, e com uma cor cinzenta, de fantasma (Datiloscrito, 1961, p.92).

Nessas divagações, quando Frankie menciona “quando eu era pequena” e lembra-se de seus medos e de coisas que não acredita mais, observamos o crescimento da personagem, ocasionado também pela morte prematura do primo e pelo suicídio do irmão de Berenice, Honey Camden Brown. Nessa cena, apesar de não haver menção anterior, na especificação Atos e Cenas é o mês de setembro, no qual as flores nascem e crescem, como relatado por

³⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NoCO_1GcoV0, com data de acesso em 06/02/2015

Berenice: “O setembro mais lindo que já vi. Uma quantidade de borboletas brancas e amarelas girando em redor das flores de outono – Honey morto e John Henry sofrendo como *sofreu as margarida*, o tempo lindo, borboletas – um tempo tão estranho para a morte” (Datiloscrito, 1961, p.92).

Berenice, na sequência das falas, afirma que não consegue mais entender o Frankie diz, quando conversam na última cena, podemos considerar como uma outra demonstração do amadurecimento de Frankie, que menciona rapazes e fala sobre outros assuntos, inclusive sobre a morte. Outro trecho que nos mostra o crescimento de Frankie é quando ela percebe que seus planos de ir para Hollywood não dariam certo, que eram “planos infantis” (Datiloscrito, 1961, p.87).

Se levarmos em conta a representação dos meses que aparecem na peça: agosto, setembro e novembro, veremos que o mês de novembro é o que contém maior destaque nos acontecimentos mais importantes da história, apesar de agosto ser o mais longo, como mencionado.

Novembro é um mês representativo na história, pois ele se refere, além do mês de aniversário de Frankie, ao mês em que Berenice conheceu Ludie, seu primeiro e único amor e também o mês da morte dele. Vale a pena lembrar que Berenice é a empregada da casa, senhora negra de 45 anos, que é o adulto com quem Frankie convive. Ela é responsável pela criação de Frankie, uma vez que o pai quase nunca aparece no texto. Ludie foi o primeiro marido de Berenice, personagem que conhecemos apenas pelas lembranças dela. Esses fatos são narrados tanto no romance, como no texto dramático.

Apesar de Berenice ter se casado três outras vezes, como ela conta para Frankie, ela reconhece que amou somente uma. Ela teve relacionamentos com Ludie Maxwell Freeman, Jamie Beale, Henry Johnson e TT Williams.

Novembro também é o mês em que Ludie morreu: “uma quinta-feira, por volta das seis da tarde. Mais ou menos a essa hora do dia. Em novembro” (MCCULLERS, 2008, p.148). Berenice confessa, mais de uma vez, que Ludie fora o único a quem ela realmente amara: “Ludie Maxwell Freeman foi meu único marido de verdade. Os outros foram só sobras” (Datiloscrito, 1961, p.25). John Henry, primo de Frankie de seis anos, também morre no final da história, no mês de agosto, selando a passagem para a adolescência de Frankie e o final de sua infância. Em novembro do último ato, a família está de mudança para uma nova cidade. Frankie, conversando com Berenice, afirma: “Achei que você não tivesse percebido

porque o papai e eu estamos mudando para uma nova casa com o tio Eustace e a tia Pet em Limewood (MCCULLERS, 2006, p.112)³⁵.

Na tradução do romance feita por Sônia Coutinho (MCCULLERS, 2008, p.225), a narrativa se dá da seguinte forma:

Houve transformações e Frankie tinha agora 13 anos. Estava na cozinha com Berenice, na véspera da mudança, a última tarde em que Berenice ficaria com a família porque, quando foi decidido que ela e seu pai dividiriam com a tia Pet e tio Eustace uma casa no bairro novo da cidade, Berenice dissera que ia embora e que talvez se casasse com TT. Era um fim de tarde no final de novembro, e o céu, do lado do leste, estava da cor de um gerânio invernal.

O salto da história não é em vão, existe uma razão relacionada à mudança das personagens sempre anunciadas em novembro, como dito anteriormente. Na última conversa de Frankie e Berenice, no final do ato 3, cena 2, as duas mencionam a passagem do tempo relacionada às suas aflições e desejos. Vale a pena ressaltar que apesar da história ter se passado lentamente durante quase toda a peça, Frankie e Berenice têm uma sensação diferente com relação ao tempo (ver **quadro 7**).

QUADRO 7

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|---|
| Frankie: The wedding – Honey – John Henry – so much has happened that my brain can't hardly gather it in. Now for the first time I realize that the world is certainly – a sudden place (MCCULLERS, 2006, p.13). | FRANKIE: O casamento-Honey - John Henry- aconteceu tanta coisa que minha cabeça mal dá pra compreender. Agora, pela primeira vez, compreendo que o mundo é certamente – um lugar repentino (Datiloscrito, 1961, p.23). | FRANKIE: O casamento-Honey - John Henry- aconteceu tanta coisa que minha cabeça mal dá pra compreender. Agora, pela primeira vez, compreendo (é que estou percebendo) que o mundo é certamente – (é) um lugar repentino (Datiloscrito, 1961, p.23). |
| T2a FRANKIE: O casamento-Honey - John Henry aconteceu tanta coisa que minha cabeça mal dá pra compreender. Agora, pela primeira vez, é que estou percebendo que o mundo é certamente um lugar repentino. | | |
| Tf | T1a | T1b |

³⁵ No original: “I wish you hadn't given quit notice just because Papa and I are moving in to a new house with Uncle Eustace and Aunt Pet in Limewood” (2006, p.112) (tradução nossa).

| | | |
|--|--|--|
| BERENICE: Sometimes sudden, but when you are waiting, like this, it seems so slow. (MCCULLERS, 2006, p.111). | BERENICE: Às vezes repentino, mas quando se está esperando, como agora, parece bem lento (Datiloscrito, 1961, p.89). | BERENICE: Às vezes repentino, mas quando se (a gente) está esperando, como agora (desse jeito), parece bem lento (tão vagaroso) (Datiloscrito, 1961, p.89). BERENICE: Às vezes repentino, mas quando a gente está esperando, desse jeito, parece tão vagaroso. |
| T2a BERENICE: Às vezes repentino, mas quando se tá esperando, desse jeito, parece tão vagaroso. | | |

Interessante notar também que as grandes reflexões se dão no período da tarde, bem como os grandes acontecimentos: o casamento de Jarvis e Janice, o casamento de Berenice e Ludie, as mortes de Ludie e de John Henry, o encontro de Frankie com o soldado. As duas personagens enfatizam o fato de que a “espera” faz o tempo ficar lento.

No **quadro 7**, vemos a tradução de “the world is certainly a sudden place” por “O mundo é um lugar repentino”. Há a retirada, na tradução, da palavra “certamente”, talvez por motivos de oralidade teatral. Essa fala vem para constatar as mudanças rápidas que se deram em um tempo que passou lento, dramaturgicamente falando. Berenice faz reflexões acerca da vida e seus impedimentos também:

Todos nós *tamos* presos, de certa forma. Nascemos dessa ou daquela maneira e não sabemos por quê. Mas *tamos* presos, de qualquer jeito. Nasci Berenice. Você nasceu Frankie. John Henry nasceu John Henry. E talvez a gente queira se libertar. Mas não importa o que a gente faz, ainda continua presa. Eu sou eu, você é você e ele é ele. Cada um de nós, de algum jeito, tá preso dentro dele mesmo (MCCULLERS, 2008, p.171).

Muitas questões são colocadas nas conversas entre Berenice, Frankie e John. A empregada da casa os ajuda a amadurecer, conversando com eles e contando-lhes suas vivências. Morte e vida são assuntos dessas conversações (ver **quadro 8**).

QUADRO 8

| | | |
|--|--|--|
| Tf FRANKIE: The very year and the very month I was born (MCCULLERS, 2006, p.74). | T1a FRANKIE: O mesmo ano e o mesmo mês em que eu nasci (Datiloscrito, 1961, p.59). | T1b FRANKIE: O mesmo ano e o mesmo mês em que eu nasci (Datiloscrito, 1961, p.59). FRANKIE: O mesmo ano e o mesmo mês em que eu nasci. |
| T2a FRANKIE: O mesmo ano e mês que eu nasci. | | |

E Berenice continua a contar sua história, mencionando, mais uma vez, o mês de Novembro (ver **quadro 9**). Nas falas a seguir, Berenice relaciona o clima de novembro (“o novembro mais frio que já vi”), provavelmente ligando seus sentimentos de tristeza ao frio. Na forma inglesa, Berenice omite o auxiliar “have”, na frase “The coldest November I *have* ever seen” mostrando, mais uma vez, a coloquialidade da fala em detrimento da obediência à norma culta. Em português não há equivalência para os auxiliares da língua inglesa, portanto, a tradução não perde elementos que poderiam ser relevantes, mas também não há como adaptá-los para o português em virtude das normas do inglês.

QUADRO 9

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| BERENICE: The coldest <u>November</u> I ever seen (MCCULLERS, 2006, p.74) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: O <u>novembro</u> mais frio que já vi (Datiloscrito, 1961, p.59) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: O <u>novembro</u> mais frio que já vi (Datiloscrito, 1961, p.59) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | BERENICE: O novembro mais frio que já vi. |
| T2a BERENICE: O novembro mais frio que já vi. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| BERENICE: And it was a Thursday towards six o'clock. Only November, I remember I went to the passage and opened the front door (MCCULLERS, 2006, p.74). | BERENICE: E foi numa quinta-feira, por volta das seis horas. Mais ou menos a esta hora. Só que em <u>novembro</u> . Lembro que fui para o corredor e abri a porta da frente (Datiloscrito, 1961, p.59) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: E foi numa quinta-feira, por volta das seis horas. Mais ou menos a esta hora. Só que em <u>novembro</u> . Lembro que fui para o corredor e abri a porta da frente (Datiloscrito, 1961, p.59) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | BERENICE: E foi numa quinta-feira, por volta das seis horas. Mais ou menos a esta hora. Só que em novembro. Lembro que fui para o corredor e abri a porta da frente. |
| T2a BERENICE: E foi numa quinta-feira, por volta das seis horas. Mais ou menos a esta hora. Só que em novembro. Lembro que fui para o corredor e abri a porta da frente. | | |

Como podemos perceber, os meses têm relação com os sentimentos na narração, quando as personagens debatem alegria/tristeza, vida/morte, doença/saúde, início/fim.

Vida e morte se confrontam na história de Frankie e Berenice. Ao mesmo tempo em que falecia o grande amor de Berenice, encerrando o fim de um tempo feliz, nascia Frankie, a representação do novo, do promissor.

O cronotopo, então, passa a ser de essencial importância na análise de um texto dramaturgico, remetendo-nos, necessariamente, aos trabalhos bakhtinianos.

4.5 Oralidade

...a língua falada (...) é o veículo linguístico de comunicação usado em situações naturais de interação social, do tipo de comunicação face a face. É a língua que usamos em nossos lares ao interagir com os demais membros de nossa família. É a língua usada nos botequins, clubes (...), longe da tutela dos professores (...) Em suma, a língua é o vernáculo: a enunciação e expressão dos fatos, proposições de ideias (*o que*) sem a preocupação de *como* enunciá-los. Trata-se, portanto, dos momentos em que o mínimo de atenção é prestado à língua, ao *como* da enunciação. Essas partes do discurso falado, caracterizadas aqui como vernáculos, constituem o material básico para a análise sociolinguística (TARALLO, 1990, p.19).

Abordamos a sociolinguística em nossa investigação como suporte nas análises das falas da peça, pois estamos lidando com enunciados teatrais que precisam dos estudos que corroboram a variação linguística. Desse modo, a interação social, o tipo de comunicação face a face faz parte de nossas investigações.

No teatro, a oralidade é fator primordial, visto que as personagens ganham vida nas montagens cênicas, portanto definimo-la nos moldes bakhtinianos, partindo da escolha dos trechos da peça estudada nesta tese.

A oralidade sempre esteve presente nos escritos de Bakhtin, e as palavras relacionadas a ela (oralidade) são usadas por ele com frequência, como entoação, voz, escuta, fala, “escuta que fala”, audição, tonalidade, tom emotivo-volitivo, acento, essa terminologia também faz parte dos estudos teatrais. O autor trata a oralidade em junção com a escrita, e não como um contraponto. A voz e a letra/escritura estão em conjunção no pensamento bakhtiniano.

Chamou-nos a atenção a busca da tradutora por termos informais, que soassem com maior naturalidade para o espectador. Os termos informais são, em sua maioria, traduzidos em uma tentativa de equiparar as frases da língua inglesa, com as da língua portuguesa. Apesar dessa tentativa, Clarice não finaliza sua busca de aproximação do que seria mais apropriado, no caso, por exemplo, das falas de Berenice. Nos quadros a seguir apresentamos alguns exemplos da oralidade marcada por Carson e como Clarice enfatizou-a, acrescentando palavras.

É importante ressaltar que nas falas de Berenice, Clarice buscou também pela informalidade, trocando preposições e pronomes por expressões fora da norma padrão: “...quando eu o encontrei” por “...quando eu encontrei ele”, “em frente a um posto de

gasolina” por “na frente do posto de gasolina”. Essa forma ajuda a caracterizar social e economicamente a personagem Berenice.

As frases somente mudam com relação às características das falas de Berenice, nesse caso. É preciso enfatizar que Clarice cria um problema com as falas da empregada quando não resolve sua procedência ou origem, descaracterizando-a. Nesse caso, a tradutora optou pelas frases menos adequadas gramaticalmente para trazer “tons” de oralidade para a conversa das personagens, adequando-as para o local onde se passa a conversa (cozinha) e para a informalidade da situação (Berenice narra seu encontro com Ludie).

A marca da tradutora Clarice fica explícita quando ela entende que o nome “Campbell”, por exemplo, não traria muitas referências para o público brasileiro, portanto apagá-lo não traria prejuízo para sua tradução. O apagamento ou omissão se dá quando os termos da língua de partida desaparecem do texto da língua de chegada. Na verdade, o posto de gasolina ser o “Campbell” ou outro posto qualquer, nesse caso, não muda em nada a história, é somente um marcador espacial, portanto não há prejuízo na tradução.

Quando Clarice resolve por termos abrigados dos nomes próprios, é muito provável que fosse para que o espectador ou o leitor brasileiro dessa obra se sentisse mais familiarizado (ver **quadro 10**).

QUADRO 10

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| BERENICE: From that autumn morning when I first met him on the road in front of Campbell’s Filling Station until the very night he died, November, the year 1933 (MCCULLERS, 2006, p.74). | BERENICE: Desde aquela manhã de outono quando eu o encontrei na estrada, em frente a um pôsto de gasolina, até a noite mesma em que êle morreu, em novembro do ano de 1933 (Datiloscrito, 1961, p.59). | BERENICE: Desde aquela manhã de outono quando eu e (pela primeira vez) encontrei (ê) na estrada, em (na) frente a um —(do) pôsto de gasolina (Campbell), até a noite mesma em que êle morreu, (em) novembro do ano de 1933 (Datiloscrito, 1961, p.59). BERENICE: Desde aquela manhã de outono quando eu encontrei ele na estrada, na frente do posto de gasolina, até a noite mesma em que ele morreu, em novembro do ano de 1933. |
| T2a BERENICE: Desde aquela manhã de outono quando eu <i>encontrei ele</i> na estrada pela primeira vez, na frente do posto de gasolina Campbell, até a noite em que ele morreu, em novembro de 1933. | | |

Clarice faz a opção na primeira tradução que realiza dessa fala por “Desde aquela manhã de outono quando eu o encontrei na estrada...” e depois muda, na retradução por:

“Desde aquela manhã de outono quando eu encontrei ele na estrada”. O uso do pronome do caso oblíquo, nesse caso, por se tratar de oralidade, e, principalmente por Berenice ser a pessoa simples que já mencionamos que é, cremos que a melhor opção foi a escolha final, por trazer mais naturalidade à fala.

Berenice conta às crianças, John e Frankie, que naquela manhã de outono do mês de novembro, encontrou-se pela primeira vez com Ludie em frente ao posto de gasolina “Campbell”, no ano de 1933, mesmo ano em que Frankie nasceu, como mencionado (ver **quadro 10**).

Notamos nessa fala a repetição do mês que se fez importante na história de Frankie e Berenice por sua representatividade e, ao mesmo tempo, chamamos a atenção para a omissão da preposição “em”, pois soaria mais natural se Clarice a tivesse tirado da fala. Ao invés de “em frente ao posto de gasolina”, Clarice retraduz para “na frente do posto de gasolina”.

Quanto à nossa tradução de “posto de gasolina Campbell”, optamos por deixar os nomes próprios (lugares, especialmente) em inglês. Sônia Coutinho faz também essa opção, na publicação de 2008. Ela não traduz Winter Hill (2008, p.14), mas há uma nota de rodapé explicando o nome em português: “Winter Hill – Morro do Inverno (N. do T.)” e outras palavras, tanto na tradução do romance quanto na do texto dramático, foram deixadas em inglês são “Packard”, “gangster” e “Forks Fall” (MCCULLERS, 2008, p.219), “Blue Moon” e “Avenida Front” (MCCULLERS, 2008, p.220), “blues” (MCCULLERS, 2008, p.221), “Flowering Branch” (MCCULLERS, 2008, p.223) entre outras.

Tomamos como exemplo as personagens Berenice e Frankie. Berenice é pessoa de modos e comportamentos simples, de fala corriqueira e nem sempre de acordo com as normas gramaticais, como demonstramos e repetimos ao longo desse capítulo. Essa inadequação vocabular e gramatical se deve ao fato de Berenice mostrar-se autêntica em seus sentimentos e ações, não tentando imitar outras pessoas, ou mudar o seu jeito de falar, proveniente de uma infância simples, e da falta de estudos, bem como de sua profissão. Em muitas falas, durante a peça, podemos perceber sua autenticidade nos conselhos que dá às crianças e como reage às atitudes alheias. Sua firmeza também favorece sua personalidade, pois sabe que de certa maneira representa o papel materno com relação à Frankie. Além disso, há questões raciais sobre as quais Berenice coloca sua firme posição, evidenciando traços de sua personalidade.

As atividades da linguagem são exercidas em diferentes contextos e Berenice passa a maior parte do seu tempo na cozinha da casa, sentindo-se “dona do espaço” e, portanto, podendo se exprimir da maneira que lhe convém.

A língua, instituição social, vai se delineando em nossa vida, de acordo com as relações que vamos estabelecendo com as pessoas, e se fortalecendo à medida em que atuamos mais em certos lugares do que em outros. Berenice se sente confortável em sua posição de referência para as crianças, e com a ausência do Sr Addams (pai de Frankie), sente-se mais segura e dona de si, para comandar os diálogos que são travados na cozinha.

Nas falas de John Henry e Frankie Addams observamos uma semelhança na forma de ambos se expressarem, natural das crianças, e também de uma imitação das falas de Berenice, pela convivência dela com eles. Essa inadequação gramatical nos parece natural e Clarice tenta uma transposição para a língua portuguesa. Ela busca também equivalentes na nossa língua para suprir a necessidade do texto com relação à língua inglesa, que tem, como todo idioma, expressões próprias. Clarice tenta, dessa forma, transmitir ao leitor uma informação semelhante à da língua de partida, ao mesmo tempo, em que transpõe o texto em duas modalidades: a da língua oral e da língua escrita. A oralidade se faz importante, pois é necessário pensar na fluidez do texto que estará na boca dos atores em ocasião da montagem da peça.

Embora Frankie seja oriunda de outro grupo social, é com Berenice que ela convive (dada a ausência do pai, seu único progenitor vivo, como dito anteriormente) e aprende os fazeres corriqueiros da língua. Frankie imita Berenice na fala que compõe o **quadro 11**. Essa imitação não aparece na nossa tradução, pois achamos complicado delimitar os lugares em que elas ocorreriam.

QUADRO 11

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| BERENICE: No, It don't do (MCCULLERS, 2006, p.64). FRANKIE: What do you mean? It don't do (MCCULLERS, 2006, p.64). | BERENICE: Não, não serve (Datiloscrito, 1961, p.50). FRANKIE: O que você quer dizer? Não serve (Datiloscrito, 1961, p.50). | BERENICE: Não, não serve (Datiloscrito, 1961, p.50). FRANKIE: O que (é que) você quer dizer? (com esse) XXXXXX (?) Não serve (Datiloscrito, 1961, p.50). FRANKIE: O que você quer dizer com isso? Não serve. |
| T2a BERENICE: Não, não serve. FRANKIE: O que você quer dizer com esse “não serve”? | | |

“It don't” (do not) não segue as regras gramaticais da língua inglesa, pois “It doesn't” (does not) seria a forma aceitável gramaticalmente. Explica-se: o auxiliar “do” usado no presente simples da língua inglesa para os pronomes do caso reto “I”, “you”, “we” e “they”

serve para fazer perguntas e, nesse caso, no português, não temos equivalência. Ele é usado também para negar e a forma correta para os mesmos pronomes/sujeitos é “do not”. Em inglês é muito comum usarmos a contração, então temos “don’t” como forma contraída. Para os pronomes do caso reto “he”, “she” e “it” usamos “does” para perguntas, sem equivalência em português, e “does not” para a negação. A forma contraída é “doesn’t”. Como toda frase em inglês tem um sujeito, quando Berenice diz “it don’t do” está se referindo ao vestido que Frankie saiu para comprar, por ocasião do casamento.

Frankie entra no cômodo em que estão John Henry, Berenice e TT, usando um vestido de noite laranja com sapatos prateados e meia-calça dizendo: “essa é a roupa do casamento³⁶”. Os três a encaram e John Henry diz: “que lindo!”. Berenice continua calada, e Frankie insiste: “Qual o problema? Você não gosta Berenice?” que em inglês é “Don’t you like it, Berenice?” (2006, p.64). Esse “it” faz uma referência à roupa que Frankie está vestindo. Quando Berenice diz “It don’t do”, Clarice poderia ter traduzido como: “não combinou”, ou ainda “não ficou bem”, porém optou pela forma “não serve” (**quadro 11**).

Frankie, em seguida, usa a mesma frase dita por Berenice. Se ela optasse por uma fala obediente à norma culta ou se ela quisesse demarcar um território tentando corrigir Berenice, ela teria dito: “What do you mean? It *doesn't* do (MCCULLERS, 2006, p.64), no entanto ela usa a mesma frase que Berenice: “it don’t do”.

Pela convivência de Berenice com as crianças Frankie e John Henry, parece-nos natural que elas a imitem no jeito de falar. Além disso, especificamente nesse exemplo, não há como fazer o recorte apropriado da fala do inglês para o português, pois não usamos verbos auxiliares, como no inglês, para esse tipo de construção de frase, por isso enfatizamos anteriormente que não há correspondentes em português para os auxiliares “do” e “does”, na forma interrogativa.

Em nossa tradução optamos por “O que você quer dizer com esse ‘não serve’?”, pela fluidez na hora da fala, não deixando subentendidos. Há também uma quebra na fala traduzida por Clarice: “O que você quer dizer com isso? Não serve”, e o ator terá que manter em sua interpretação a fluidez que a frase não dá, por causa da quebra proporcionada pelo ponto de interrogação.

Parece-nos que Clarice se preocupa em fazer das falas das duas personagens algo mais sonoro e sem grandes recursos gramaticais, respeitando o diálogo direto e com inadequações, como proposto por Carson, que já tinha feito algo semelhante ao distinguir a fala das duas,

³⁶ No original: “these are the wedding clothes” (MCCULLERS, 2006, p.64) (tradução nossa).

mas de forma diferente: a autora apresentou Berenice com falas equivocadas na formalidade da língua inglesa, enquanto que Frankie quando fala fora das normas da língua o faz por influência e/ou para repetir o que foi dito por Berenice. As falas não acontecem em sequência, porém é evidente que as crianças, pela convivência com a empregada da casa, repitam as expressões ditas por ela. Alguns exemplos mais recorrentes são: “less have” ou invés de “let’s have”: “JOHN HENRY: Less us have a good time. BERENICE: Come on. Less have a game of three-handed bridge” (MCCULLERS, 2006, p.13). Na tradução, as frases são: “Vamos nos divertir também”, e “Vamos, vamos jogar um bridge de três” (Datiloscrito, 1961, p.11).

Outra recorrência no texto é a forma “It don’t” também usada por Berenice, enquanto as crianças a imitam: “FRANKIE: ...but if he don’t answer to that, he might come if you call Charlina” (MCCULLERS, 2006, p.35). Como explicado, o correto, na norma padrão, seria “it doesn’t” e, na frase posterior, “he doesn’t”.

A falta do verbo *to be* na forma: “you serious when you gave me this doll a while ago?” (MCCULLERS, 2006, p.25) usado por John Henry, é a mesma forma usada por Berenice, quando ela omite o verbo das frases: “What freaks you talking about?” (MCCULLERS, 2006, p.28) ou ainda “Sugar? You serious?” (MCCULLERS, 2006, p.42) e Frankie comete a mesma inadequação, dizendo: “Some day you going to look down and find that big fat tongue of yours pulled out by the roots and laying there before you on the table” (MCCULLERS, , 2006, p.39). As formas corretas dos exemplos apresentados são: “*Were* you serious...”, “What freaks *were/are* you talking about?”, “Sugar? *Are* you serious” e “Some day you *are* going to look down...”

Inadequações na conjugação do mesmo verbo também ocorrem nas falas de Berenice, como por exemplo: “As Persian as I is” (MCCULLERS, 2006, p.34). “How is your folks getting on?” (MCCULLERS, 2006, p.36), “they was ghosts” (MCCULLERS, 2006, p.39), somente para exemplificar. As formas corretas seriam: “As Persian as I am”, “How are you folks getting on?” e “they were ghosts”. Para exemplo de fala de Frankie em desacordo com a gramática inglesa ver **quadro 12**.

QUADRO 12

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| FRANKIE: <u>It don't</u> seem so absolutely enormous to me, because I am so tall (MCCULLERS, 2006, p.2) | FRANKIE: Para mim não parece assim tão enorme porque eu sou muito alta (Datiloscrito, 1961, p.2). | FRANKIE: Para mim não parece assim tão enorme porque eu sou muito alta (Datiloscrito, 1961, p.2). |

| | | |
|--|--|---|
| (grifo nosso). | | FRANKIE: Pois pra mim não parece tão absolutamente enorme assim porque sou tão alta. |
| T2a FRANKIE: Não me parece tão absolutamente enorme assim porque sou muito alta. | | |

Na fala: “It don’t seem so absolutely enormous to me”, a inadequação é a mesma mencionada anteriormente: o uso inadequado do auxiliar na forma negativa “don’t”. A frase, dita por Frankie, demonstra mais uma vez a imitação da fala de Berenice, como um procedimento que já ficou sedimentado em seu jeito de falar. Notamos que essa estrutura aparece mais de uma vez na peça, ressaltando e confirmando a adequação das falas ao contexto socioeconômico. Na maioria das vezes, não usar a gramática em sua norma padrão e a não conjugação dos verbos são atribuídos à Berenice.

Novamente, a transposição do inglês para o português, nesse caso, não é possível com a mesma inadequação gramatical, pois nesse caso, não há em português, um auxiliar que funcione como no caso da língua inglesa. Na língua portuguesa usamos a palavra “não” para indicar a negativa (“não serve”).

Para mais exemplos da fala de Berenice com inadequações gramaticais ver **quadros 13 e 14**.

QUADRO 13

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| BERENICE: Them two drinks is lemonade for you and John Henry (MCCULLERS, 2006, p.3). | BERENICE: Êstes dois copos de limonada são para você e John Henry (Datiloscrito, 1961, p.3). | BERENICE: Êstes dois copos de limonada são para você e John Henry (Datiloscrito, 1961, p.3). |
| | | BERENICE: Estes dois copos de limonada são para você e John Henry. |
| T2a BERENICE: Estes <i>dois copo</i> de limonada são para você e John Henry. | | |

Não há como repassar para a tradução a não aplicação da norma culta da língua inglesa, pois não encontraríamos um equivalente, nesse caso. Berenice usa inadequadamente o pronome demonstrativo em inglês “these” pelo pronome do caso oblíquo “them”. Berenice poderia ter dito “These two drinks...” ao invés de “them two drinks” (MCCULLERS, 2006, p.3), significando “estes dois copos”, o que traduzimos (em **T2a**) como “estes *dois copo*”, reforçando a adequação socioeconômica que se repete nas falas de Berenice, com transposição possível para a língua portuguesa.

Percebemos, também, que essa adequação volta, com a mesma intenção em: “them ears of yours stiffened out the size of cabbage leaves...” (MCCULLERS, 2006, p.39), que seria, na norma culta “these ears of yours...”, traduzido como “essas orelhas...”; “Remember the way he admitted them creatures” (MCCULLERS, 2006, p.55), que seria “these creatures” que significa “essas criaturas”; “Them beaus?” (MCCULLERS, 2006, p.60), que seria “these beaus” como “esses bonitos?”; e “I was in them days” (MCCULLERS, 2006, p.74), que seria: “I was in these/those days”, como “Eu estava naqueles dias”.

Em todas as formas, Berenice troca “these” ou “those”, pronomes demonstrativos da língua inglesa, por “them”, pronome do caso oblíquo. Isso causa estranheza no fato de soar natural na língua inglesa, porém, Clarice não finaliza a tradução das falas de Berenice, no sentido de dar-lhes uma forma coerente dentro do contexto em língua portuguesa. Clarice traduz como: “Estes dois copos de limonada são para você e John Henry”. Em nossa tradução, para que Berenice pudesse ter uma “personalidade linguística” optamos, diversas vezes pela desobediência à norma padrão, nesse caso, pela falta de concordância nominal e no uso da preposição *para*: “Estes *dois copo* de limonada *é pra* você e John Henry”. A marcação do plural no português do Brasil assinala-se com “s”, basicamente. A omissão do “s” em falas corriqueiras é comum em camadas menos privilegiadas economicamente, quando nos referimos aos estudos, e em algumas regiões do Brasil, torna-se comum omiti-lo ou apagá-lo.

Em outros momentos, Berenice comete diferentes desacordos com a norma culta da língua inglesa, ou fora da norma padrão, demonstrando, mais uma vez que Carson se preocupava com a constância dessas falas pelo fato de Berenice pertencer a uma classe social que talvez não tivesse acesso à educação formal. A esse fenômeno damos o nome de variação linguística, como vimos anteriormente. Segundo Tarallo (1990, p.8):

em toda comunidade de fala são frequentes as formas linguísticas em variação. (...) Variantes linguísticas são, portanto, diversas maneiras de se dizer a mesma coisa em um mesmo contexto, e com o mesmo valor de verdade. A um conjunto de variantes dá-se o nome de “variável linguística”.

Essa variação linguística prossegue nos quadros a seguir e, primando pela oralidade, sabemos que tanto Carson quanto Clarice buscavam uma maneira de deixar a construção da personagem de Berenice coerente do começo ao fim da história, registrando o jeito de se expressar sempre parecido, com inadequações à norma culta e fluidez. No entanto, em algumas falas, Clarice não mantém essa coerência, como demonstrado (ver **quadro 13**).

Clarice tentou, na medida do possível e das prováveis conclusões as quais chegou, adequar o discurso de Berenice com a língua portuguesa, abasileirando-o, como por exemplo

o uso de “a gente gosta dele” (informal para “nós gostamos que ele venha” – primeira opção de tradução de Clarice).

A tradutora faz a opção por: “...e Candy se sente bem aqui”. Uma maneira de deixar o discurso informal seria a retirada do pronome “se”, e a frase ficaria assim: “...e Candy sente bem aqui”. Em nossa tradução, em uma tentativa de continuar com a adequação do discurso de Berenice, optamos por: “*Nós gosta dele e Candy sente bem aqui*”. Clarice opta por abrir mão da falta de concordância – “*nós gosta dele*”, para uma fala mais fluida em português: “A gente gosta dele”. Acreditamos que a forma inadequada em português para as falas de Berenice ajudaria a compor a personagem.

Em *Questões de estilística no ensino da língua*”, Bakhtin (2013) enfatiza o fato das crianças usarem a linguagem de maneira livre e sem muita preocupação com as regras. Então, Bakhtin (2013, p.41) menciona, sobre esse uso que “...embora nem sempre correta, é viva, metafórica, expressiva; a sintaxe das crianças aproxima-se da fala; elas não se preocupam ainda com a correção das construções e por isso formam períodos bastante audaciosos, que por vezes são muitos expressivos”. O mesmo acontece com as falas de Berenice, e naturalmente, com as falas das crianças John Henry e Frankie.

Quando uma fala é pensada somente para a modalidade escrita, ela pode ficar sem o tom adequado para o gênero dramático. Bakhtin (2013, p.41) menciona sobre o texto escrito que “a sua linguagem torna-se mais correta do ponto de vista formal, mas ela é privada de personalidade, de cor e expressividade”. Essas pontuações feitas por Bakhtin servem para ilustrar o nosso tema, pois estão intimamente ligadas com as questões da estilística.

No **quadro 14**, observamos que há uma inadequação gramatical em “we enjoys him” cuja forma adequada seria “we enjoy him”. Esta inadequação acontece devido à falta de concordância verbal, pois, na língua culta inglesa, utilizamos o –s, -es, ou –ies para o tempo presente da terceira pessoa do singular (he, she, it). Berenice faz a conjugação de maneira inadequada, colocando o –s no final do verbo para o pronome “we”.

QUADRO 14

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| BERENICE: We enjoys him and Candy seems to like it over here (MCCULLERS, 2006, p.7). | BERENICE: Nós gostamos que êle venha, e Candy também parece se sentir bem aqui (Datiloscrito, 1961, p.6). | BERENICE: Nós gostamos que êle venha (a gente gosta dele), e Candy também parece se sentir bem aqui (se sente bem) (Datiloscrito, 1961, p.6). |
| | | BERENICE: A gente gosta dele, e Candy também se sente bem aqui. |

T2a:
BERENICE: *Nós gosta* dele e Candy sente bem aqui.

O **quadro 15** vem com outra inadequação, dessa vez na conjugação do verbo “to be”. Berenice diz “Where is the cards?” quando deveria estar dizendo, se primássemos pela forma adequada gramatical, “Where are the cards?”. Basicamente, usamos o “is” para frases no singular, em inglês, enquanto que para o plural, usamos “are”. Em português, a frase, para Clarice ficou: “Onde estão as cartas?”, enquanto que para nós, para que pudéssemos reforçar a característica oral de Berenice, traduzimos como: “Onde *tá as carta?*” ou poderíamos pensar na alternativa: “onde *tão as carta?*”.

QUADRO 15

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| BERENICE: Where is the cards? (MCCULLERS, 2006, p.16). | BERENICE: Onde estão as cartas? (Datiloscrito, 1961, p.16). | BERENICE: Onde estão as cartas? (Datiloscrito, 1961, p.16). |
| T2a BERENICE: Onde <i>tá as cartas?</i> | | |

O **quadro 16** também marca uma inadequação da mesma ordem, pois Berenice omite o verbo “to be” da frase, dizendo: “They sound like they having”, quando deveria dizer (adequação gramatical): “They sound like they *are* having”. Clarice optou mais uma vez pela forma culta: “Parece que eles estão se divertindo”, e nós acreditamos que Berenice não se expressasse assim, mesmo se ela conhecesse a forma adequada. Por isso nossa *tradução literal* (T2a) ficou como se segue:

QUADRO 16

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| BERENICE: They sound like they having a mighty good time. Less go (MCCULLERS, 2006, p.18). | BERENICE: Parece que eles estão se divertindo (Datiloscrito, 1961, p.20). | BERENICE: Parece que eles estão se divertindo (Datiloscrito, 1961, p.20). |
| BERENICE: Parece que eles estão se divertindo. | | |
| T2a Parece que <i>tão</i> se divertindo. | | |

Parece-nos claro que marcar o grupo social da personagem foi o objetivo de Carson, bem como foi a tentativa de Clarice, mas a tradutora talvez por não ter definido o espaço físico onde a peça se passa no Brasil ou por não ter finalizado a tradução ora opta por adequar

à linguagem da personagem ao contexto socioeconômico da mesma, ora traduz as falas de acordo com a norma culta padrão. No entanto, percebemos que Clarice procura, em sua tradução, dar certa coerência na construção das personagens e manter a informalidade ansiada pela natureza teatral. Sobre o assunto, escreveu Gomes (2007, p.95):

Percebe-se sob as falas correções feitas a lápis, à mão, sobre a escrita datilografada, uma tentativa de deixar menos formais os diálogos. Por exemplo, em várias falas a palavra “exceto” é riscada e coloca-se no lugar a palavra “menos”. O uso de uma linguagem mais informal aparece em expressões como “pra” em vez de “para”, como também palavras que são substituídas, como “coitada” ao invés de “pobrezinha”.

Talvez a necessidade de marcar a diferença de idade tenha feito com que Clarice deixasse a ênclise para as falas de Berenice e fizesse as alterações para as de Frankie, em alguns momentos, porém, novamente, não existe uma consistência nessa escolha (ver quadros 17 e 18).

QUADRO 17

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| BERENICE: Jealous because your brother's going to be married (MCCULLERS, 2006, p.13). | BERENICE: ...ciúmes porque <u>seu</u> irmão vai <u>casar-se</u> (Datiloscrito, 1961, p.10). | BERENICE: ...ciúmes porque seu irmão vai casar-se (Datiloscrito, 1961, p.10). |
| | | BERENICE: Ciúmes porque teu irmão vai se casar. |
| T2a BERENICE: Ciúmes porque seu irmão vai se casar. | | |

Importante ressaltar que a maneira que Clarice opta por deixar a fala: “Ciúmes porque teu irmão vai se casar” soa muito com mais fluidez do que “Ciúmes porque seu irmão vai casar-se”. Quanto ao “seu irmão” e “teu irmão”, Clarice pode ter pensado que o pronome “teu” é mais forte na oralidade, do que o “seu”, como podemos perceber quando dizemos as duas formas em voz alta, ou ainda em uma encenação. O fonema [s] sibila enquanto o fonema [t] explode, como podemos verificar no **quadro 18**.

QUADRO 18

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|--|
| FRANKIE: It was such a surprise when Jarvis wrote home you are going to get married (MCCULLERS, 2006, p.3). | FRANKIE: Foi uma surpresa tão grande quando Jarvis escreveu que vocês iam casar-se (Datiloscrito, 1961, p.3). | FRANKIE: Foi uma surpresa tão grande quando Jarvis escreveu que vocês iam (se) casar-se (Datiloscrito, 1961, p.3). |
| | | FRANKIE: Foi uma surpresa |

| | | |
|---|---|--|
| | | tão grande quando Jarvis escreveu que vocês iam se casar. |
| T2a FRANKIE: Foi uma surpresa quando Jarvis escreveu que vocês <i>iam casar</i> . | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: [her voice muffed]: They were so pretty. They must have such a good time. And they went away and left me (MCCULLERS, 2006, p.40) | FRANKIE: (com voz abafada): Êles eram tão lindos. Devem divertir-se tanto. E foram embora e me deixaram pra traz (Datiloscrito, 1961, p.30) | FRANKIE: (com voz abafada): Êles eram tão lindos. Devem divertir se divertir tanto (devem se divertir tanto) (Datiloscrito, 1961, p.30). FRANKIE: (com voz abafada): Eles eram tão lindos. Devem se divertir tanto. |
| T2a FRANKIE: (com voz abafada): Eles eram tão bonitos. Eles devem se divertir tanto. E eles foram embora e me deixaram. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: You wait and see. I'm leaving town (MCCULLERS, 2006, p.41). | FRANKIE: Você vai ver. Vou-me embora dessa cidade (Datiloscrito, 1961, p.32). | FRANKIE: Você vai ver. Vou- me embora dessa cidade (Datiloscrito, 1961, p.32). FRANKIE: Você vai ver. Vou embora dessa cidade. |
| T2a FRANKIE: Você vai ver. Vou embora. | | |

Observa-se que as mudanças significativas no **quadro 18** são: “casar-se” para “se casar”, “divertir-se” para “se divertir”, “Vou-me embora” para “vou embora”.

Quanto às falas de Berenice, Clarice tenta ser um pouco mais formal com relação ao uso de pronomes, alterando-os para a ênclise, pois ela inverte o processo feito na primeira etapa da tradução, na maioria das vezes. Talvez isso se explique, conforme já mencionamos, pela necessidade de marcar a diferença etária entre Berenice e as personagens infantis.

Parece-nos natural que Clarice mantenha, nas falas de Berenice, alguma formalidade, tentando uma distinção para a personagem mais velha, apropriando-se também do período histórico em que o texto de partida foi escrito e sua localidade. Carson imprime nas falas de Berenice as características do local de sua origem: Geórgia.

Sociolinguisticamente falando, a preocupação de Carson é com a coerência das falas com relação à origem das personagens. Berenice carrega o ‘jeito de falar’ de uma pessoa proveniente do sul da Geórgia, de acordo com sua classe social e nível de escolaridade. O diretor da montagem se preocupará, muito provavelmente, com o sotaque de Berenice, para criar, em cena, a verossimilhança com relação às falas da personagem.

Em português, se Clarice definisse a origem de Berenice, seria possível fazer o mesmo. Ela indica, como no texto de partida, fatos e pessoas do momento da obra de Carson,

e não traz isso para o português. Sabemos que o regionalismo nos diz muito sobre as personagens, em seus socioletos, dialetos, idioletos e cronoletos.

Existem várias opções nas quais Clarice poderia ter pensado, e vamos destacar duas: a de que a tradução da história da peça também se passa na Geórgia, sul dos Estados Unidos, ou trazê-la para o Brasil, e assim definir a fala de Berenice, colocando para ela uma nacionalidade diferenciada do original, e localizando o seu jeito de falar de acordo com alguma região do Brasil. Clarice traduz a parte introdutória do texto como: “LOCAL: Uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos”, acreditamos que sua intenção era deixar a história se passar no mesmo local em que foi escrita no original. Destarte, não haveria necessidade de preocupar-se com regionalismos, porém as falas de Berenice deveriam trazer a inadequação gramatical que apresenta na língua inglesa, mas com as devidas adequações para o português. E até nesses desacordos devemos, no momento da tradução, manter a coerência necessária para que a personagem seja construída com verdade cênica.

Importante definir os conceitos, relacionados à sociolinguística, citados anteriormente: dialeto significa o modo de uso da língua em determinada região, portanto, definir a personagem Berenice situada em uma região, definiria o seu jeito de falar, ou seja, o seu dialeto seria diferente; socioleto é a variedade linguística de um determinado grupo de falantes que partilham o mesmo traço linguístico, no caso da história de Carson, todas as personagens principais são de um mesmo local, definindo, assim, seu modo de expressão em conjunto com as outras pessoas da peça; idioleto é o modo que o indivíduo se expressa por meio da fala (característica individual) e cronoletos é a variedade relacionada às experiências socioculturais pertencentes a uma determinada faixa etária (Tarallo, 1990). O modo como a tradução da fala de uma personagem assim vai ser feita, depende também das interferências explicadas a seguir.

De acordo com Calvet (2013, p.28) “podemos distinguir três tipos de interferência: as interferências fônicas, as interferências sintáticas e as interferências lexicais”. Nas traduções, as três personagens entram em análise quando se pensa na melhor maneira de trazer para outro idioma o que se quer dizer, ou o que foi dito. As interferências sintáticas carregam o sentido das frases, e deve-se evitar a ambiguidade; a lexical, as escolhas de acordo com o contexto histórico da língua de chegada e suas variações, mantendo uma coesão nas escolhas; e as fônicas, no caso específico do teatro, tem a ver com a escolha de palavras, que, por exemplo, não causem cacofonia, hiato, colisão ou eco.

No **quadro 19**, percebemos a tentativa de dar à fala de Berenice um pouco de formalidade, com o uso do pronome. Na tradução de Clarice, há, do ponto de vista da

linguagem, uma incoerência socioeconômica na construção da personagem quando a tradutora opta por usar “Sente-se” e “comporte-se”, que não seriam adequadas para a personagem Berenice. Temos que levar em consideração também que essas falas são ditas num momento de conflito entre Berenice e Frankie. John Henry provoca Frankie dizendo que ela está apaixonada, Frankie pega uma faca e o ameaça. Berenice, o adulto da relação, tenta abrandar os sentimentos das duas crianças e pede a Frankie que largue a faca. Acreditamos que as falas seriam: “Senta direito. Se comporta!”.

QUADRO 19

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| BERENICE: Sit up. Behave yourself (MCCULLERS, 2006, p.40). | BERENICE: Sente direito e se comporte (Datiloscrito, 1961, p.31). | BERENICE: Sente direito e se comporte. (Datiloscrito, 1961, p.31). |
| | | BERENICE: Sente-se direito. Comporte-se. |
| T2a Senta direito. Se comporta. | | |

Quanto à informalidade, Clarice simplesmente “trocou” preposições, termos e palavras.

No **quadro 20**, Clarice coloca a preposição adequada na norma padrão “ao” e altera para “no”, certamente para causar mais informalidade. Além disso, ela assinala duas opções, uma alterando o que já tinha datilografado e outra, logo em seguida, escrita a lápis. Em inglês essa opção não faz tanta diferença como em português, uma vez que o uso de “ao” indicando local, é mais recorrente entre as pessoas formais.

QUADRO 20

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| JARVIS: I have to be back in barracks tonight (MCCULLERS, 2006, p.4). | JARVIS: Devo estar de volta ao quartel esta noite (Datiloscrito, 1961, p.3). | JARVIS: Devo Tenho que estar de volta ao quartel hoje de esta noite (Datiloscrito, 1961, p.3). |
| | | JARVIS: Tenho que estar de volta no quartel hoje de noite. Hoje de noite tenho que estar no quartel. |
| T2a JARVIS: Tenho que voltar ao quartel. | | |

Lembremos que Jarvis é o irmão de Frankie que vai se casar com Janice. Ele é um soldado dividido entre o quartel e os preparativos do casamento.

O casamento é o ponto principal da história, pois é a partir dele que Frankie almeja a mudança em sua vida, indo embora com os dois (Janice e Jarvis) depois do casamento, e

fazendo parte de um “nós” que ela almeja pertencer. Ela quer associar-se ao irmão e à noiva, indo com eles para a lua de mel:

FRANKIE (sonhadora): Depois do casamento, vou com eles para a Colina de Inverno. Vou com eles, depois do casamento (...) Psiu, só agora eu compreendi uma coisa. O meu mal é que durante muito tempo eu fui apenas um “eu”. Todas as outras pessoas podem dizer “nós”. Quando Berenice diz “nós” está falando de seu grupo, sua igreja, as pessoas de sua cor. Soldados podem dizer “nós” quando falam do exército. Todas as pessoas pertencem a um “nós”, menos eu (Datiloscrito, 1961, p.39).

No **quadro 21**, notamos que Clarice enfatiza, na língua portuguesa, as expressões usadas por Carson: “merciful heavens” traduzida como “Santo Deus” e “Oh heavens” por “não, por Deus”. A repetição da palavra “não” na tradução é uma característica da oralidade impressa nos textos de Clarice.

Clarice adota exclamações, interjeições e apóstrofes em seus textos literários, o que evidencia seu estilo. Na tradução ela procura, depois do texto datilografado, inserir essas pontuações, providência explicada tanto pelo estilo quanto pela opção pela oralidade teatral.

Essas vozes, representadas por um ou por outro, são usadas na construção de sentidos, e são pensamentos que configuram uma ideologia, uma ética no intercâmbio com outras vozes e outros pensamentos. Bakhtin fala do aspecto da valoração usando o tom emotivo-volitivo ou entonação/entoação da palavra, que cabe indistintamente no contexto ou na tradução teatral: “nenhum conteúdo seria realizado, nenhum pensamento seria realmente pensado, se não se estabelecessem um vínculo essencial entre o conteúdo e seu tom emotivo-volitivo, isto é, o seu valor realmente firmado por aquele que pensa” (BAKHTIN, 2010, p.87).

Frankie tem um gato chamado Charles. Ele desaparece e a garota preocupa-se com seu paradeiro. O diálogo do **quadro 21** faz parte da cena em que Frankie tenta atraí-lo.

QUADRO 21

| Tf; | T1a. | T1b |
|--|--|--|
| FRANKIE: “Oh Charles! Oh come here, Charlina!” Merciful Heavens (MCCULLERS, 2006, p.35). | FRANKIE: “Oh Charles! Venha cá, Charlina!” Santo Deus. (Datiloscrito, 1961, p.27). | FRANKIE: “Oh Charles! <u>(Oh)</u> venha cá, Charlina!” Santo Deus. (Datiloscrito, 1961, p.27) <u>(grifo nosso)</u> . |
| | | FRANKIE: “Oh Charles! Oh, venha cá, Charlina!” Santo Deus. |
| T2a FRANKIE: Oh, Charles! Oh, venha cá, Charlina! Por Deus. | | |
| Tf | T1a | T1b |

| | | |
|---|--|--|
| FRANKIE: Oh, Heavens, no! [with great felling] As a matter of fact... (MCCULLERS, 2006, p.4). | FRANKIE: Não, de jeito nenhum. Não, por Deus! (Datiloscrito, 1961, p.3). | FRANKIE: Não, de jeito nenhum. Não, por Deus! (Datiloscrito, 1961, p.3). |
| | | FRANKIE: Não, de jeito nenhum. Não, por Deus! |
| T2a FRANKIE: Por Deus, não! (com grande sentimento). De fato... | | |

No **quadro 22**, observamos uma inversão feita pela tradutora. Clarice faz uma primeira tradução sem usar “you know”. Na retradução, ela escreve a lápis, “mas você sabe, meu bem, que”, juntando as duas expressões, marca da oralidade, na língua inglesa. A tradução, seguindo a ordem da língua de partida, seria: “Sabe, fica a 160 km daqui, querida” ou invés de “Mas você sabe, meu bem, que fica a uns 120 km daqui”. Com relação aos quilômetros percorridos, Clarice faz uma aproximação de uma milha, porém o número correto será “160 km”.

Alguns exemplos usados por Clarice foram colocados para comprovarmos o uso do recurso que traz a oralidade para seus textos.

Nesse mesmo quadro, Clarice acrescenta a expressão, também típica da oralidade, “ah”, na fala: “Ah, essa está bem melhor”, enquanto lemos no original: “This is better”. Um fato que nos remete ao uso das expressões orais em obras de sua autoria. Essa conversa entre as personagens tem a ver com a bebida que estão consumindo.

Quando Jarvis diz em Inglês “This is better” (MCCULLERS, 2006, p.5) e Clarice traduz como: “Ah, essa está melhor” (Datiloscrito, 1961, p.4), somos remetidos a algumas de suas obras e ao seu modo de escrever e marcar a oralidade em sua produção. Em *O lustre* (LISPECTOR, 1999), por exemplo, encontramos algumas passagens que repetem o que a tradutora fez em momentos de sua tradução, mesmo que não esteja no texto original, ou de partida. Clarice retoma, em sua tradução, o seu estilo de escritora. A seguir escrevemos três exemplos que marcam essa oralidade: “*Ah não*, não ofendeu” (LISPECTOR, 1999, p.138), “*Ah... obrigada*, meu caro, foi Vicente quem me deu” (LISPECTOR, 1999, p.95), “*Ah, não é só hoje*, respondeu Vicente num tom falsamente alegre...” (LISPECTOR, 1999, p.101).

QUADRO 22

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| JANICE: You know it’s just a hundred miles away, darling (MCCULLERS, 2006, p.4). | JANICE: Fica só a uns 120 km daqui, meu bem. (Datiloscrito, 1961, p.4). | JANICE: (Mas você sabe, meu bem, que) fica a uns 120 km daqui. (Datiloscrito, 1961, p.4). |
| | | JANICE: Mas você sabe, meu bem, que fica a uns 120 km |

| | | |
|--|---|---|
| | | daqui. |
| T2a JANICE: Sabe, fica só a uns 100 km daqui. Mas você sabe, meu bem, que... | | |
| Tf | T1a | T1b |
| JARVIS: This is better (MCCULLERS, 2006, p.5). | JARVIS: Essa está melhor (Datiloscrito, 1961, p.4). | JARVIS: Ah, essa está bem melhor (Datiloscrito, 1961, p.4). |
| | | JARVIS: Ah, essa está bem melhor. |
| T2a JARVIS: Assim é melhor. | | |

Nos **quadros 23 e 24**, a seguir, observamos como Clarice opta pelo uso das expressões que trazem a modalidade da oralidade e da entoação das falas em momentos nos quais Carson os usa, e outros, nos quais não há interjeições.

Nas falas “Aw, I’m afraid I don’t have much talent” (MCCULLERS, 2006, p.9), “Oh! They were the prettiest person I ever saw” (MCCULLERS, 2006, p.13), Carson coloca as interjeições que em português são traduzidas da seguinte maneira: “Ai, acho que não tenho muito talento” (Datiloscrito, 1961, p.7) e “Oh, Meu Deus, eles eram as duas pessoas mais lindas que eu já vi (Datiloscrito, 1961, p.10). A vivacidade do texto acontece também pelo uso dessas expressões e interjeições que ajudam os atores a achar a emoção adequada para a cena.

QUADRO 23

| | | |
|--|---|--|
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: Aw, I’m afraid I don’t have much talent (MCCULLERS, 2006, p.9). | FRANKIE: Acho que meu talento não é muito (Datiloscrito, 1961, p.7). | FRANKIE (Ai) Acho que não tenho muito talento (Datiloscrito, 1961, p.7). |
| | | FRANKIE: Ai, acho que não tenho muito talento. |
| T2a FRANKIE: Ah, receio que eu não tenha muito talento. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| JARVIS: [Looking at this watch] Well, it’s time to shove off for Winter’s Hill (MCCULLERS, 2006, p.9). | JARVIS: Está na hora de seguirmos para a Colina de Inverno (Datiloscrito, 1961, p.8). | JARVIS: Bem, está na hora de seguirmos para a Colina de Inverno (Datiloscrito, 1961, p.8). |
| | | JARVIS: Bem, está na hora de seguirmos para a Colina de Inverno. |
| T2a JARVIS: (Olhando seu relógio). Bem, está na hora de seguirmos para a Colina de Inverno. | | |
| FRANKIE: Oh! They were the prettiest person I ever saw (MCCULLERS, 2006, p.13). | FRANKIE: Oh, eles eram as duas pessoas mais lindas que eu já vi (Datiloscrito, 1961, p.10). | FRANKIE: Oh, (Meu Deus) eles eram as duas pessoas mais lindas que eu já vi (Datiloscrito, 1961, p.10). |

| | | |
|--|--|--|
| | | FRANKIE: Oh, Meu Deus eles eram as duas pessoas mais lindas que eu já vi. |
| T2a FRANKIE: Oh! Eles eram as duas pessoas mais lindas que eu já vi. | | |

Na fala de Berenice (**quadro 24**): “Whatever ails you? – actin’ so queer” (2006, p.13) encontramos a marca da oralidade e da informalidade no uso do apóstrofe (’), indicando que a palavra teria uma outra letra – acting. Clarice faz duas tentativas na tradução da primeira frase: a primeira: “Que é que você tem?” (Datiloscrito, 1961, p.10), e a segunda: Que bicho foi que te mordeu? (Datiloscrito, 1961, p.10). A expressão “Whatever ails you” significa “o que que te aflige?”

Já a frase “actin’ so queer” foi omitida do texto de Clarice. Nós a traduzimos como: “você tá estranha”. As marcas da oralidade continuam tanto no texto de partida como no texto de chegada. Clarice-escritora usa muito desse recurso, como apontado anteriormente, e como observamos agora. A seguir, alguns exemplos que demonstram o uso do recurso oral nas obras de Clarice: em *Perto do coração selvagem* (LISPETOR, 2009, p.16): “Oh pelo menos no começo, só no começo”; em *O lustre* (LISPETOR, 1999, p.78): “Ah vida triste, vida triste, dizia rindo muito” e em “Restos do carnaval” (*Felicidade Clandestina*): “Ah, está se tornando difícil escrever...” (LISPETOR, 1998, p.25).

QUADRO 24

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|--|
| BERENICE: Whatever ails you? – actin’ so queer (MCCULLERS, 2006, p.13). | BERENICE: Que é que você tem? (Datiloscrito, 1961, p.10). | BERENICE: Que bicho foi que te mordeu? (Datiloscrito, 1961, p.10). |
| | | BERENICE: Que bicho foi que te mordeu? |
| T2a BERENICE: O que que te deu? Você tá estranha. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: Oh, I am sick unto death (2006, p.17). | FRANKIE: Estou cheia disso. (Datiloscrito, 1961, p.14). | FRANKIE: (Ah!) Estou cheia disso. (Datiloscrito, 1961, p.14). |
| | | FRANKIE: Ah! Estou cheia disso. |
| T2a BERENICE: Tô cheia disso! | | |

No **quadro 25**, Clarice faz a opção de traduzir a frase: “Well, I wish to Jesus she would train somewhere else” (MCCULLERS, 2006, p.21) como: “Pois, por Deus, eu gostaria que ela fosse treinar em um lugar qualquer” (Datiloscrito, 1961, p.16). No entanto, acreditamos que a tradução usando a equivalência mais apropriada seria: “Bem, eu desejaria

que ela fosse treinar em outro lugar”. A substituição de “well” por “pois, por Deus” é uma tentativa de trazer ainda mais a informalidade e a oralidade para o texto de chegada. Vale a pena lembrar que a expressão “por Deus” foi colocada no texto traduzido mais de uma vez por Clarice e sempre nas falas de Frankie. Talvez essa fosse uma tentativa de começar a buscar uma coerência na construção das personagens pelas expressões usadas por elas. Assim, Clarice adiciona informações, mesmo que somente para questões da oralidade, em sua tradução.

Ainda no mesmo **quadro (25)**, a frase com a expressão “boy” foi traduzida por Clarice em um primeiro momento como “bolas”, depois, Clarice risca a palavra e a substitui por “rapaz”, nos acrescentaríamos o ponto de exclamação nessa frase por acreditarmos ser uma interjeição. Dessa forma, o texto “Boy, I bet I use more perfume than anybody else in town” (MCCULLERS, 2006, p.22), em nossa tradução, ficaria: “Rapaz! Aposto que eu uso mais perfume do que qualquer outra menina desta cidade”.

Na sequência, há uma frase em que Clarice insere, mais uma vez em sua tradução, expressões, palavras ou interjeições para que o texto soe com mais naturalidade, por exemplo, a inserção da expressão “ué” é comum como demonstração de uma interjeição oral. Clarice faz a tradução de “why” que em português significa “por que” para “ué”, acreditando que desta forma, a informalidade e a oralidade viriam suprir uma necessidade desta fala em específico. Importante ressaltar que “why” pode ser também uma interjeição em inglês. Clarice opta, várias vezes, pela amplificação, mais do que pela omissão de termos ou frases.

QUADRO 25

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| FRANKIE: Well, I wish to Jesus she would train somewhere else (MCCULLERS, 2006, p.21). | FRANKIE: Pois, eu gostaria que ela fosse treinar em um lugar qualquer (Datiloscrito, 1961, p.16). | FRANKIE: Pois, (por Deus) eu gostaria que ela fosse treinar em um lugar qualquer (Datiloscrito, 1961, p.16). FRANKIE: Pois, por Deus, eu gostaria que ela fosse treinar em um lugar qualquer |
| T2a FRANKIE: Bem, eu desejaria que ela fosse treinar em outro lugar. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: Boy, I bet I use more perfume than anybody else in town (MCCULLERS, 2006, p.22). | FRANKIE: Bolas. Aposto que eu uso mais perfume do que qualquer outra menina desta cidade (Datiloscrito, 1961, p.17). | FRANKIE: Bolas (Rapaz). Aposto que eu uso mais perfume do que qualquer outra menina desta cidade (Datiloscrito, 1961, p.17). FRANKIE: Rapaz. Aposto que eu uso mais perfume do que qualquer outra menina |

| | | |
|---|---|--|
| | | desta cidade. |
| T2a FRANKIE: Rapaz! Aposto que eu uso mais perfume do que qualquer outra menina desta cidade. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| BERENICE: Why, you didn't do anything to speak of (MCCULLERS, 2006, p.39). | BERENICE: Bem, você não fez nada! (Datiloscrito, 1961, p.30). | BERENICE: Ué, você não fez nada! (Datiloscrito, 1961, p.23). |
| | | BERENICE: Ué, você não fez nada. |
| T2a BERENICE: Porque, você não fez nada para falar. | | |

A opção pela amplificação parece mesmo uma escolha de Clarice em alguns momentos de sua tradução, como vemos na frase: "He roamed off to find himself a lady friend" (MCCULLERS, 2006, p.34). Na primeira tentativa de tradução, Clarice opta por: "Claro, saiu para ver se encontra uma gata" (Datiloscrito, 1961, p.26). Não satisfeita, em sua retradução, ela adiciona o "ué", mais uma vez. A expressão "ué" vem sendo usada na retradução de Clarice, por Berenice e Frankie.

Na frase seguinte, a palavra "why" aparece novamente significando a interjeição explicada no parágrafo anterior. Aqui, Clarice omite o termo: "Why, I'm not a bit lonesome" (MCCULLERS, 2006, p.47) traduzido como: "Eu não sou nada abandonado" (Datiloscrito, 1961, p.36). Isso nos mostra que não havia um critério adotado por ela e que, provavelmente, por ser escritora, e por ter uma relação com os meios teatrais, ela preferia seguir sua intuição, "sentindo" as frases, "repetindo-as em voz alta", para buscar a melhor entoação.

QUADRO 26

| | | |
|--|---|--|
| Tf | T1a | T1b |
| BERENICE: He roamed off to find himself a lady friend (MCCULLERS, 2006, p.34). | BERENICE: Claro, saiu para ver se encontra uma gata (Datiloscrito, 1961, p.26). | BERENICE: (Ué) Claro, saiu para ver se encontra uma gata (Datiloscrito, 1961, p.26). |
| | | BERENICE: Ué, Claro, saiu para ver se encontra uma gata. |
| T2a BERENICE: Ele saiu para encontrar uma amiga. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| JOHN HENRY: Why, I'm not a bit lonesome (MCCULLERS, 2006, p.47). | JOHN HENRY: Eu não sou nada abandonado (Datiloscrito, 1961, p.36). | JOHN HENRY: Eu não sou nada abandonado (Datiloscrito, 1961, p.36). |
| | | JOHN HENRY: Eu não sou nada abandonado. |
| T2a JOHN HENRY: Eu não sou nada solitário. | | |

A ênfase é importante nas falas teatrais para que o ator busque a melhor entoação. Os “cacos”, procedimento comum no teatro, às vezes acontecem justamente porque o texto não traz pronto o que o ator precisa em cena em termos de oralidade e fluidez. “Cacos” são palavras ou frases adicionadas pelos atores nos ensaios e até mesmo nas apresentações, quando o texto não supre a necessidade de haver, em determinado momento, a palavra que suplementaria a emoção que deveria ser colocada naquele momento, em certas cenas.

No **quadro 27**, na tradução de “You lay down that knife” (MCCULLERS, 2006, p.51), Clarice amplifica o texto mais uma vez, adicionando a palavra “aí”, que não aparece no original. A tradução final para Clarice seria: “Largue essa faca aí” (Datiloscrito, 1961, p.53). O clima desse trecho da peça é tenso e as escolhas para a tradução não parecem fáceis. Clarice adiciona e risca termos e conclui a frase seguinte com: “venha tirar de mim se é capaz”. A adição do “se é capaz” dá a discussão uma imponentia que em inglês é feita pelo imperativo “make me”.

No mesmo trecho, a tradução de “devil” por “sua peste” parece-nos bastante apropriada. Vale a pena ressaltar que a expressão “sua peste” é mais usada no nordeste do Brasil, região em que Clarice foi criada (Recife – PE). Por isso destacamos a importância de uma tradução que se faz com a cultura norte americana, ou com a brasileira, pois isso ajudaria na escolha lexical e de expressões idiomáticas.

QUADRO 27

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| BERENICE: You lay down that knife (MCCULLERS, 2006, p.51). | BERENICE: Largue essa faca (Datiloscrito, 1961, p.53). | BERENICE: Largue essa faca (aí) (Datiloscrito, 1961, p.53). |
| | | BERENICE: Largue essa faca aí. |
| T2a BERENICE: Largue essa faca. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: Make me. [She bends the blade slowly.] (MCCULLERS, 2006, p.51). | FRANKIE: Venha me tirar, se é capaz (ela curva a lâmina lentamente) (Datiloscrito, 1961, p.53). | FRANKIE: Venha me tirar (de mim), se é capaz (ela curva (dobra) a lâmina lentamente) (Datiloscrito, 1961, p.53). |
| | | FRANKIE: Venha tirar de mim, se é capaz (ela curva a lâmina lentamente). |
| T2a FRANKIE: Faça eu largar (ela dobra a lâmina lentamente). | | |
| Tf | T1a | T1b |
| BERENICE: Lay it down, Devil. [There is a silence.] Just throw it! You just! (MCCULLERS, 2006, p.41). | BERENICE: Largue essa faca, sua peste (Há um silêncio). Atire! Experimente atirar! (Datiloscrito, 1961, p.31). | BERENICE: Largue essa faca, sua peste (Há um silêncio). Atire! (Jogue!) Experimente atirar! (Datiloscrito, 1961, |

| | | |
|--|--|---|
| | | p.31). BERENICE: Largue essa faca, sua peste (Há um silêncio). Jogue! Experimente atirar! |
| T2a BERENICE: Largue essa faca, sua peste (Há um silêncio). Atire! Experimente atirar! | | |

Quando Honey diz: “I told you not to touch my horn” (MCCULLERS, 2006, p.44), Clarice coloca em jogo, mais uma vez seu estilo, e traz uma palavra, que não aparece em inglês para sua tradução, como marca da oralidade: “ora”. Em algumas de suas obras, aparece a expressão diversas vezes. Coletamos em *O lustre* (LISPECTOR, 1999) algumas dessas frases:

O lustre: “Ora, o que é isso? gritou-lhe ela de súbito quando ele se achava à porta, tomada de uma ligeira febre, não precisa sair zangado com a gente!” (1999, p.138).

O lustre: “Ora, é não ir para a escola, quem não sabe?” (1999, p.37).

O lustre: “Ora, respondia ela vermelha e fria, entre” (1999, p.133).

O lustre: “Ora, nada!... que havia de ser? um pouco de luz nos olhos, eu estava no escuro, que havia de ser? ora...” (1999, p.133).

O lustre: “Ora, não tem importância” (1999, p.135).

A colocação dos exemplos acima mencionados no leva a crer, mais uma vez, que Clarice imprimia a essa tradução seu estilo como escritora.

QUADRO 28

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| HONEY: I told you not to touch my horn (MCCULLERS, 2006, p.44). | HONEY: Deixe o piston em paz (Datiloscrito, 1961, p.34). | HONEY: Ora, deixe o piston em paz (Datiloscrito, 1961, p.34). |
| | | HONEY: Ora, deixe o piston em paz. |
| T2a HONEY: Ora, deixe o piston em paz. | | |

Notamos que a palavra “gal”, no exemplo do **quadro 29**, usada pela personagem Berenice, revela um lado humorado e informal que Clarice não consegue em sua tradução, pois a palavra “gal” é o mesmo que “girl”, porém usada em somente algumas partes dos Estados Unidos. Clarice escolhe a tradução *menina* para essa palavra, que é um termo que, na verdade, não especifica nenhuma característica ou sentimento em especial na língua portuguesa. Notamos que não definir a região brasileira onde a peça se passa, afeta, mais uma vez, as escolhas na tradução. O efeito das expressões ou gírias de determinados locais seria apropriado, visto que essas expressões marcam um “jeito de falar”, um dialeto, que como

lembramos, significa o modo de uso da língua em determinada região, ou ainda um socioleto que é a variedade linguística de um determinado grupo de falantes que partilham o mesmo traço linguístico.

QUADRO 29

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| BERENICE: <u>Gal</u> , they are going to send around here and tie you up and drag you off... (MCCULLERS, 2006, p.35) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: <u>Menina</u> , vão mandar alguém aqui para te amarrar e te carregar... (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: <u>Menina</u> , vão mandar alguém aqui para te amarrar e te carregar... (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). BERENICE: Menina, vão mandar alguém aqui para te amarrar e te carregar... |
| T2a BERENICE: Garota, vão mandar alguém aqui para te amarrar e te carregar... | | |

O trecho a seguir (**quadro 30**) nos mostra a mudança da palavra “exceto” para “menos”. Embora aí se veja a oralidade, há também indícios de estilo. A informalidade também aparece no texto em inglês, no entanto Carson usa a palavra “except” quando se trata das falas de Frankie. Estilisticamente, a mudança de “exceto” para “menos” representa a informalidade que Clarice deseja imprimir à tradução. Como a palavra “exceto” aparece em inglês (except) mais de uma vez no texto de Carson, Clarice faz a mudança para “menos” em todas elas.

QUADRO 30

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| FRANKIE: (...) All people belong to a “we” except me (MCCULLERS, 2006, p.51). | FRANKIE: (...) Tôdas as pessoas pertencem a um “nós” exceto eu (Datiloscrito, 1961, p.39). | FRANKIE: (...) Tôdas as pessoas pertencem a um “nós”, exceto (menos) eu (Datiloscrito, 1961, p.39). FRANKIE: Todas as pessoas pertencem a um “nós”, menos eu. |
| T2a FRANKIE: Todas as pessoas pertencem a um “nós”, exceto eu. | | |

As palavras marcam um estilo, e Clarice enfatizava a oralidade em seus contos e romances. O fluxo do pensamento era também demonstrado em suas personagens com fluidez e naturalidade. Perceber o estilo dos escritores repassados para as traduções que realizam nos faz concluir que uma tradução não está vazia de personalidade, ou de ausência de um autor-criador-tradutor por traz desse trabalho. Há marcas deixadas no texto de chegada, assim como

há marcas dos autores em suas produções. O estilo marca uma escrita e, portanto, uma autoria, é e o que veremos a seguir.

4.6 Estilo

Estilo pode ser entendido como acabamento estético, provisório e aberto a diferentes sentidos, dependendo da época e do momento em que o autor escreve. O estilo pode ser também revisitado; característica única de determinado autor, ou produção artística. O estilo, segundo Discini (2010, p.115), “é a recorrência de um ser de um modo de dizer que remete a um modo próprio de ser”. Ressaltamos o estilo de gênero mencionado por Bakhtin (2006) é concordarmos que na tradução conhecer o gênero textual em que o texto está inserido, auxilia o tradutor a resolver algumas questões no quesito da esfera arquitetônica, por exemplo. Ele é a forma como o dizer se manifesta no “aqui” e no “agora” com as especificidades da palavra que se transformará em ação, no palco.

Em Bakhtin, o estilo está ligado à composição e ao tema de um texto, interlocutivo e dialógico. É a maneira singular da criação, do fazer artístico. Em “A tradição e o estilo”, de *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin (2006, p.186) menciona que “chamamos estilo à unidade de procedimentos de “enformação” e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e de adaptação (superação imanente) do material”.

O estilo está relacionado ao ato de traduzir, pois o tradutor imprime em seu trabalho suas marcas e características linguísticas, bem como traços de sua cultura e seus saberes. Não há como negar que a tradução feita tem muito de seu tradutor e como dito anteriormente, retrata uma autoria. Nos textos traduzidos, o estilo do tradutor é carregado para dentro da obra, marcando sua produção com características de uma outra obra, muitas vezes diferente da obra original.

No caso de Clarice, na análise do *corpus*, percebemos, por exemplo, na escolha lexical, marcas de suas obras; e no estilo da composição das frases que vão formando a peça traduzida. Além do estilo marcado pela escolha lexical, quando Clarice amplifica o texto no sentido de torná-lo mais natural, fluido e com características da oralidade, podemos também observar a repetição das palavras e expressões usadas em alguns de seus textos, como autora. Mesmo que a expressão não apareça no original, Clarice a traz para sua tradução, comprovando a força da palavra em escolhas que faria se estivesse compondo uma obra sua.

Segundo Nunes (1989, p.137):

O ritmo dessa repetição, insistente, obsessivo, não apenas assegura (como nos estribilhos e fórmulas mágicas que ganham com a redundância) um aumento de ênfase. Faz também a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa (...) em outros casos, quando há elipse da frase, a repetição de substantivos separados revigora, pelo próprio isolamento das palavras recorrentes, a força poética dos nomes.

Isso explica o motivo pelo qual Clarice leva para a tradução da peça a mesma característica que usava em seus contos e livros: a repetição, ou seja, autora e tradutora se fundem em uma só, estilisticamente falando.

Não percebemos um distanciamento muito claro entre a Clarice que traduz e a Clarice que escreve, no entanto há a crise da tradutora que precisa escolher e manter as escolhas feitas, mesmo que elas não sejam as melhores.

A crise da autoria da tradução perpassa também pela da autoria da criação. De acordo com Bakhtin (2006, p.187):

A crise da autoria pode tomar também outro sentido. Abala-se e concebe-se como secundária a própria condição da distância, questiona-se no autor o direito de estar fora da vida e lhe dar acabamento. Começa a desintegração de todas as formas transgredientes estáveis (...) a vida se torna compreensível e ganha peso de acontecimento apenas de dentro de si mesma, só onde eu a vivencio enquanto *eu*, sob a forma de relação comigo mesmo, nas categorias axiológicas do meu *eu-para-mim*.

Esse conflito, enquanto fator estético com relação à arte e fator ético com relação à vida, pode ser localizado no ato tradutório.

O tradutor precisa ter distanciamento da obra nesse jogo das relações, ao mesmo tempo em que se aproxima dela para dar significado ao trabalho. Ao “ver” de uma certa distância, o autor/tradutor altera a obra em sua construção arquitetônica; nessa ação é possível construir o objeto estético.

No jogo de distanciamento e aproximação, entra em questão a interpretação das palavras e como se dará a compreensão delas, colocando em vigor o estilo proposto para tal tradução:

interpretar significa compenetrar-se do objeto, olhar para ele com os próprios olhos dele, renunciar à essencialidade da nossa própria distância em relação à ele; todas as forças que condensam de fora a vida se afiguram secundárias e fortuitas, desenvolve-se uma profunda descrença em qualquer distância (BAKHTIN, 2006, p.187-188).

Interpretar é olhar o objeto de vários ângulos, observá-lo, relê-lo e refazê-lo. A interpretação surge como um adendo no fazer tradutório, este fazer envolve, além do olhar do tradutor, sua cultura e saberes, seu ponto de vista, e por mais fiel que tente ser à obra,

literariamente falando, não há como transpor exatamente a ideia concebida no ato da criação. Apesar disso, é importante que a essencialidade do texto traduzido não se perca nesse trabalho. As expressões idiomáticas são culturalmente inseridas na língua e usadas no cotidiano pelas pessoas e transpô-las para outro idioma requer conhecimento e sapiência.

Segundo Bakhtin (2013, p.23), “as formas gramaticais não podem ser estudadas sem que se leve sempre em conta seu significado estilístico”. Bakhtin escreveu sobre a importância da estilística, inclusive sobre o estilo aplicado nas aulas de gramática no livro *Questões de estilística no ensino de língua* (BAKHTIN, 2013).

Como dissemos, o estilo marca uma produção e traz ao texto uma autoria. Na escolha lexical, algumas vezes, conseguimos perceber a presença da consciência do autor e algumas de suas características, pois há expressões que não são possíveis de serem transpostas. Em traduções estudadas, podemos também fazer essa análise e buscar na escolha o estilo, no léxico, o registro da autoria. Clarice faz opções durante o ato tradutório e investigamos suas escolhas lexicais em convergência com o seu estilo. A seguir apresentamos alguns quadros (31, 32 e 33) que ilustram nossos dizeres.

QUADRO 31

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|--|
| FRANKIE: I wish I was somebody else except me (MCCULLERS, 2006, p.18). | FRANKIE: Eu queria ser qualquer outra pessoa, exceto eu (Datiloscrito, 1961, p.14). | FRANKIE: Eu queria ser qualquer outra pessoa, exceto (menos) eu (Datiloscrito, 1961, p.14). |
| FRANKIE: Eu queria ser qualquer outra pessoa, menos eu. | | |
| T2a FRANKIE: Eu queria ser qualquer outra pessoa, exceto eu. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: It would hurt anybody else except me (MCCULLERS, 2006, p.32). | FRANKIE: Faria sofrer qualquer um, exceto eu (Datiloscrito, 1961, p.24). | FRANKIE: Faria sofrer qualquer um, exceto (menos) eu (Datiloscrito, 1961, p.24). |
| FRANKIE: Faria sofrer qualquer um, menos eu. | | |
| T2a FRANKIE: Sofreria qualquer um, exceto eu. | | |

Mesmo que tenha a intenção de marcar a proximidade entre a fala simples de Berenice e de Frankie, a tradutora tem outro problema: elas têm idades distintas.

Vislumbramos três possibilidades para a tradução das falas de Berenice e das crianças, adotadas por Clarice em parte ou no conjunto. A primeira seria a possibilidade de Clarice ter tentado, de alguma forma, diferenciar o domínio da gramática da linguagem usual, do dia-a-

dia; a segunda poderia ser para marcar e diferenciar a idade das personagens Frankie, John Henry e Berenice; a terceira, relatada por ela em sua crônica *Traduzir procurando não trair* (2005), diz respeito aos aspectos da oralidade no teatro.

Clarice menciona na crônica a sua preocupação com a oralidade, quando traduzia textos dramáticos, e, por repetir o texto em voz alta para buscar a melhor maneira de traduzir uma fala, menciona o seguinte: “Por falar em entoação, aconteceu-me uma coisa desagradável, enquanto durou a tradução. De tanto lidar com personagens americanos, “peguei” uma entoação inteiramente americana nas inflexões da voz. Passei a cantar palavras, exatamente como um americano que fala português” (LISPECTOR, 2005, p.115).

Ainda relacionado ao estilo que Clarice coloca em sua tradução, há a troca das palavras “porção”, por “bocado”; e “bebedeira” por “embriaguez”. Aí percebemos a opção por um vocabulário mais ajustado com o fazer autoral de Clarice, exemplificando a escolha pelo caráter literário dos escritos de Clarice enquanto autora. Se, como autora, Clarice faz determinadas opções linguísticas, como tradutora, não é possível afastar-se do rigor da escrita que ela impõe a si mesma.

Observamos em um conto que Clarice escreveu, publicado em *Laços de Família* (1960³⁷), chamado “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, a palavra embriaguez aparecendo, pelo menos, cinco vezes:

De “Devaneio e embriaguez duma rapariga” sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever (LISPECTOR, 1960, p.257).

O primeiro instante de ver é como certo instante da embriaguez: os pés não tocam a terra. (LISPECTOR, 1960, p.320).

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê por que por admiração se estava de boca entreaberta (LISPECTOR, 1960, p.357).

Andavam por ruas e ruas falando e rindo, falavam e riam para dar matéria e peso à levíssima embriaguez que era a alegria da sede deles (LISPECTOR, 1960, p.357).

Ou pelo menos impede a embriaguez súbita (LISPECTOR, 1960, p.394).

“Embriaguez” era, para Clarice, uma palavra mais apropriada ao estilo literário do que “bebedeira”. O mesmo pode ser aplicado à palavra “bocado” que, ainda para a autora, era mais apropriada do que “porção” (ver **quadro 32**).

QUADRO 32

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| FRANKIE: I drank a lot. I wonder if I'm drunk. It makes me feel like I had four legs | FRANKIE: Bebi uma porção. É capaz de eu estar bêbada. Fico com a impressão de estar com | FRANKIE: Bebi uma porção um bocado. É capaz de eu estar Será que eu estou |

³⁷ Primeira edição, 1960 pela Editora Francisco Alves.

| | | |
|---|--|--|
| <p>instead of two. I think I'm drunk [She gets up and begins to stagger around in imitation of drunkenness.] See! I'm drunk! Look, Papa, how drunk I am! (MCCULLERS, 2006, p.5).</p> | <p>quatro pernas, em vez de duas. Acho que estou bêbada. (Ela se levanta e começa a andar cambaleando, numa imitação de <u>bebedeira</u>.) Vejam! Estou bêbada! Olhe papai, como estou bêbada! (Datiloscrito, 1961, p.5). (grifo nosso).</p> | <p>bêbada? Fico Estou com a impressão de estar com ter quatro pernas, em vez de duas. Acho (mesmo) que estou bêbada. (Ela se levanta Levanta-se e começa a andar cambaleando, numa imitação de bebedeira. Imitando embriaguês. Vejam! Estou bêbada! Olhe papai, como estou bêbada (Datiloscrito, 1961, p.5) (grifo nosso).</p> <p>FRANKIE: Bebi um bocado. Será que eu estou bêbada? Estou com a impressão de ter quatro pernas, em vez de duas. Acho mesmo que estou bêbada. (Levanta-se e começa a andar cambaleando, imitando embriaguez. Vejam! Estou bêbada! Olhe papai, como estou bêbada.</p> |
| <p>T2a FRANKIE: Bebi um bocado. Me pergunto se estou bêbada. Estou com a impressão de ter quatro pernas, em vez de duas. Acho mesmo que estou bêbada. (Levanta-se e começa a andar cambaleando, imitando embriaguez. Vejam! Estou bêbada! Olhe papai, como estou bêbada.</p> | | |

Em *Laços de Família* (1960), Clarice usa a palavra “bocado”, nos mostrando mais uma vez que sua escolha não é aleatória; ao contrário, seleciona palavras que lhe soavam de maneira mais “doméstica” ou usual, e que também faz parte do seu vocabulário como contista: “E quando foram ver, não é que a aniversariante já estava devorando o seu último bocado?” (LISPECTOR, 1960, p.54) (grifo nosso).

Bakhtin (2010) menciona que a palavra tem força dialógica e traz materialidade em discursos de maneira geral, e que a linguagem tem relação com a vida, com a infraestrutura e com a superestrutura, fazendo com que o sujeito responda, baseando-se nas atividades que abrangem os aspectos científicos, políticos, religiosos, e artísticos. Clarice, um ser envolvido em um tempo com suas ideologias e história, percebendo os signos de maneira peculiar, seleciona, para o seu ato tradutório, em momentos diferentes, memórias e vocábulos que vão surtir efeitos na construção de sentido com o espectador. Não podemos nos esquecer também que a palavra é um fenômeno ideológico e dependendo da maneira como é usada, muda os enfoques dos gêneros do discurso.

No teatro, o uso de expressões exclamativas é muito comum, portanto, ainda quanto à oralidade, englobando a seleção de palavras, a inserção do “Oh” antes de “venha cá” (escrito a

lápiz no original corrigido por Clarice) demonstra uma preocupação com a entonação. No teatro esse tipo de inserção dá dicas aos atores e diretores quanto à interpretação que deve ser dada ao texto.

A escolha do léxico tem a ver com o estilo que o autor imprime em suas obras. Clarice tinha esse cuidado com as palavras, e em sua tradução, percebemos também essa preocupação:

QUADRO 33

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| MRS. WEST: [hugging her]: Of course, Janice. What a gorgeous ring! (MCCULLERS, 2006, p.7). | MRS. WEST (abraçando-a): É claro, Janice. Que beleza de anel. (Datiloscrito, 1961, p.6). | MRS. WEST (abraçando-a): É claro, Janice. Que beleza de anel. – maravilha, esplendor (Datiloscrito, 1961, p.6). |
| | | MRS WEST: É claro, Janice. Que maravilha/esplendor de anel. |
| T2a MRS WEST: É claro, Janice. Que maravilha de anel. | | |

Apesar de podermos considerar as palavras “beleza”, “maravilha”, “esplendor”, nesse contexto, como palavras sinônimas, concordamos também que elas possuem carga semântica diferente. A palavra *gorgeous* pode ser traduzida como “deslumbrante”.

Clarice escreve as palavras “maravilha” e “esplendor” a lápis acima da palavra “beleza”. Risca a palavra “maravilha”, usando a caneta azul, o que é indício de que a caneta azul fora usada em outra leitura para correção de sua própria tradução e observações de suas próprias correções, como fez com o título quando pareceu ter optado por “a sócia do casamento”, escrevendo-o com caneta da cor azul.

QUADRO 34

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|---|
| FRANKIE: I have never been so puzzled (MCCULLERS, 2006, p.12). | FRANKIE: Nunca fiquei tão intrigada (Datiloscrito, 1961, p.9). | FRANKIE: Nunca fiquei tão intrigada na vida me senti tão confusa / perplexa (Datiloscrito, 1961, p.9). |
| | | FRANKIE: Nunca na vida me senti tão confusa/perplexa. |
| T2a FRANKIE: Nunca me senti tão confusa. | | |

Com relação à escolha de palavras, Clarice também fez as seguintes trocas: “embaraçada” por “encabulada” (Datiloscrito, 1961, p.2), “imaginassem” por “soubessem”

(Datiloscrito, 1961, p.3), “faleceu” por “morreu” (Datiloscrito, 1961, p.49), “é de desanimar” por “é irremediável” (Datiloscrito, 1961, p.13), “indistintos” por “indistinguíveis” (Datiloscrito, 1961, p.28), “solitário” por “sozinho” (Datiloscrito, 1961, p.40), “capote” por “casaco” (Datiloscrito, 1961, p.62).

Outro trecho escolhido por nós tem a ver com a seleção do verbo. Há algo interessante nesta passagem, pois a autora Carson usa as palavras “fingir” ou “fazer de conta” duas vezes para enfatizar a fala: “made out” e “pretended”. Na primeira opção de Clarice, ela usa somente “fingindo” e depois acrescenta, a lápis, a expressão “fazendo de conta”. Não queremos aqui dar ao tradutor uma consciência que ele pode não ter, mas é preciso deixar claro que todas as intenções e objetivos que conseguimos perceber, gostaríamos de relatar, como forma de debate, nas questões da tradução que envolve o estilo do tradutor. Nesse caso, não há perdas e acreditamos que a frase curta é melhor pelo “andamento” da conversa entre as personagens. Ver **quadro 35**.

QUADRO 35

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|--|
| BERENICE: She just made out like she was drunk – pretended (MCCULLERS, 2006, p.11). | BERENICE: Ela só estava fingindo de bêbada (Datiloscrito, 1961, p.9). | BERENICE: Ela só estava fingindo de bêbada. – se fingindo, fazendo de conta (Datiloscrito, 1961, p.9). BERENICE: Ela só estava se fingindo, fazendo de conta que estava bêbada. |
| T2a BERENICE: Ela só <i>tava</i> se fingindo de bêbada. | | |

Clarice escolhe a palavra *Zé* para o original “butch”. Na tradução que faz e datilografa, Clarice ainda não tinha optado pela tradução, porém o faz, a lápis em sua revisão.

“Butch”, segundo o dicionário informal³⁸, é uma gíria que significa “alguém que exibe um estereótipo masculino quando mulher, e feminino quando homem, fugindo dos padrões considerados “normais”. Esse termo é geralmente usado para gays e lésbicas. Como há uma discussão implícita sobre sexualidade na história de Frankie, acreditamos que “Zé” não tenha sido uma escolha adequada. Outra definição encontrada para esse termo, está no dicionário Oxford³⁹, significando, mulheres que têm tendência para comportamento e roupas masculinas,

³⁸ Exhibiting stereotypically or exaggeratedly masculine traits or appearance. Used especially of lesbians and gay men (tradução nossa). Disponível em <http://www.thefreedictionary.com/butch>. Data de acesso 05/07/2014.

³⁹ Oxford Advanced Learner’s dictionary of current English. Oxford, Definição em inglês: (of a woman) having tendencies towards masculine behaviour and clothes; (of a man) exaggeratedly masculine. Eg: such a butch person. (OXFORD, 1984, p.115) (tradução nossa).

e para quando se refere aos homens, são aqueles exageradamente “machões” (1984, p.115). No dicionário Collins Cobuild⁴⁰, a definição é a mesma, porém explicitado que quando usamos “butch” para mulheres o termo é ofensivo, porém não o é quando usado para homens.

Em alguns casos, veremos a transposição de termos na língua de partida para a língua de chegada.

A tentativa de deixar o texto mais abrigado, aproximando-o mais da idiomática da fala brasileira, vem também com a troca de expressões que são feitas durante a tradução. Ver **quadro 36**:

QUADRO 36

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| HONEY: [to John Henry, who has taken the horn]: Now, don't you bother my horn, <u>Butch</u> (MCCULLERS, 2006, p.44) (<u>grifo nosso</u>). | HONEY (para JOHN HENRY, que apanhou o piston): Deixe o meu piston em paz, <u>Butch</u> (Datiloscrito, 1961, p.34) (<u>grifo nosso</u>). | HONEY (para JOHN HENRY, que apanhou o piston): (Ora) Deixe o meu piston em paz, <u>Butch</u> (Zé) (Datiloscrito, 1961, p.34). HONEY: (para John Henry, que apanhou o piston): Ora, deixe o meu piston em paz, Zé. |
| T2a HONEY: (para John Henry, que apanhou o piston): Ora, não mexa no meu piston, cara. | | |

Em inglês o adjetivo vem antes do substantivo, como regra geral. Na tradução de Clarice, vemos a correção feita no trecho a seguir, quando ela troca “um limpo vestido” por “um vestido limpo”. Transcrevemos todo o trecho para mostrar a preocupação de Clarice, mesmo com as rubricas:

QUADRO 37

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| [The chanting voice continues and an ancient Negro woman, dressed in a clean print dress with several petti-coats, the ruffle of one of which shows, crosses the yard. She stops and leans on a gnarled stick.] (MCCULLERS, 2006, p.34). | (A voz continua cantando o pregão e uma negra naciã, trajando um limpo vestido estampado com várias anáguas e deixando aparecer o babado de uma delas sob o vestido, - atravessa o quintal. Ela para e se apoia a um bastão nodoso.) | (A voz continua cantando o pregão e uma negra naciã (anciã) (velha), trajando um limpo vestido (limpo) estampado com várias anáguas e deixando aparecer o babado de uma delas sob o vestido, - atravessa o quintal. Ela para |

⁴⁰ Collins Cobuild English Language dictionary. London, Collins London and Glasgow, 1992. Definição em inglês: If people describe a woman as butch, they think mean that she behaves or dresses in a masculine way, and that they think she is a lesbian; an offensive use. If people describe a man as a butch, they think that he behaves in an exaggeratedly masculine way, sometimes used to show approval. Eg: He's interesting, he's exciting, he's butch (COLLINS, 1992, p.190).

| | | |
|--|-----------------------------|---|
| | (Datiloscrito, 1961, p.27). | (Para) e se apoia a um (apoiando-se) num bastão nodoso.) (Datiloscrito, 1961, p.27). (A voz continua cantando o pregão e uma negra anciã, trajando um limpo vestido limpo estampado com várias anáguas e deixando aparecer o babado de uma delas sob o vestido, - atravessa o quintal. Para apoiando-se num bastão nodoso.) |
| T2a (A voz continua cantando o pregão e uma negra anciã, trajando um limpo vestido limpo estampado com várias anáguas e deixando aparecer o babado de uma delas sob o vestido, - atravessa o quintal. Para apoiando-se num bastão nodoso). | | |

4.7 A tradução como ato cultural

Optamos por chamar esse subitem de *A tradução como ato cultural* porque nele apresentamos fatos da língua relacionados à constituição do significado. Para haver comunidade de sentido em uma tradução, é necessário que a coloquemos na história, no tempo, na cadência das personagens.

A cultura, vista sob a égide do Círculo de Bakhtin, é definida como as relações detectadas no mundo da vida e da arte, tendo como protagonista do processo de interação o homem que é o sujeito do conhecimento, e sendo assim, a cultura é a instância em que transitam os discursos, interage e constrói sentidos dentro das comunidades nas quais ela (a cultura) está inserida. De acordo com Geertz (2008, p.4), leitor e estudioso de Kant e Cassirer⁴¹, em *A interpretação das culturas*:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície.

A constituição do significado se dá, especialmente por meio da cultura. A tradução é um ato cultural. A cultura, assim como a tradução precisa de uma teia de significados para constituir-se, para existir, e o não isolamento do conceito perpassa pelo entendimento de

⁴¹ Destacamos que esses autores foram lidos por Bakhtin.

Bakhtin sobre essa terminologia. Além disso, a cultura constrói o mundo por meio da linguagem, perpassando conhecimentos, práticas e registros de um tempo e de uma sociedade.

Assumimos, portanto, que a tradução é uma prática de construção de sentidos, ligada aos gêneros discursivos. Levando em consideração essa afirmação, refletimos como o ato tradutório relaciona-se com os estudos sobre gêneros, uma vez que para Bakhtin e seu Círculo a noção de enunciado está relacionada à noção de gêneros, que são entidades relativamente estáveis para sua produção.

Sobre o gênero dramático, é importante lembrar que sua origem está ligada às atividades rurais e religiosas, iniciando como uma contestação de Téspis (considerado o primeiro ator) sobre o que o coro ou o corifeu recitava. Desde essa época, os atos de Dionísio (Deus do vinho) passaram a ser representados e não mais cantados, como eram até então. Existem características específicas sobre o gênero dramático, trabalhadas para atender às exigências de montagens teatrais permeadas de ação, e não somente narração, como há em outros gêneros. A primeira manifestação em forma de arte dramática recebeu o nome de *tragoedia* (canto do bode).

É importante tratar das definições e terminologias das metalinguagens do teatro para que possamos construir uma visão do trabalho de Clarice, dentro de um gênero pré-estabelecido, que é a dramaturgia. Em nossa dissertação de mestrado, no capítulo sobre estudos de gêneros, concluímos que os gêneros de discurso se definem como uma forma composicional, de conteúdo temático, estilo e circunstância de uso e propósito comunicativo. O leitor ativa sua memória para reconhecer e construir sua intimidade com cada um desses textos, mesmo que de forma inconsciente. Então, o tradutor que conhece os gêneros e trabalha a partir deles, tende a visualizar seu propósito com uma visão maior da obra com a qual vai trabalhar.

Ressaltamos a importância do tradutor-autor atentar-se ao gênero trabalhado, pois cada gênero possui especificidades que precisam ser refletidas no momento da tradução. Sobral (2008b) aborda essas questões de gêneros discursivos quando diferencia os atos tradutórios em traduzir, interpretar, verter e transcriar. Segundo o autor (2008b, p.88):

No campo dos estudos tradutórios, passou-se a distinguir entre as modalidades de tradução, usando “traduzir” para designar a tradução de textos escritos, “interpretar” para designar a tradução de textos orais ou em línguas de sinais, “verter” para designar todo tipo de tradução da primeira língua do tradutor para uma segunda língua e, para designar adaptações explícitas de letras de canções e poemas, e “transcriar” para designar traduções de textos literários (de modo geral textos escritos em prosa ou em poesia, embora existam literaturas orais em língua de sinais).

Não é nosso objetivo pontuar que o tradutor trabalhe pensando na nomenclatura do que está sendo feito, porém acreditamos que os estudos teóricos podem ajudar no trabalho de tradução, e principalmente o conhecimento formal dos gêneros discursivos, sabendo que para cada um a possibilidade de tradução difere das demais. Conhecê-los dentro do processo tradutológico, portanto, faz parte do trabalho do tradutor que pretende ter consciência do seu trabalho e de como ele é realizado. Segundo Bakhtin (2006) todo falante conhece os gêneros que utiliza, porém, estamos falando aqui do profissional que está se dedicando à língua e a sua tradução, por isso destacamos o conhecimento formalizado dos gêneros discursivos.

Para refletirmos sobre a questão das escolhas das expressões idiomáticas, levando em consideração a cultura da língua inglesa e da portuguesa e, principalmente, sobre o vocabulário que Clarice não conseguiu solucionar até o momento em que não mais trabalhou com a peça, apresentamos os quadros a seguir.

Começamos pela expressão “tomcats around”. Ela tem outra conotação, diferente do que foi escolhido por Clarice, significando também, segundo o dicionário *reference.com*⁴², além de gato macho, um “caçador de mulheres” para fins sexuais, podendo ser um substantivo como “mulherengo” ou um verbo, como “ir atrás de mulheres para que possa se satisfazer sexualmente”.

Como há na história a questão da feminilidade de Frankie e da sensibilidade exagerada de John Henry, a presença do gato “sumido” e da brincadeira de Berenice, quando diz “Charles” e “Charlina”, fica evidente que a autora Carson marcou com essa brincadeira, diferentes conotações para o sumiço do felino, o que funciona na língua inglesa, mas não na língua portuguesa. Ela faz a brincadeira referindo-se à sexualidade do animal, e, portanto, para leitores mais atentos, a referência se faz com relação ao sexismo.

Frankie liga para a polícia noticiando o desaparecimento do gato e explica que ele se chama Charles, porém, se ele assim não respondesse, a menina informa que os policiais deveriam chamá-lo de Charlina. Numa fala anterior, quando Frankie diz que o gato é persa, Berenice retruca: “tão persa quanto eu” (MCCULLERS, 2006, p.34). A ironia de Berenice é clara quando ela se refere ao gato ser “tão persa quanto” ela, pois nessa peça há a possibilidade dos fatos serem mostrados como na verdade não são: John Henry é um menino que brinca com boneca e gosta de perfumes; Frankie é uma adolescente que não gosta de vestidos ou de perfumes e que tem o cabelo muito curto, como se fosse um menino, e tem os cotovelos encardidos, como os de um menino; Berenice, a empregada da casa, sente que pode

⁴² Disponível em <http://dictionary.reference.com/browse/tomcat+around>. Data de acesso 09/07/2014.

ter os homens que quiser, mas ao mesmo tempo tem a clareza de saber que somente amou uma vez.

Berenice também sabe que o fato de Frankie ocupar os policiais com o sumiço do gato, pode lhe causar problemas. A empregada trata o desaparecimento do gato como algo irrelevante, pois afirma que seria um problema colocar os policiais nessa situação, ou ainda fazê-los perder tempo procurando gatos. (Ver **quadro 38**).

QUADRO 38

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| BERENICE: Just picture them fat blue police chasing <u>tomcats</u> <u>around</u> alleys and hollering... (MCCULLERS, 2006, p.35) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: Imagine só aqueles brutos policiais de uniforme azul correndo pelos telhados atrás de <u>gatos</u> e berrando... (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: Imagine só aqueles brutos policiais de uniforme azul correndo pelos telhados atrás de <u>gatos</u> e berrando... (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). BERENICE: Imagine só aqueles brutos policiais de uniforme azul correndo pelos telhados atrás de gatos e berrando... |
| T2a BERENICE: Imagine só aqueles brutos policiais de uniforme azul correndo pelos telhados atrás de gatos e berrando... | | |

No trecho que se segue (**quadro 39**), Clarice traduz “Milledgeville” como “cadeia”. Milledgeville é um município do estado americano da Geórgia, no Condado de Baldwin, nos Estados Unidos, onde se passa a história da peça. Esta cidade foi a capital da Geórgia de 1804 a 1898, ou seja, durante a guerra civil americana. Importante ressaltar que a primeira cadeia dos Estados Unidos foi construída lá em 1803.

Frankie e Berenice conversam sobre o sumiço do gato Charles, mas Frankie diz aos policiais que o gato também atende pelo nome de Charlina. Berenice diz que é muito provável que Frankie possa ser presa por colocar os policiais na situação de procurar um gato pela cidade, sem saber ao certo como chamá-lo, como dito anteriormente. Berenice diz: “Menina, vão mandar alguém aqui e te amarrar e te carregar para a cadeia. Imagine só aqueles policiais de uniforme azul correndo pelos telhados atrás de gatos e berrando: “Oh, Charles! Oh, venha cá, Charlina! Santo Deus” (Datiloscrito, 1961, p.26-27).

A referência direta sobre a cadeia no texto de partida não aparece da maneira como Clarice o faz. Berenice diz que os policiais vão amarrá-la, arrastá-la e mandá-la para

Milledgeville (MCCULLERS, 2006). A referência do texto de partida é apagada na tradução de Clarice, pois fatores culturais não são fornecidos para que outra tradução pudesse ser feita.

A omissão e a explicitação são dois procedimentos comuns na tradução. São utilizados para suprimir termos redundantes ou explicar tópicos de difícil compreensão. Esses procedimentos foram explicados no capítulo 1 e retomados nesse momento para justificar as escolhas de Clarice. Quando ela opta por usar a palavra “cadeia” ao invés de “Milledgeville”, ela faz a opção pelo português, ou seja, está de certa forma abasileirando sua tradução, trazendo o texto para outro contexto, pois “Milledgeville” não teria sentido para o público brasileiro. Além de ter significado específico somente para os norte-americanos, Clarice, ao contrário, amplia o sentido, utilizando “cadeia”.

QUADRO 39

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|--|
| BERENICE: they going to send around here and tie you up and drag you off to <u>Milledgeville</u> (MCCULLERS, 2006, p.35) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: Vão mandar alguém aqui para te amarrar, te carregar para a <u>cadeia</u> . (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). | BERENICE: Vão mandar alguém aqui para te amarrar, te carregar para a <u>cadeia</u> (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). BERENICE: Vão mandar alguém aqui para te amarrar, te carregar para a cadeia. |
| T2a BERENICE: <i>Vão mandá</i> alguém aqui para te <i>amarrá</i> , te <i>carregá</i> para a cadeia. | | |

No **quadro 40** observamos as escolhas de Clarice para a tradução da expressão “vegetable lady”. Clarice optou pelo significado comum para a palavra “vegetable” em “vegetable lady”⁴³. Ela faz a tradução como “velha das verduras”. No entanto, a palavra “vegetable” quando usada para pessoas, também significa “pessoa que está perdendo suas faculdades mentais”, tornando-se, como dizemos em português, “um vegetal”, ou em estado vegetativo. Neste contexto, as duas definições são possíveis. Apesar da expressão “velha das verduras” existir em português, como existe, por exemplo, “o homem do jornal”, não acreditamos que Clarice tenha feito a tradução pensando na irmã Laura como a velha que estivesse ficando louca.

A condição da irmã Laura, “sis Laura”, ou tia Laura, como é referida no texto em português, não é boa, pois ela já está com 90 anos e anda pelas ruas “vendendo vegetais”. A personagem tem um derrame e morre quase no final da história. É muito provável que Carson

⁴³ Vegetable: a person who is brain-dead.

Disponível em <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=vegetable>. Data de acesso 09/07/2014.

a colocou como a “senhora das verduras” para que outros sentidos fizessem parte dessa construção, por causa da idade avançada e também da representação da morte, mais uma vez, na vida de Frankie. Em inglês, há uma ambiguidade que não conseguimos transpor para o português.

QUADRO 40

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| FRANKIE: Here comes the old <u>vegetable lady</u> (MCCULLERS, 2006, p.35) (<u>grifo nosso</u>). | FRANKIE: Ai vem a velha das verduras (Datiloscrito, 1961, p.27). | FRANKIE: Ai (Lá) vem a velha das verduras (Datiloscrito, 1961, p.27). FRANKIE: Lá vem a velha das verduras. |
| T2a FRANKIE: Lá vem a senhora das verduras. | | |
| BERENICE: Sis Laura is getting mighty feeble and peddle this hot weather (MCCULLERS, 2006, p.35). | BERENICE: Tia Laura está muito fraquinha para andar <u>vendendo verduras com este calor</u> (Datiloscrito, 1961, p.27). | BERENICE: Tia Laura está muito fraquinha (demais pra vender) para andar vendendo verduras com este calor (Datiloscrito, 1961, p.27). BERENICE: Tia Laura está fraquinha demais pra vender verduras com este calor. |
| T2a BERENICE: Tia Laura está ficando fraquinha nesse calor. | | |
| Tf | T1a | T1b |
| FRANKIE: She is about ninety. Other old folks <u>lose their faculties</u> , but she found some faculty. She reads futures, too (MCCULLERS, 2006, p.35) (<u>grifo nosso</u>). | FRANKIE: Ela deve ter uns 90 anos. Os outros velhos perdem a faculdade, mas ela encontrou uma faculdade. Sabe ler o futuro (Datiloscrito, 1961, p.27). | FRANKIE: Ela deve (Deve estar com uns) ter uns 90 anos. Os outros velhos <u>perdem a faculdade</u> , mas ela (bem) encontrou uma faculdade. (E também) Sabe ler o futuro (Datiloscrito, 1961, p.27) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | FRANKIE: Deve estar com uns 90 anos. Os outros velhos perdem a faculdade, mas ela bem encontrou uma faculdade. E também sabe ler o futuro. |
| T2a FRANKIE: Deve ter uns 90 anos. Os outros velhos perdem a faculdade, mas ela bem encontrou uma faculdade. E também sabe ler o futuro. | | |

Clarice anota também, no datiloscrito, as palavras em inglês e a escolha que faz durante a tradução para, em outra leitura, checa-las, uma maneira de não se esquecer dos termos empregados na tradução a partir do original (**quadro 41**).

Notamos que Clarice deixou, no datiloscrito, a palavra “handspring” em inglês e a destacou, deixando-a grafada inadequadamente (o que pode ter sido sem perceber). Exemplificando a ideia que explicamos anteriormente de a autora costumar voltar na sua própria tradução para repensar suas escolhas. Além disso, quando a traduziu, deixou a opção marcada pela dúvida “Cambalhota?”.

QUADRO 41

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| [Suddenly she turns a handspring] (...) (MCCULLERS, 2006, p.6). | (de repente ela vira um hadnspring (...)) (Datiloscrito, 1961, p.5). | (de repente ela vira um hadnspring (...)) Cambalhota? (Datiloscrito, 1961, p.5). (de repente ela vira uma cambalhota.) |
| T2a (De repente ela vira uma cambalhota). | | |

Na primeira vez em que aparece o nome “Winter Hill”, a tradutora o deixa em inglês. Depois ela o traduz para “Colina de Inverno” e mantém essa escolha como vemos no **quadro 42**.

Depois da página 3, Clarice faz a opção por “Colina de Inverno” e não mais a utiliza na língua de partida. Na tradução do romance, Sônia Coutinho, opta por deixar o nome em inglês: “Ficara noivo de uma moça em Winter Hill” (MCCULLERS, 2008, p.14). Defendemos que traduzir nomes próprios ou não é muito decisão individual e depende do objetivo da tradução.

QUADRO 42

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|--|
| JARVIS: Pretty soon we'd better be shoving off for <u>Winter Hill</u> (MCCULLERS, 2006, p.4) (<u>grifo nosso</u>). | JARVIS: Logo vamos ter que ir tocando para Colina de Inverno (Winter Hill) (Datiloscrito, 1961, p.3). | JARVIS: Daqui a pouco vamos ter que ir tocando para <u>Colina de Inverno</u> (Winter Hill) (Datiloscrito, 1961, p.3) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | JARVIS: Daqui a pouco vamos ter que ir tocando para Colina de Inverno. |
| T2a JARVIS: Daqui a pouco vamos ter que ir tocando para Winter Hill. | | |
| FRANKIE: Winter Hill is such a lovely, cold name (MCCULLERS, p.4). | FRANKIE: Colina de Inverno é um nome tão frio, e lindo (Datiloscrito, 1961, p.4). | FRANKIE: Colina de Inverno é um nome tão frio, e lindo tão lindo, tão frio (Datiloscrito, 1961, p.4). |

| | | |
|---|--|--|
| | | FRANKIE: Colina de Inverno é um nome tão lindo, tão frio. |
| T2a FRANKIE: Colina de Inverno é um nome tão lindo, tão frio. | | |

No trecho do quadro seguinte, Clarice escreve a lápis a palavra “squelch” acima da palavra “esmagar” e depois a risca, como se tivesse finalmente encontrado o termo que procurava para esse trecho. É uma característica de Clarice deixar a palavra em inglês para consulta, até que tenha certeza do termo que quer usar. “Squelch” significa “esmagar” e não encontramos outra definição que fosse melhor, nesse caso.

QUADRO 43

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| JOHN HENRY: I like to <u>squelch</u> on the grapes. (MCCULLERS, 2006, p.8) (<u>grifo nosso</u>). | JOHN HENRY: Gosto de esmagar as uvas com os pés (Datiloscrito, 1961, p.7). | JOHN HENRY: Gosto de <u>esmagar/squelch</u> as uvas com os pés (Datiloscrito, 1961, p.7) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | JOHN HENRY: Gosto de esmagar as uvas com os pés. |
| T2a JOHN HENRY: Gosto de esmagar as uvas. | | |

Outras palavras são colocadas na tradução por Clarice. Elas podem indicar dúvidas na hora do trabalho de transpor as palavras para o português ou reflexão sobre os termos escolhidos.

A palavra “deacon” significa, segundo o dicionário Collins Cobuild (1992, p.359), “um membro do clero, por exemplo, na igreja da Inglaterra, que vem abaixo do padre ou ainda uma pessoa que não foi ordenada, mas que auxilia o ministro em algumas igrejas Protestantes”⁴⁴. O diácono, em português, palavra escolhida por Clarice, atende à tradução apresentada. Aqui poderia ser detectado um problema de ordem cultural, visto que as nomenclaturas em algumas igrejas são diferentes para a nomeação das pessoas que trabalham nela.

⁴⁴ A deacon is a member of the clergy, for example in the Church of England who is lower in a rank than a priest or a person who is not ordained but who assists the minister in some Protestant churches (COLLINS COBUILD, 1992, p.359). (tradução nossa).

QUADRO 44

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| (...) He is dressed like a <u>church deacon</u> (MCCULLERS, 2006, p.43) (<u>grifo nosso</u>). | (...) Está vestido como um diácono da igreja... (church deacon ⁴⁵) (Datiloscrito, 1961, p.33). | (...) Está vestido como um <u>diácono</u> da igreja... (church deacon) (Datiloscrito, 1961, p.33) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | (...) Está vestido como um diácono da igreja... |
| T2a Ele está vestido como um diácono. | | |

No **quadro 45**, há a dúvida da tradutora com relação aos adjetivos “high-strung” e “volatile”. A palavra “volatile⁴⁶” significa volátil, “que muda com facilidade”, como Clarice traduz. Já a expressão “high-strung⁴⁷” significa muito sensível ou nervoso e estressado, e Clarice fez a opção pela palavra “tenso”. Essa expressão não foi encontrada em dicionários físicos, somente na internet. A dúvida se dá devido à semelhança entre as palavras.

QUADRO 45

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|--|
| [...] He is very <u>high-strung and volatile</u> (MCCULLERS, 2006, p.43) (<u>grifo nosso</u>). | É muito tenso e mutável (Datiloscrito, 1961, p.33). | É muito tenso e mutável (He is high-strung and volatile) (Datiloscrito, 1961, p.33). |
| | | É muito tenso e mutável. |
| T2a Ele é muito tenso e mutável. | | |

A expressão apresentada no quadro seguinte tem a ver com o uso de preposições. Em inglês, quando dizemos “someone holds his hands to his head” significa que a pessoa segurou a cabeça com as mãos ou que “tem as mãos ou uma das mãos na cabeça”. O contexto da peça é o seguinte: Frankie e Berenice estão conversando sobre o casamento de Jarvis e Janice, na cozinha, e Frankie anuncia que vai deixar a casa para acompanhar os noivos na lua de mel. TT Williams e Honey Camden Brown estão chegando na casa e Honey tem uma das mãos na cabeça, pois levou uma paulada de uma policial e está machucado. Clarice anota a expressão a

⁴⁵ The term deacon comes from the Greek word *diákonos* meaning servant or minister. It appears at least 29 times in the New Testament. (O termo *deacon* vem da palavra Grega *diakónos* significando servente ou ministro. (tradução nossa). (Disponível em <http://christianity.about.com/od/glossary/a/Deacon.htm> acesso em 30/06/2014).

⁴⁶ Volatile – Someone who is volatile is liable to change their mood or behaviour suddenly, unexpectedly, and regularly (COLLINS COBUILD, 1992, p.1630. (tradução nossa).

⁴⁷ Disponível em <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=high+strung>, acesso em 26/07/2014). High-strung: adj. Stressful. Does not know when something is truly important. Small events cause stress to build until a breakdown happens. After a breakdown a short period of fatigue and low stress can be exhibited. Opposite of low strung.

lápiz, mas não a altera, deixando a tradução de “Honey holds his hands to his head” como: “Honey segura a cabeça com uma das mãos”. Ver **quadro 46**.

QUADRO 46

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| (...) Honey holds his hand to his head (MCCULLERS, 2006, p.43). | (...) HONEY segura a cabeça com uma das mãos (Datiloscrito, 1961, p.33). | (...) HONEY segura a cabeça com uma das mãos (holds his hands to his head) (Datiloscrito, 1961, p.33). |
| | | HONEY segura a cabeça com uma das mãos. |
| T2a HONEY segura a cabeça com a mão. | | |

Nos seguintes quadros percebemos que Clarice anota as palavras e expressões somente para fins de checagem, como se não tivesse certeza na hora da tradução e que depois, em outra leitura, corrigiria as próprias opções, alterando-as ou não. As palavras em inglês que suscitaram as dúvidas são: *slobber*, *tacky*, *sissey*, *coal scuttle*, *wise policy*, *freaks*, *wisteria*, *stomps* e *scraps*.

“Slobber” significa “babar”, “deixar sua saliva em algum lugar”. John Henry não tem prática com o piston e tenta tocá-lo, sem sucesso. Aqui temos um caso de equivalência ou transposição. Não há outras traduções que cabem nesse contexto.

QUADRO 47

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| [John Henry takes the horn, tries to blow it, but only succeeds in <u>slobbering</u> in it ...] (MCCULLERS, 2006, p.44) (<u>grifo nosso</u>). | (JOHN HENRY segura o piston, tenta soprá-lo, mas só consegue babar (Datiloscrito, 1961, p.34). | (JOHN HENRY segura o piston, tenta soprá-lo, mas só consegue babar (<i>slobbering</i> ⁴⁸) (Datiloscrito, 1961, p.34). |
| | | (JOHN HENRY segura o piston, tenta soprá-lo, mas só consegue babar). |
| T2a (JOHN HENRY segura o pistão, tenta soprá-lo, mas só consegue babar). | | |

A tradução de “tacky pigtails” não foi resolvida por Clarice, talvez por não ter encontrado o significado da palavra “tacky”. A tradução literal é “de mau gosto” ou, se quisermos ainda abrasileirar e atualizar o sentido, podemos também traduzi-la como “brega”. “As trancinhas de Mary Littlejohn são bregas” soa melhor do que “as trancinhas de Mary

⁴⁸ Slobber: to let saliva or liquid spill out from the mouth; drool. (Disponível em <http://www.thefreedictionary.com/slobbering> acesso em 30/06/2014).

Littlejohn são de mau gosto”. Esse uso foi originado no Sul dos Estados Unidos, porém agora é usado nos centros urbanos em quase todos os lugares⁴⁹.

QUADRO 48

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| FRANKIE: Mary Littlejohn! (...) That pasty fat girl with those <u>tacky</u> pigtails? (MCCULLERS, 2006, p.20) (<u>grifo nosso</u>). | FRANKIE: Mary Littlejohn! (...) Aquela gorda pastosa (...) com as trancinhas tacky (Datiloscrito, 1961, p.16). | FRANKIE: Mary Littlejohn! (...) Aquela gorda pastosa/ <u>pasty girl</u> (...) com as trancinhas <u>tacky</u> (Datiloscrito, 1961, p.16) (<u>grifo nosso</u>). |
| | | FRANKIE: Mary Littlejohn! (...) Aquela gorda pastosa com aquelas trancinhas tacky. |
| T2a FRANKIE: Mary Littlejohn! (...) Aquela gorda pastosa com aquelas trancinhas bregas. | | |

O fato de Frankie achar ridículo que alguém toque música clássica o dia inteiro, tem a ver com o fato de sua masculinidade precisar ser reforçada. Clarice traduz a palavra “sissy” como “coisa de maricas”, o que é totalmente possível nesse contexto. A palavra significa também covarde ou fraco, e cremos que a adaptação da palavra que Clarice usou nesse contexto foi uma escolha razoável para o que a cena e a situação pediam.

QUADRO 49

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|--|
| FRANKIE: I think it's <u>sissy</u> to sit around the house all day playing classical music (MCCULLERS, 2006, p.20) (<u>grifo nosso</u>). | FRANKIE: Acho ridículo passar o dia inteiro dentro de casa tocando músicas clássicas (Datiloscrito, 1961, p.16). | FRANKIE: (Eu) Acho (coisa de maricas) (<u>sissy</u>) ridículo passar o dia inteiro dentro de casa tocando músicas clássicas (Datiloscrito, 1961, p.16). |
| | | FRANKIE: Eu acho coisa de maricas passar o dia inteiro dentro de casa tocando músicas clássicas. |
| T2a FRANKIE: Eu acho coisa de maricas passar o dia inteiro dentro de casa tocando músicas clássicas. | | |

A expressão que gera dúvida no **quadro 50** é “wise policy”. Clarice coloca “boa ideia” e a risca, depois escreve “prudente” para substituir a escolha anterior. No caso de Berenice, possivelmente, ela usaria com mais facilidade a expressão “não é uma boa ideia mexer na carteira *dos outro*”.

Outra observação está no campo da gramática: o uso de “ain’t” na frase “Ain’t a wise policy to search folks’ pocketbooks” é uma contração para “am not”, “is not”, “are not” and

⁴⁹ Disponível em <http://pt.urbandictionary.com/define.php?term=tacky>. Data de acesso 20/02/2015.

“have not” e em alguns dialetos “do not” e does not”, no vernáculo do inglês, em tempos diferentes da formação da língua. Podemos notar o uso da expressão na modalidade oral em certas regiões e está relacionado às questões socioeconômicas ou de nível educacional, raramente é usado na forma escrita.

QUADRO 50

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| BERENICE: Ain't a wise policy to search folks' pocketbooks (MCCULLERS, 2006, p.24). | BERENICE: Não é boa ideia revistar a carteira dos outros (Datiloscrito, 1961, p.19). | BERENICE: Não é boa ideia (prudente) revistar a carteira dos outros (wise policy) (Datiloscrito, 1961, p.19). |
| | | BERENICE: Não é prudente revistar a carteira dos outros. |
| T2a Não é sábio revistar o bolso dos outros. | | |

Nessas correções a seguir, Clarice faz um X do lado esquerdo da página, usando lápis de cor vermelha. Parece-nos que a marcação serve para que ela se lembre de voltar nesse trecho, pois há dúvida quanto ao uso dos adjetivos “aleijão” ou “fresco” (ver **quadro 51**)

QUADRO 51

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| BERENICE: Freaks. What freaks are you talking about? (MCCULLERS, 2006, p.28). | BERENICE: Aleijões? De que aleijões está você falando? (Datiloscrito, 1961, p.22). | BERENICE: Aleijões? (Frescos!) De que aleijões (frescos é que você está) está você falando? (Datiloscrito, 1961, p.22). |
| | | BERENICE: Frescos! De que frescos é que você está falando? |
| T2a BERENICE: Frescos! De que frescos é que você está falando? | | |

O trecho do **quadro 52** também vem assinalado à esquerda pelo uso do lápis vermelho. A hipótese que Clarice tenha usado diferentes cores para demarcar o tempo de correção parece-nos clara, uma vez que ela segue um método para a finalização da tradução. Ela escreve por cima do lápis, com a caneta de cor vermelha ou azul, sistematizando uma conclusão para o que ainda estava em aberto. Curiosamente, o uso da caneta acontece nas páginas 2 e 3, porém, na página 3, ela não dá continuidade ao método criado por ela mesma na primeira página, deixando-nos na dúvida se na última correção ela teria assinalado suas certezas em diferentes cores, com caneta vermelha, azul ou ainda com lápis de cor. Na página

5, Clarice faz a retradução da frase: “mas vão fazer uma eleição essa tarde e talvez eu seja aceita” para “Mas agora de tarde é que vão fazer uma eleição e talvez eu seja aceita (Datiloscrito, 1961, p.5). Isso acontece, também, na página 7, com o acréscimo da palavra “de cor”, ao invés de “de memória”. Outros exemplos acontecem no texto em outras páginas com diferentes marcações.

“Ipomeia” é uma trepadeira com flores, usada para enfeitar treliças, o que pode ser explicado se pensarmos que Clarice traduz “arbor” como “caramanchão”, e que as “ipomeias” faziam parte da decoração da casa dos Addams.

QUADRO 52

| Tf | T1a | T1b |
|--|--|---|
| FRANKIE: And how the wisteria in town was so blue and pretty in April... (MCCULLERS, 2006, p.32). | FRANKIE: E como a ipomeia na cidade estava tão linda e azul... (Datiloscrito, 1961, p.32). | FRANKIE: E se lembra como, em abril (na cidade) (wisteria) como a ipomeia na cidade estava tão linda e azul... (Datiloscrito, 1961, p.32). |
| | | FRANKIE: E se lembra como, em abril na cidade a ipomeia na cidade estava tão linda e azul... |
| T2a FRANKIE: E se lembra como, em abril na cidade a ipomeia na cidade estava tão linda e azul... | | |

No **quadro 53**, Clarice parece não ter encontrado a tradução esperada por ela mesma para “stomp”. Frankie está com uma farpa no pé e pega uma faca para tentar tirá-la, enquanto conversa com Berenice sobre uma antiga amiga chamada Evelyn Owen. Berenice, então, a aconselha a usar uma agulha e Frankie responde: “Pouco me importam esses meus velhos pés”. Como estava sentada com a perna cruzada, de maneira que pudesse tentar tirar a farpa, depois de dizer isso, ela “larga o pé e ele bate no chão” (*stomp*).

QUADRO 53

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|--|
| FRANKIE: [She <u>stomps</u> her foot on the floor and lay down the knife in the table.] (MCCULLERS, 2006, p.32) (<u>grifo nosso</u>). | FRANKIE: (Ela deixa cair o pé no chão e larga a faca sobre a mesa.) (Datiloscrito, 1961, p.25). | FRANKIE: (Ela deixa (Deixa) cair (stomps) o pé no chão e larga a faca sobre a mesa.) (Datiloscrito, 1961, p.25). |
| | | FRANKIE: Deixa cair o pé no chão e larga a faca sobre a mesa. |
| T2a FRANKIE: (Bate o pé no chão e larga a faca). | | |

Clarice não deixou clara a opção entre “gato” e “velho vagabundo”, no **quadro 54**, pois não risca a palavra como fez nas outras vezes. As duas palavras/expressões são aceitáveis nesse contexto, apesar de que se formos levar em conta (e deveríamos) o que Berenice queria dizer, pela insinuação de que o gato seria “preguiçoso” ou ainda “relaxado”, e que quisesse sair para “namorar”, a melhor opção é “você nunca mais vai por *os olhos* naquele gato vagabundo”. Dessa forma, a ideia de que o gato sempre sai para “dar suas voltas” ficaria mais clara. “old alley cat” significa “velho gato sem casa, sem teto”. A expressão pode também significar, em um contexto conotativo “mulher promíscua”.

QUADRO 54

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| BERENICE: You done seen the last of that old alley cat (MCCULLERS, 2006, p.34). | BERENICE: Você nunca mais vai por os olhos naquele gato (Datiloscrito, 1961, p.26). | BERENICE: Você nunca (Nunca) mais vai (você) por os olhos naquele gato (old alley of) (velho vagabundo) (Datiloscrito, 1961, p.26). |
| | | BERENICE: Nunca mais você vai por os olhos naquele gato/velho vagabundo. |
| T2a BERENICE: Nunca mais você vai pôr <i>os olho</i> naquele gato vagabundo. | | |

“Dogcatcher” aceita a tradução de “carrocinha”, palavra usada para designar os homens que pegavam os cachorros que não tinham dono na rua, e folcloricamente, diziam que era para fazer sabão com eles. O verbo “running”, que tem mais de um significado, também foi colocado na frase com coerência, pois ao invés de “correr”, temos o significado “candidatar”, disputar um cargo político (ver **quadro 55**).

QUADRO 55

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|---|
| FRANKIE: ...if he was running to be dogcatcher (MCCULLERS, 2006, p.37). | FRANKIE: ...se êle fosse candidato e laçador de cachorro (Datiloscrito, 1961, p.28). | FRANKIE: ...se êle fosse candidato e laçador de cachorro (dogcatcher) (Datiloscrito, 1961, p.28). |
| | | FRANKIE: ...se ele fosse candidato e laçador de cachorro. |
| T2a FRANKIE: ...se ele fosse candidato e laçador de cachorro. | | |

As palavras “treliça” e “caramanchão” seguem confusas na tradução de Clarice, que não consegue se decidir nesse trecho. Clarice ainda anota a expressão “skipping toward the”

para, provavelmente, checar o significado do verbo com a preposição. Achamos, no entanto, que “esgueirando-se” atendeu ao que o texto precisava, na frase em que John Henry estava se esgueirando do caramanchão (ver **quadro 56**).

QUADRO 56

| Tf | T1a | T1b |
|--|---|---|
| John Henry: [skipping toward the arbour.] (MCCULLERS, 2006, p.47). | John Henry: (esgueirando-se para a treliça) (Datiloscrito, 1961, p.36). | John Henry: (esgueirando-se para a treliça) (do caramanchão) (skipping toward the...) (Datiloscrito, 1961, p.36). |
| | | John Henry (esgueirando-se do caramanchão). |
| T2a John Henry (esgueirando-se do caramanchão). | | |

Outra questão que observamos é com relação aos nomes próprios. Clarice opta por deixá-los em sua tradução em inglês, como no caso de “C.P. MacDonald” (MCCULLERS, 2006, p.37), candidato à prefeitura da cidade no ano em que se passa a peça e também o endereço de Frankie: “124 Grove Street”. No caso do nome da peça mencionada no texto, “The vagabond king”, Clarice traduz para “O rei vagabundo”. Outras expressões ficam no texto em inglês e nos parece que Clarice ainda não havia tomado uma decisão sobre como resolver o impasse entre traduzir tudo ou ainda trabalhar com algumas expressões na língua inglesa.

QUADRO 57

| Tf | T1a | T1b |
|---|--|--|
| MRS WEST: Frankie and this little friend of hers gave a performance of “The Vagabond King” ⁵⁰ ! Out here last spring (MCCULLERS, 2006, p.9). | MRS WEST: Frankie e este amiguinho dela, na primavera passada deram uma representação do “Rei Vagabundo.” (Datiloscrito, 1961, p.7). | MRS WEST: Na primavera passada, Frankie e este amiguinho dela, na primavera passada deram uma representação de representaram o “Rei Vagabundo” (Datiloscrito, 1961, p.7). |
| | | MRS WEST: Na primavera passada, Frankie e este amiguinho dela representaram o “Rei Vagabundo”. |

⁵⁰ *The Vagabond King* (1925), uma opereta.

T2a

MRS WEST: Na primavera passada, Frankie e esse amiguinho dela representaram o “Rei Vagabundo”.

As referências sobre cultura apresentadas nos mostram um caminho de opções que passam, de algum modo, pelo crivo pessoal de cada tradutor. Traduzir ou não nomes próprios, definir o local onde se passa a peça, no sentido de trazê-la para contextos nacionais ou não, e outras questões que perpassam o léxico e o gramatical, podem ser refletidas diferentemente por cada pessoa que se proponha a realizar tal trabalho. Na seção seguinte, apresentamos a identidade como tema, para que problemas dessa ordem possam ser também pensados no ato tradutológico.

4.8 Alteridade/Identidade

A alteridade articula relações interativas entre os sujeitos e anuncia respostas com as quais constrói o conhecimento, e, com isso, define essas relações.

Pensamos no sujeito-tradutor e sobre a questão da tradução de Clarice Lispector a partir de sua crônica *Traduzir procurando não trair* (2005) e como ela vê o processo de tradução com seu trabalho de tradutora; como sua autoria interfere no texto original, e também a relação do sujeito com/sobre o texto e com o outro – como processo de autoria. Verificamos também a arquitetura da alteridade na esfera da comunicação, nesse caso, abarcada pela tradução de um texto teatral.

Na tradução, propriamente dita, a alteridade como processo que nos faz pensar no outro existente e reconhecido pelo “eu”, como outro que não “eu” é absolutamente possível, pois retrata a condição de diálogo entre autor e tradutor da obra literária.

Ponzio (2010a, p.15) menciona a alteridade como uma “autonomia da consciência” nessa construção da criação artística nos pressupostos do sujeito-criador no uso da palavra:

A necessidade de garantia é muito difusa. Tranquilidade e segurança são condições tão requeridas que se chega ao ponto de querer assegurar e de querer assegurar-se, ainda que de forma ilusória. Isso, acima de tudo, no que diz respeito à palavra. Não existe comportamento e não existe pensamento e nem tão pouco sensação, sentimento, humor, desejo e imaginação que não sejam feitos dessa “matéria”, a matéria da palavra. “Matéria” é correta, neste caso, porque indica uma resistência, uma autonomia da consciência e da vontade, uma alteridade.

A necessidade de garantia da qual fala Ponzio (2010a) em seu discurso, é com relação ao uso da palavra, em qualquer idioma que seja, não garantindo a sua totalidade, o seu

entendimento, abarcando as interpretações de toda espécie. Assim, nas traduções também acontecem os entendimentos enviesados, ou a não compreensão do texto de partida, criando situações de várias traduções.

Para Bakhtin (2006), o *eu* se constitui em relação ao *outro*, quando estes se refratam, se reconhecem e se refletem. Como na concepção do Círculo a constituição do sujeito se dá a partir do olhar do outro, da fala do outro, da convivência, a refração acontece quando perpasso esse caminho, e me modifico. Os sujeitos se reconhecem na linguagem pela comunicação do diálogo; e, finalmente, se identificam como seres humanos, como falantes da mesma língua ou não, e como seres que vivem o mesmo momento histórico ou não. Ao mesmo tempo, podemos dizer também que os signos são refratados e são refletidos nessa mesma situação.

Faraco (2009, p.51) menciona que:

a refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Sendo essas experiências múltiplas e heterogêneas, os signos não podem ser unívocos (monossêmicos); só podem ser plurívocos (multissêmicos). A plurivocidade (caráter multissêmico) é a condição de funcionamento dos signos nas sociedades humanas.

A refração se dá, então, dentro da diversidade dos grupos humanos, em diferenciadas experimentações, e devido à vasta gama de interpretações e vivências, cada grupo, em diferentes épocas, entende e constitui-se dentro de um espaço e tempo. Segundo Faraco (2009, p.56), Bakhtin apresenta a refração (...) como “o emaranhado de milhares de fios dialógicos, tecidos pela consciência socioideológica em torno de cada objeto”. Assim nasce o termo “vozes sociais” que determinam a maneira como um grupo pensa o mundo. Essas vozes são representadas também em atos teatrais, trazendo uma ideologia no texto original, ou de partida, e também no texto de chegada.

Alguns autores usam o termo “outricidade” ou ainda “outridade”, concepção que parte do pressuposto de que todo indivíduo social interage e interdepende do outro⁵¹.

Neste trabalho sobre tradução e linguagem, o outro e o eu se inter-relacionam em momentos diferentes, porém, em um trabalho de uma mesma obra. Tradutor passa a ser o

⁵¹ Segundo pesquisas feitas no *Centre National de La Recherche Scientifique*, a palavra outricidade não deriva do latim, como alteridade (alter – outro), sendo considerada, apesar disso, um sinônimo de alteridade. Assim, como alguns antropólogos e cientistas sociais afirmam, a existência do “eu-individual” só é permitida mediante um contato com o outro (que em uma visão expandida se torna o Outro - a própria sociedade diferente do indivíduo).

responsável pela produção/tradução da obra como o foi seu autor em uma determinada época, diferente desta.

A obra a ser traduzida passa pelo olhar de seu tradutor, o qual deve lidar com a ideologia do trabalho já produzido. Existe, no ato tradutório, uma autonomia de ação, portanto, cabe a ele o estudo, seriedade e convicção de que usará sua cultura e língua com responsabilidade. Essa ideia pode parecer geral, porém entendemos que a linguagem é parte do construir do sujeito, portanto também do sujeito-tradutor, em nossa opinião.

Clarice Lispector, enquanto sujeito-criador, precisa tomar decisões quanto à sua tradução, construindo os sentidos necessários para que o texto possa alcançar seu objetivo, que é a montagem teatral. O seu estilo está presente na tradução e podemos perceber escolhas feitas a partir do “sentir-se estrangeira”. Vários biógrafos dizem que Clarice era considerada estrangeira por não ter nascido no Brasil e também por ter um sotaque que a diferenciava de outras pessoas. Além disso, como já dissemos, Clarice viajava muito com seu marido e aprendeu alguns idiomas a partir dessas viagens.

A identidade de Clarice vai se mostrando em seu trabalho, seja pela escolha do léxico, seja pela escolha gramatical. Quando Clarice se descreve, em carta, ao então Presidente Getúlio Vargas, se diz brasileira e menciona “que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças” (LISPECTOR, 2002, p.33). Nas cartas publicadas podemos perceber um pouco de Clarice Lispector em suas relações pessoais, pois seus sentimentos vão sendo explicitados em suas correspondências.

Sabemos, no entanto, que seu nascimento em outro país a marcou para sempre e, por ter um problema de dicção, algumas pessoas pensavam que era sotaque, enfatizando o sentimento de estrangeira que ela tinha em relação ao Brasil. Havia uma sensação que a perturbava, o de se sentir estrangeira e de ter esse sentimento enfatizado pelos outros que a viam como estrangeira. Clarice exerceu vários papéis em sua vida e participou de vários e diferentes círculos de amizade. Sua busca como profissional foi marcada por empecilhos e dificuldades. Saber o que era e como produzia era importante para Clarice e ela estabeleceu diálogos entre a tradutora e a escritora Clarice. O discurso dialógico acontece em mais de uma esfera, em suas opções e em seus posicionamentos.

Enfatizamos que nossa análise da tradução quanto ao léxico e sintaxe está intrinsecamente relacionada ao discurso dialógico que é apresentado quando observamos Clarice-escritora/Clarice-tradutora. As diferentes *Clarices* dialogam na construção de seus

textos, sejam eles criações próprias ou traduções. Sobre a sintaxe, ela confessa em sua crônica sobre tradução, que tinha dúvidas:

Com um pouco de vergonha, já tinha esquecido o que quer dizer sintaxe. Perguntei a um amigo, que explicou que: sintaxe é o modo como a frase se coloca dentro do período. Fiquei um pouco na mesma. E também desconfiada de que não podia significar simplesmente isso. Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca ter que lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor (LISPECTOR, 2005, p.117-118).

Clarice relata, antes dessa passagem, que a compararam com Guimarães Rosa, mencionando que “O tradutor professor de literatura portuguesa e brasileira numa universidade, fez um longo prefácio (...). Chegou à conclusão estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir do que Guimarães Rosa, por causa da minha sintaxe” (LISPECTOR, 2005, p.117).

Toda escolha lexical ou gramatical de Clarice incide nas falas das personagens de forma decisiva, afetando o discurso. As escolhas precisam ser imbuídas do conhecimento de cada personagem e de sua ação na peça. Pelo que pudemos perceber ao longo da análise, as escolhas feitas até o momento em que Clarice trabalhou com a tradução foram repensadas em uma tentativa de adequação ao texto original e aos moldes do trabalho dramaturgico. O título, por exemplo, não foi traduzido para o português apenas pela tradução em si, das palavras, mas pelo tecer dos sentidos, relacionados à trama da peça.

Se pensarmos que o resultado de uma tradução depende do contexto histórico e do momento em que ela é realizada, podemos também, de alguma forma, ligá-la à ideologia, tratada pelo Círculo de Bakhtin para linguagem, língua e literatura, com suas especificidades.

É necessário nos atentarmos às questões históricas de uma obra de arte, pois uma análise que se propõe a investigar o modo de funcionamento real da linguagem deve entender que essa investigação está relacionada à historicidade do discurso. As obras de arte literárias ajudam nessa investigação, porém não são o único meio de encontrar respostas para esse tipo de análise. As cartas escritas por Clarice e que foram publicadas, por exemplo, contém em si material de investigação sobre os pensamentos da escritora-tradutora, e não são consideradas obras de arte, mas são de semelhante importância.

Fiorin (2010) menciona que esse tipo de análise (a que se preocupa com o modo de funcionamento real da língua) “debruça-se sobre a singularidade do enunciado e não sobre sua repetibilidade” e que devemos afastar dois equívocos desse tipo de análise:

O primeiro é que o texto tem relações com a História, quando faz referências explícitas a acontecimentos da época em que foi produzido (...), o segundo, quando se trata de analisar a historicidade do discurso, é pensar que esse estudo é a determinação das circunstâncias em que o texto foi produzido: explicar quem é seu autor, em que época foi escrito, em que lugar foi produzido (FIORIN, 2010, p.36).

Faraco (2003) nos diz que a palavra ideologia é uma palavra “maldita”, por esse motivo devemos sempre nos atentar ao sentido da palavra dentro do pensamento do Círculo.

As palavras são usadas para designar “o universo dos produtos do ‘espírito’ humano, aquilo que algumas vezes é chamado por outros autores de cultura *imaterial* ou produção *espiritual* (...) e, igualmente, de forma da consciência social” (FARACO, 2003, p.46). A ideologia está intimamente ligada às manifestações superestruturais, englobando, segundo Faraco (2003), a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética e a política, e quando a essas superestruturas se refere, usamos a palavra ideologia no plural, e seu uso nunca é neutro, há sempre um valor social valorativo.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Voloshinov (1981) identifica a ideologia como “produção imaterial humana” (FARACO, 2003, p.47) e acrescenta que “as bases de uma teoria marxista das “ideologias”, as bases para os estudos do conhecimento científico, da literatura, da religião, da moral, etc. – estão estritamente ligadas aos problemas da filosofia da linguagem” (VOLOSHINOV, 1981, p.9).

Para o Círculo de Bakhtin, os signos são sociais, isto é:

são criados e interpretados no interior dos complexos e variados processos que caracterizam o intercâmbio social. Os signos emergem e significam no interior das relações sociais, estão entre seres socialmente organizados; não podem, assim, ser concebidos como resultantes de processos apenas fisiológicos e psicológicos de um indivíduo isolado; ou determinados apenas por um sistema formal abstrato. Para estudá-los é indispensável situá-los nos processos sociais globais que lhe dão significação (FARACO, 2003, p.48).

Considerando, portanto, os signos sociais e pensando na questão da ideologia no que se refere à produção da obra, deparamo-nos com mais uma questão, a da autoria do sujeito-tradutor. O autor ou sujeito do discurso, na concepção bakhtiniana, deixa marcas de sua individualidade na obra que são inerentes a ele, criando princípios específicos que o separam dos demais. Essa marca mostra-se no “estilo, na visão de mundo e em todos os elementos da ideia de sua obra” (BAKHTIN, 2006, p.279), causando nos leitores uma atitude responsiva, como sempre ocorre, dependendo do campo da cultura em que a obra está inserida.

O sujeito, como visto por Bakhtin na linguagem, língua e literatura, precisa ser pensado na relação de responsividade e podemos usar esse pensamento no que diz respeito à

tradução, ou ao tradutor-autor. O sujeito bakhtiniano é visto no social, no compartilhamento, na ideológica convivência com o outro. Segundo Sobral (2008b, p.22) “a proposta é a de conceber um sujeito que, sendo um eu para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu-para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável, que lhe dá sentido”. De acordo com Fiorin (2008, p.28):

o sujeito bakhtiniano não está completamente assujeitado aos discursos sociais. Se assim fosse, negar-se-ia completamente a concepção de heteroglossia e de dialogismo, centrais na obra do filósofo. A utopia bakhtiniana é poder resistir a todo processo centrípeto e centralizador. No dialogismo incessante, o ser humano encontra o espaço de sua liberdade na de seu inacabamento. Nunca ele é submetido completamente aos discursos sociais. A singularidade de cada pessoa no “simpósio universal” ocorre na “interação viva das vozes sociais”. Nesse “simpósio universal”, cada ser humano é social e individual.

O humano constitui-se assim na visão bakhtiniana, em contato com os outros, travando experiências de troca e responsabilidade encontrada em seu encaminhamento. Dessa forma, o evento passa a ser visto como processo de alteridade, difundido em várias vozes que ressoam no fazer do sujeito. No Círculo, o sujeito é visto como um agente de seu tempo, responsivo ao outro que lhe confere a imagem e a “formação”. Nessas relações que o sujeito trava com o outro, ele é o mediador, o ser pensante, a consciência que terá como instância a sociedade (seu convívio) e a história da qual faz parte.

Na perspectiva de observar a tradução e seus aspectos, é necessário refletir sobre o sujeito em diferentes papéis: autor, autor-tradutor e tradutor. O autor é o criador da obra e pode sê-lo sozinho ou em conjunto com outros autores, em parceria; o autor-tradutor é aquele que traduz a obra literária criando na língua de chegada opções que tornem o texto compatível com seu original, ou seja, a obra na língua de partida; e o tradutor é aquele que traduz textos de diferentes categorias, como os apontados por Newmark (1988): científico-técnico, institucional-cultural e textos literários, como explicados no capítulo 1.

Não há como dissociá-los, uma vez que já concordamos que, na prática da tradução, o tradutor passa a ser também o autor responsável pela obra. Observamos essa nomenclatura para nos referirmos à pessoa, como criador e transformador do discurso, ou seja, o tradutor.

Sobre o autor, na literatura, Bakhtin (2006, p.191) menciona que:

A individualidade de autor como criador é uma individualidade criativa de ordem especial, não estética; é uma individualidade ativa da visão e da enformação e não uma individualidade invisível e não enformada. O autor se torna individualidade propriamente dita somente onde lhe atribuímos o mundo das personagens enformado e por ele criado ou onde ele está parcialmente objetivado com o narrador. O autor não pode e não deve ser

definido para nós como pessoa, pois nós estamos nele, nós abrimos caminho no sentido de sua visão ativa; e só ao término de uma contemplação artística, isto é, quando o autor deixa de guiar ativamente nossa visão, é que objetivamos o nosso ativismo.

Quando observamos as diversas maneiras pelas quais o autor é visto, em diferentes momentos da história, percebemos sua relação, no pensamento do Círculo de Bakhtin, com o sujeito. Marchezan, em seu artigo intitulado “A noção do autor na obra de Bakhtin” (2015), aponta as diferenças entre a concepção de autor segundo Barthes (2004), Foulcaut (1992) e Voloshinov (1981). A compreensão do papel do autor e seu apagamento ou não-apagamento em alguns momentos da história nos remete a pensar, nesse caso, principalmente no papel do tradutor, ou em sua “morte”.

Voloshinov (1981) coloca-se contra esse distanciamento do autor de sua produção, assim como nos colocamos também no caso do tradutor e seu trabalho. Bakhtin busca nos domínios da filosofia, fora da exatidão da cientificidade, uma outra cientificidade que aciona um comportamento dialógico. Pelo dialogismo insere o sujeito em diferentes manifestações dentro de suas produções.

Ao longo desse capítulo, pudemos constatar a probabilidade de relacionarmos o ato tradutório com os conceitos do Círculo de Bakhtin pelas inúmeras possibilidades de confrontos e semelhanças no fazer da tradução e na teoria filosófica que esse ato abarca.

Observar a linguagem e a língua sob esse prisma nos impõe um caminho de investigação e descobertas para que possamos compreender os atos responsáveis e responsáveis que são inerentes ao ofício de traduzir.

Levando em consideração essa reflexão sobre responsabilidade e responsividade, vejamos como a autora Carson lida com questões que deseja tratar em seu texto. O garoto John Henry apresenta momentos de feminilidade, assim como Frankie apresenta traços claros de masculinidade. Seria uma crítica aos modelos pré-estabelecidos, uma vez que a autora se posiciona, em seu texto sobre esses aspectos. Há uma sutileza na maneira como eles são tratados, porém eles estão lá, nos mostrando nas características e nas falas a presença da dúvida e das atuações que fogem aos modelos impostos pela sociedade.

Ilustramos com exemplos de falas que mostram essa questão de gênero masculino e feminino (ver **quadros 58 e 59**).

QUADRO 58

| Tf | T1a | T1b |
|--------------------------|------------------------|------------------------|
| JOHN HENRY: How did that | JOHN HENRY: Como? Como | JOHN HENRY: Como? Como |

| | | |
|---|--|--|
| boy change into a girl? Did he kiss his elbow ⁵² ? [<i>He tries to kiss his elbow.</i>] (MCCULLERS, 2006, p.58). | é que um menino virou menina? Êle beijou o cotovelo? (Datiloscrito, 1961, p.45). | é que um menino virou menina? Êle beijou o cotovelo? (Êle tenta beijar o seu (próprio) cotovelo.) (Datiloscrito, 1961, p.45). JOHN HENRY: Como? Como é que um menino virou menina? Êle beijou o cotovelo? (Êle tenta beijar o próprio cotovelo). |
| T2a JOHN HENRY: Como? Como é que um menino virou menina? Tentou beijar o cotovelo? | | |

Neste trecho, John Henry está curioso, pois Berenice disse que “já viu muita coisa esquisita na vida”, e ela está se referindo ao fato de Frankie ter se “apaixonado por um casamento” (Datiloscrito, 1961, p.45). No entanto, John aproveita a oportunidade para perguntar à Berenice como um menino poderia virar menina. “Beijar o próprio cotovelo”, em inglês, significa mudar o gênero, ou seja, mudar de masculino para feminino e vice e versa. Interessante notar que Clarice não encontrou uma equivalência melhor para a expressão, optando por traduzir “ao pé da letra”, mudando somente o “seu” para “próprio”, para que não haja dúvidas de que a pessoa estivesse beijando o próprio cotovelo. Em português, a palavra “desmunhecar” seria uma opção razoável, visto que, quando se tenta beijar o próprio cotovelo, a tendência é que “quebrems o pulso” para que a boca tente alcançar o cotovelo. Outros exemplos relacionados à sexualidade estão no quadro seguinte. Carson usa a boneca e a maneira como John a trata para deixar claro que sua feminilidade pode ser vista assim. Os elementos usados são mantidos na tradução de Clarice.

O diálogo travado entre Berenice e as crianças sobre a sexualidade de Lily Mae Jenkins, um rapaz que mudou de sexo, é relatado no livro *Georgia women: their lives and times*. Dews (2014, p.288) menciona que McCullers descreveu Lily Mae Jenkins como um negro homossexual abandonado, e inclui um pequeno diálogo sobre ele:

Lily Mae é de dar pena. Não sei se você já notou garotos assim, mas ele se preocupa com homens ao invés de se preocupar com mulheres. Quando ele era mais jovem, ele era uma graça. O tempo todo ele se vestia com roupas de mulher e todos riam, mas agora ele está crescendo e ele parece diferente (...).

⁵² Kiss your elbow - There is an old saying that if you kiss your elbow, you change genders. Eg: *Kiss your elbow and become a girl*. Há um velho ditado que diz que quando você beija os cotovelos, você muda de gênero (tradução nossa). Disponível em <http://pt.urbandictionary.com/define.php?term=kiss%20your%20elbow>. Data de acesso em 17/07/2014.

Com Lily Mae Jenkins, McCullers pretendeu direcionar a situação dos indivíduos homossexuais e transexuais no Sul daquela época⁵³. O mesmo autor ainda menciona que McCullers colocaria essa personagem em *The heart is a lonely Hunter*, mas não a colocou, porém a menciona em *The member of the wedding*. O diálogo sobre Lily acontece assim:

BERENICE: Você conhece Lily Mae Jenkins?

FRANKIE: Não tenho certeza. Conheço tanta gente.

BERENICE: Bem, ou você conhece ele ou não conhece. Um que anda se rebolando numa blusa de mulher e com a mão na cintura. Pois esse Lily Mae Jenkins se apaixonou por um homem chamando Juney Jones. Um homem, presta atenção. E Lily Mae virou moça. Mudou sua natureza e seu sexo e virou moça.

FRANKIE: O que?! (Datiloscrito, 1961, p.44).

Outros exemplos que sugerem um questionamento sobre a sexualidade são os que se seguem:

QUADRO 59

| Tf | T1a | T1b |
|---|---|---|
| [John Henry plays with the doll at the kitchen table and Frankie watches.] (MCCULLERS, 2006, p.23). | (John Henry brinca com a boneca e FRANKIE o observa) (Datiloscrito, 1961, p.18). | (John Henry brinca com a boneca e FRANKIE o observa) (Datiloscrito, 1961, p.18). |
| | | (John Henry brinca com a boneca e FRANKIE o observa). |
| T2a (John Henry brinca com a boneca e FRANKIE o observa). | | |
| [John Henry leaves the table and picks up a large blonde doll on the chair in the corner.] (MCCULLERS, 2006, p.17). | (John Henry levanta-se também da mesa e apanha uma grande boneca loura sôbre a cadeira, a um canto) (Datiloscrito, 1961, p.14). | (John Henry levanta-se também da mesa e apanha uma grande boneca loura sôbre a cadeira, a um canto) (Datiloscrito, 1961, p.14). |
| | | (John Henry levanta-se também da mesa e apanha uma grande boneca loura sôbre a cadeira, a um canto). |
| T2a (John Henry levanta-se da mesa e apanha uma grande boneca loura sobre a cadeira, a um canto). | | |
| [John Henry plays with the doll at the kitchen table and Frankie watches.] (MCCULLERS, 2006, p.23). | (John Henry brinca com a boneca e Frankie observa-o) (Datiloscrito, 1961, p.18). | (John Henry brinca com a boneca e Frankie observa-o) (Datiloscrito, 1961, p.18). |
| | | (John Henry brinca com a |

⁵³ No original: McCullers described Lily Mae Jenkins as “an abandoned, waifish Negro homosexual” and included a brief bit of a dialogue with which another character describes him: “Lily Mae is right pitiful now. I don’t know if you ever noticed any boys like this but he cares for mens instead of girls. When he were younger he used to be very cute. He were all the times dressing up in girls’ clothes and laughing. Everybody thought he were real cute then. But now he getting older and he seem different (...)”. With Lily Mae Jenkins, McCullers intended to address the plight of homosexuals and transgenders individuals in the South at that time (DEWS, 2014, p.288) (tradução nossa).

| | | |
|--|---|--|
| | | boneca e Frankie observa-o). |
| T2a (John Henry brinca com a boneca na mesa da cozinha e Frankie observa-o). | | |
| JOHN HENRY: [holding the doll]: You serious when you gave me the doll a while ago? (MCCULLERS, 2006, p.18). | JOHN HENRY: Frankie, você estava falando sério quando me deu essa boneca? (Datiloscrito, 1961, p.20). | JOHN HENRY: Frankie, você estava falando sério quando me deu essa boneca? (Datiloscrito, 1961, p.20). JOHN HENRY: Frankie, você estava falando sério quando me deu essa boneca? |
| T2a JOHN HENRY: (abraçando a boneca) Frankie, você tava falando sério quando me deu essa boneca a algum tempo atrás? | | |
| JOHN HENRY: [approaching with the doll]: You serious when you give me tis? [He pulls up the doll's dress and pats her.] I will name her Belle (MCCULLERS, 2006, p.27). | JOHN HENRY: Era sério quando você me deu isso? (Ele estica o vestido da boneca, e a afaga.) Ela vai se chamar Belle (Datiloscrito, 1961, p.37). | JOHN HENRY: Era sério quando você me deu isso? (Ele estica (ajeita) o vestido da boneca, e a afaga (-a).) Ela vai se chamar Belle (Datiloscrito, 1961, p.37). JOHN HENRY: Era sério quando você me deu isso? (Ele ajeita o vestido da boneca, e afaga-a). Ela vai se chamar Belle. |
| T2a JOHN HENRY: (se aproximando com a boneca). Era sério quando você me deu isso? (Ele ajeita o vestido da boneca, e afaga-a). Ela vai se chamar Belle. | | |
| FRANKIE: I don't know what went to on in Jarvis' mind when he brought me that doll. Imagine bringing me a doll! (MCCULLERS, 2006, p.27). | FRANKIE: Não sei o que deu em na cabeça de Jarvis quando ele me trouxe essa boneca. Imagine, me dar uma boneca! (Datiloscrito, 1961, p.21). | FRANKIE: Não sei o que deu em na cabeça de Jarvis quando (para) ele me trouxe (trazer) essa boneca. Imagine, me dar (trazer) uma boneca! (Datiloscrito, 1961, p.21). FRANKIE: Não sei o que deu em na cabeça de Jarvis para ele me trazer essa boneca. Imagine, me trazer uma boneca! |
| T2a FRANKIE: Não sei o que deu em na cabeça de Jarvis quando ele me trouxe essa boneca. Imagine, me dar uma boneca! | | |

Com relação à questão da identidade de John Henry, o fato de Frankie dar a ele sua boneca, enfatiza a mensagem de Carson com relação à sexualidade do menino.

A identidade relacionada à sexualidade é, durante a peça, mostrada por Carson, primeiramente quando Frankie não se veste ou se comporta como menina, o que é esperado por todos em sua vizinhança, pelo clube das meninas do qual não consegue fazer parte, e quando tenta se vestir para o casamento. Depois, Carson enfatiza o fator da sexualidade quando coloca em jogo a virilidade do menino John, que se mostra interessado pela boneca, e

que gosta de estar o tempo todo conversando com Berenice e Frankie na cozinha da casa ao invés de brincar com os meninos de sua idade. Ao mesmo tempo em que Frankie acha um absurdo ter ganhado a boneca, John a quer para si.

Clarice, como autora-criadora, aparece como organizadora dos eventos da peça, antevendo prováveis mudanças em sua própria tradução. Ela é a voz social, plurivalente que ordena o estético como ato de valor (ética), pois, encontra-se de “fora” do primeiro e do segundo eventos que são: a criação da obra enquanto romance, e a adaptação do romance para teatro. Assim, Clarice, passa a ter um “excedente de visão” da obra dramatúrgica, porém, não de sua transmutação cênica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da pesquisa é refletir sobre quais são as contribuições das perspectivas bakhtinianas para o estudo e prática da tradução, analisando a tradução inacabada deixada por Clarice Lispector da peça *The member of the wedding*.

A peça da escritora norte-americana Carson McCullers foi por ela própria adaptada, a partir de seu romance homônimo, para teatro, com publicações em 1951 e 2006. Tendo em vista nosso objetivo, analisamos de forma comparativa as traduções da peça realizadas por Clarice Lispector, a fim de verificar as reescritas da tradutora em seu trabalho tradutológico, baseado em tentativas de adequação às atividades de comunicação e expressão artística – retradução - para produzir sentidos que atendam às necessidades de interação e compreensão, junto aos interessados em encená-la e aos espectadores brasileiros na década de 1960.

Levamos em consideração ainda o sujeito-tradutor diante do ato tradutório, assim, investigamos a construção da autoria de Clarice Lispector enquanto sujeito individual e social, em seu trabalho com a literatura e como este reverbera no ato da tradução.

A princípio, as relações dialógicas foram observadas, no *corpus*, considerando a tentativa de interação do sujeito-tradutor com o outro, ou seja, com o sujeito-espectador ou leitor, incluindo diretores, atores e encenadores.

A tradutora, Clarice Lispector, na retradução, transpôs o texto da modalidade literal para uma modalidade social, espacial e temporal, a fim de atender às necessidades comunicativas exigidas pela tradução da peça. Assim, Clarice parte do princípio de realizar, primeiramente, uma tradução mais literal e simples do texto e depois volta, corrigindo-o e adequando-o, tomando resoluções para que o texto não perdesse suas características dramáticas e para que mantivesse a fluidez da oralidade, por se tratar de uma peça teatral. O próprio título, como mencionado anteriormente, reflete a necessidade comunicativa. Clarice quando se viu à frente de “member”, no título *The member of the wedding*, escreveu as palavras “participante” e “sócia” para depois escrever em azul “a sócia do casamento”, título que atenderia ao diálogo estabelecido com o restante da peça. Além disso, na fala que abre a peça, Jarvis diz: “Seems to me like this old arbor has shrunk. I remember when I was a child it used to seem absolutely enormous. When I was Frankie’s age, I had a vine swing there. Remember, papa? (MCCULLERS, 2006, p.2). Clarice traduz, na primeira versão como: “Tenho a impressão que esse caramanchão encolheu. Lembro que quando eu era criança ele parecia positivamente enorme. Na idade de Frankie, eu tinha um balanço aí. Lembra-se,

papai?” (Datiloscrito, 1961, p.2). Na retradução Clarice coloca as palavras “de”, “velho”, “me” “mesmo”, risca a palavra “positivamente” e a troca por “absolutamente”, risca “na”, trocando por “com a “e inverte a posição de “quando eu era criança”. Na retradução vemos: “Tenho a impressão *de* que esse caramanchão encolheu. *Me* lembro que ele *me* parecia absolutamente enorme, quando eu era criança. *Com a* idade de Frankie, eu tinha um balanço aí *mesmo*. Lembra-se, papai?” (Datiloscrito, 1961, p.2). Constatamos, assim, a busca por palavras e construção da frase que atenda construção da comunidade de sentido.

O processo tradutológico evidencia, portanto, a preocupação com o olhar do outro e com o contexto social brasileiro para o qual a peça fora traduzida para uma possível montagem. Nesse sentido, o trabalho de Clarice pôde ser descrito por meio da exotopia bakhtiniana, já que o olhar de fora que a tradutora teve sobre o texto fez com que a peça de McCullers pudesse ganhar novas dimensões para encenações e leituras. Clarice ainda apresenta dúvidas em seu trabalho sobre quando traduzir nomes próprios ou não. Ela traduz “Winter Hill” por “Colina de inverno”, mas não o faz, por exemplo, para “Glee Club”, e escreve a lápis o nome do posto em que Berenice conheceu Ludie, “Campbell”. Com relação aos nomes das personagens, somente “Tio Ustace” é traduzido como “Tio Eustace”, talvez em uma tentativa de aproximar o nome para o que nos soa comum, como “Eustácio”.

O trabalho tradutório de Clarice pôde também ser descrito pelo cronotopo, pois notamos o cuidado para fazer a correspondência de temáticas polêmicas, como o preconceito racial, diferenças sociais e configurações de gênero de um contexto norte-americano para um contexto nacional, em um determinado tempo e espaço. O cuidado é observado tanto nos âmbitos concretos de sociedades e de tempos, como em âmbitos abstratos, próprios da subjetividade. Mencionamos o contexto étnico da peça como cronotopo, pois a data de 1946, quando o romance foi escrito e a guerra acontecia, o preconceito estava presente e era mencionado, claramente, pelas pessoas de raça branca. Quando o Sr Addams pede a TT e Honey para trabalharem para ele, por exemplo, e Honey diz não ter tempo, o Sr Addams responde: “Vai ser um alívio quando a guerra acabar e vocês, seus negros malandros e metidos a importantes, voltarem a trabalhar. E, além do mais, me chame de senhor, está ouvindo?” (Datiloscrito, 1961, p.53). Evidenciamos, assim, uma época marcada por uma fala. Com relação ao preconceito de gênero masculino e feminino, McCullers demonstra essa preocupação e o fato de mencionar Lily Mae Jenkins como transexual também marca uma época no sul da Geórgia (DEWS, 2014). Lily foi a primeira representante homossexual assumida naquele tempo e lugar, e Carson se utilizou dessa informação em sua história. O cronotopo também é evidenciado no início da peça, bem como no começo de cada ato e cena,

como explicado anteriormente. Quando Berenice menciona o nome de Eleanor Roosevelt e Joe Louis (Datiloscrito, 1961, p.87), o tempo também está marcado. Anna Eleanor Roosevelt foi a primeira-dama dos Estados Unidos da América entre 1933 e 1945 e Joseph Louis Barrow foi um dos maiores pugilistas americanos e manteve o título dos pesos pesados entre os anos de 1937 a 1948.

A autoria e o gênero discursivo mostraram-se correlacionados pela questão do estilo. Considerando o estilo social, conforme preceitos bakhtinianos, verificamos que a tradutora, a princípio, busca fidelizar os recursos linguísticos na tradução. Entretanto, em um segundo momento, na retradução, o que está representado pelo registro escrito manual, notamos tentativas de adequação ao contexto nacional, que representa o público brasileiro, espectador potencial da encenação.

Dessa forma, leem-se os preceitos dos gêneros discursivos, relativos aos conceitos de enunciados estáveis e instáveis. Quanto ao estilo individual, Clarice Lispector mostra-se como tradutora em uma tentativa de transpor um texto literal e escrito, para um texto interativo e comunicativo, informal, próprio da modalidade oral. A técnica da tradutora comporta aquilo que Bakhtin chama de volitivo-emotivo, que relaciona a fala com as emoções, em uma tentativa de produzir um contexto espontâneo, característico do gênero dramático.

As especificidades do texto dramatúrgico, que simula um contexto concreto, real, exigem uma interação oralizada, próxima de uma fala cotidiana. A tradutora usa as variações linguísticas para caracterizar e descrever as personagens (falas e cenas). Novamente, identificamos a preocupação da tradutora com o uso da modalidade oral na constituição da fala, em um texto escrito. No entanto, Clarice, às vezes, não decide como ficariam as falas de Berenice, a empregada da casa. A tradutora oscila entre a formalidade e a informalidade, como exemplo, na fala “Só conversamos”, traduzida por “A gente só conversa” (Datiloscrito, 1961, p.6), ou ainda “Ou talvez Mr Owen torne a *mudar-se para cá*” que ela retraduz como “Ou talvez Mr Owen torne a *se mudar pra cá*” (Datiloscrito, 1961, p.25).

É possível inferir, a partir do trabalho de tradução e retradução, três etapas: primeiramente, um processo de leitura e compreensão do texto em língua estrangeira; em um segundo momento, Clarice realiza uma tradução literal do texto original. A tradutora datilografa a tradução, atendendo à estrutura composicional do gênero dramático. Nesse sentido, busca estabelecer interação com os produtores e diretores que encenariam a peça. Entretanto, não acolhe todos os recursos orais, intensificados por Carson McCullers no texto original, mas adiciona outros. E, finalmente, Clarice retraduz a peça, corrigindo-a e mudando palavras e algumas expressões.

Na retradução, feita de forma manuscrita, como mostra o **Apêndice A** (T2b), Clarice Lispector rabisca, elimina expressões e faz anotações manuais sobre a tradução datiloscrita. A técnica empregada se mostrou relevante para adequar o texto ao seu contexto temporal, espacial, linguístico e humano, produzindo sentidos e constituindo outros.

Além desses procedimentos, podemos observar o uso do empréstimo, visto que a tradutora deixa algumas palavras no original. Além disso, Clarice faz adaptações no texto fonte, usando recursos de amplificação e de condensação. Há a modulação em sua tradução, principalmente pelas tentativas de adequação ao contexto teatral, visando naturalidade na construção das falas das personagens.

O espaço de intermediação entre o texto de partida (texto fonte) e o texto de chegada permite e exige alterações, adaptações e substituições e Clarice Lispector tinha consciência desses processos, afinal os deixa explícitos nas intervenções manuscritas deixadas no datiloscrito e na crônica *Traduzir, procurando não trair*.

Clarice deixou algumas questões abertas em seu trabalho: o empréstimo da língua de partida, principalmente dos nomes próprios, parece-nos uma preocupação recorrente no exercício da profissão.

Depois de analisarmos o datiloscrito a partir dos pressupostos do Círculo de Bakhtin, impusemo-nos o mesmo esforço de Clarice ao traduzirmos a peça *The member of the wedding*, a fim de estabelecermos comparações para ampliarmos nossa análise e nossa percepção dos desafios enfrentados por Clarice Lispector na referida tradução. Nossa opção, por exemplo, na tradução, foi deixar os nomes próprios da língua de partida, como por exemplo, Winter Hill, Blue Moon e Tio Ustace, entre outros, usando a técnica do empréstimo. Clarice, no entanto, traduziu Tio Ustace por Tio Eustace, talvez em uma tentativa de trazer mais familiaridade à sua tradução, como mencionado anteriormente, porém não o fez com consistência. Também resolvemos traduzir a primeira parte não traduzida por Clarice, o prólogo. Nele são apresentados detalhes da história que julgamos relevante para o leitor, ou ainda para os responsáveis pela montagem da peça, como referências sobre os lugares e as personagens. Com relação às marcas da oralidade, decidimos adequar a construção das personagens ao contexto socioeconômico em que elas estão inseridas

No conjunto, esperamos ter contribuído para a área de tradução bem como para os estudos bakhtinianos, ao apresentarmos uma reflexão sobre o processo tradutológico, considerando os pressupostos teóricos de Bakhtin e seu Círculo, a partir do datiloscrito da peça *The member of the wedding*, disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa, do qual realizamos uma análise comparativa, aberta a outras possíveis análises.

FONTES

1) Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil

Datiloscrito da Peça *The Member of the wedding*, de autoria de Clarice Lispector. Arquivo 5, 95p., 1961.

2) Publicações

LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. **Revista Jóia**, RJ, n. 177, maio de 1968.

_____. **Outros escritos**. Organização: Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998. (a)

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 1998 (b)

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998. (c)

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 1999.

_____. **Devaneios e embriaguez duma rapariga**. In: Laços de família. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 1960.

_____. **Correspondências. Clarice Lispector**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Clarice Lispector, entrevistas**. Org. Claire Williams. Preparação de originais e notas bibliográficas Tereza Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MCCULLERS, Carson. **A convidada do casamento**. Trad. de Sônia Coutinho. São Paulo: Novo século, 2008.

_____. **The member of the wedding** – a play. 4ª Ed. New York: a new directions book, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALKMIM, Tânia. Sociolinguística parte II. In: Fernanda Mussalim e Anna Christina Bentes (Org.). **Introdução à linguística I, domínios e fronteiras**. São Paulo: Editora Cortez, 2001.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin Conceitos-Chave**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- ANDERSON, Perry. **Linhagens do estado absolutista**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- AUBERT, Francis Henrik. **A Tradução do intraduzível**. São Paulo: FFLCH/ USP, 1984.
- _____. **Descrição e quantificação de dados em tradutologia**. Tradução e comunicação. Revista brasileira de tradutores. São Paulo, n.4 p.59-70. Julho, 1984.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. São Paulo: Ática, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Para uma Filosofia do Ato**. Tradução, não-revisada e de uso didático e acadêmico, de C. A. Faraco e C. Tezza, 1993.
- _____. **Para uma filosofia do ato responsável**. PONZIO Augusto; Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/UFScar (Org.) Tradução de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João editores: 2010.
- _____. **Questões de estilística no ensino da língua**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- _____. **Questões da literatura e de estética. A teoria do romance**. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero de Freitas de Andrade. 4ª ed. Editora Unesp, Hucitec, 1998.
- _____; VOLOSHINOV, Valentin. **Discurso na vida, discurso na arte** (sobre a poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. New York, Academic Press: 1976.
- BARBISAN, Leci Borges; FLORES, Valdir do Nascimento. **Enunciação e gramática**. São Paulo: Contexto, 2008.
- BASSNETT, Susan. **Estudos da tradução**. Tradução de Vivina de Campos. Lisboa: fundação Calouste Gulberntian, 2005.
- BASNETT, Susan. **Translations Studies**. 3 ed. London and NY: Routledge, Taylor and Francis group e-library, 2005.

BELINE, Ronald. A variação linguística. In: FIORIN, José Luiz (Org). **Introdução à linguística I: Objetos teóricos**. São Paulo: Editora contexto, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org). **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2008.

BENVENISTE, Emile. A forma e o sentido na linguagem. In: _____. (Org.). **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2004.

BRANDIST, Craig. **Repensando o Círculo de Bakhtin**: novas perspectivas na história intelectual. CAMPOS, Maria Inês; SCHETINI, Rosemary (Org.). Tradução de Helenice Gouveia e Rosemary Shetitini. São Paulo: Editora contexto, 2012.

_____. **Theory, Culture and Society. The official and the Popular in Gramsci and Bakhtin**. Theory, Culture & Society May 1996 13: 59-74. <Disponível em <http://tcs.sagepub.com/content/13/2/59.refs.>> Published by: SAGE. Acesso em: 22/10/2014.

BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa moderna. In: BURKE, Peter; Po-chia Hsia, Ronnie (Org.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Unesp, 2009.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística uma introdução crítica**. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Editora Parábola, 2013.

CAMACHO, Roberto Gomes. Sociolinguística: parte II. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à linguística I: domínios e fronteiras**. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A operação do texto**. Perspectiva, col. Debates 134, São Paulo, 1976.

CAMPOS, Geir. **O que é Tradução**. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Coleção Primeiros Passos).

CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de inovação. In: _____. (Org.). **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1943.

CARR, Virginia Spencer. **The lonely hunter**: A biography of Carson McCullers. Georgia: University of Georgia Press, 2003.

CARLOMAGNO, Julia. Article on the member of the wedding. **Context: Exploring Issues of Identity and Belonging**. Area of study 2. In Insight Publications, 2010. <Disponível em http://year12vce-english.wikispaces.com/file/view/The_member_of_the_wedding.pdf> Acesso em: 06/07/2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada.** São Leopoldo: editora Unisinos, 2003. p.217 – 259: Tradução e recepção na prática comparatista.

CARYL, Emerson. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin.** Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

CATFORD, John Cunnison. **Uma Teoria linguística da tradução.** Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas São Paulo: Cultrix, 1980.

CHURCHILL, Winston. **A History of the English Peoples.** Canada: Skyhorse, 2011.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin.** Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

COSERIU, Eugenio. **Teoria da Linguagem e Linguística Geral.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Presença/ EDUSP, 1979.

CHRISTIE, Agatha. **Curtain.** New York: Berkley, 2000.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história.** Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução: a prática da diferença.** Tradução de Érica Lima. Campinas: UNICAMP, FAPESP, 1998.

_____. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DEWS, Carlos. Carson McCullers. Vol 2. In: CHIRHART, Ann Short; CLARK, Kathleen Ann (Org.). **Georgia women: Their lives and times.** Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2014.

DISCINI, Norma. Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva. In: DE PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (Org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável.** Campinas: Mercado de Letras, 2010.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências em tradução.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin.** São Paulo: Parábola, 2009.

_____. Interação e linguagem: balanço e perspectivas. In: **Calidoscópico.** São Leopoldo, Vol. 3, n. 3, p.214-221, set/dez 2005. Unisinos, 2005.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Editora Ática, 2008.

_____. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

FITZ, Earl E. **Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the difference of desire**. Austin: University of Texas Press, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GERALDI, João Wanderley. **Ancoragens, estudos bakhtinianos**. São Carlos: Pedro e João editores, 2010.

GOMES, André Luis. **Clarice em cena: As relações de Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: Editora UNB, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

HELLMAN, Lillian. **The little foxes & another part of the forest**. Dallas: Penguin books, 1939.

IBSEN, Henrik. **Hedda Gabler**. England: Penguin Classics, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

KOCH; FÁVERO, Leonor Lopes. **Linguística textual: introdução**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Sobre o pensamento bakhtiniano: uma recepção de recepções. **Bakhtiniana, revista de estudos linguísticos**. São Paulo, Vol.8, n.1. Janeiro a Junho, 2013. <Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S2176-45732013000100006>> Data de acesso: 10/03/2015.

_____. A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela. **Bakhtiniana**, São Paulo, 10 (2), Jul./Dez. 2015. (no prelo).

MATEER, John. Translators are angels. **Bibliotecário de papel** <Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/tag/john-mateer>> Data de acesso: 20/03/2015.

MENDONÇA, Marina Célia. O senso comum sobre língua: notas sobre um discurso marcado pelo outro. In: CARMELINO, Ana Cristina; PERNAMBUCO, Juscelino; FERREIRA, Luiz Antônio (Org.). **Nos caminhos do texto: atos de leitura**. Franca: Editora Unifran, 2007. Coleção Mestrado em linguística.

MOSER, Benjamin. **Why this world – a biography of Clarice Lispector**. Oxford: Oxford, USA, 2013.

NIDA, Eugene. A. **Toward a Science of Translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NOGUEIRA, Nicea Helena. Agatha Christie por Clarice Lispector: tradução, cultura e identidade. **Revista Alpha**, Patos de Minas, Vol. 8, n. 8, 2007 pag. 163-166. UNIPAM <Disponível em <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/21394/agatha.pdf>>. Acesso em: 03/06/2014

NOLASCO, Edgar. Clarice tradutora. In: **Revista Cerrados**. Literatura e Presença Clarice Lispector. Editor: André Luís Gomes. Universidade de Brasília, 2007. n. 24, ano 16.

_____; CARDOSO, Rafael. Duas histórias ao modo de Clarice Lispector. In: **Rascunhos Culturais**. Coxim, MS. Vol 1, n. 2, p.239-249. Julho a dez, 2010.

NORMAND, Claudine. **Saussure-Benveniste**. Tradução de Carmen Deleacil Ribeiro Nassar. Letras n. 33 – Émile Benveniste. Interfaces enunciação e discursos, 2007.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector Jornalista** – páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Senac, 2006.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PERNAMBUCO, Juscelino. Clarice Lispector: o texto, a leitura e a crítica literária. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernanda; OLIVEIRA, Maria Regina Momesso de; LOUZADA, Maria Silvia Olivi (Org.). **Processos enunciativos em diferentes linguagens**. Franca: Editora Unifran, 2006. Coleção Mestrado em linguística.

PETRILLI, Susan. **Expression and Interpretation in language**. New Brienwick, New Jersey: Transaction Publishers, 2012.

_____. **Em outro lugar e de outro modo**: Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin. Tradução de Valdemir Miotello et al. São Carlos: Pedro & João editores, 2013.

PONZIO, Augusto. **Encontro de palavras, o outro no discurso**. Tradução de Valdemir Miotello et al. São Carlos: Pedro & João editores: 2010. (a)

_____. **Procurando uma palavra outra**. Tradução de Valdemir Miotello et al. São Carlos: Pedro & João editores: 2010. (b)

_____. **Dialogando sobre Diálogo na perspectiva bakhtiniana**. Tradução de Valdemir Miotello et al. São Carlos: Pedro & João editores, 2012.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**. Tradução de Jussara Simões. Bauru, SP: Edusc, 2002.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector a travessia do oposto**. 3ª ed. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. BALLY, Charles; SECHEHAVE, Albert (Org). Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVEIRA, Brenno. **A arte de traduzir**. São Paulo: Melhoramentos: Unesp, 2004.

_____. **A escritura de Clarice Lispector**. São Paulo: Vozes, em coedição com PUC, 1993.

SOBRAL, Adail. Dialogismo e interação. In: _____ (Org.). **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009, p.21-46.

_____. Ato/Atividade e evento. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2008 (a).

_____. **Dizer o ‘mesmo’ a outros**: um ensaio sobre a tradução. São Paulo: SBS, 2008 (b).

_____. Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva. In: DE PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (Org.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

SOUZA, Eneida M. de. Tradução e intertextualidade. In: _____. **Traço crítico**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões da linguagem e tradução**. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Paraná: UFPR, 2005.

TARALLO, Fernando. **A pesquisa sociolinguística**. 3^a Ed. São Paulo: Editora Ática, 1990. Série princípios.

THEODOR, Erwin. **Tradução, ofício e arte**. São Paulo: Cultrix, 1976.

TRASK, R.L. **Dicionário de linguagem e linguística**. Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2008.

TYTLER, Alexander Fraser. **Essay on the principles of translation**. London: Neill & Co, 1813.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**. São Paulo: Limiar, 2002.

VENUTI, L. **Introduction**. Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, 1992.

_____. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro. **Palavra**. Rio de Janeiro, n.3, 1995.

_____. **Escândalos da tradução**. Bauru, EDUSC, 2002.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Paris: Les Éditions Didier, 1958.

VOLOSHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

ZAVALA, I. Escribir desde la frontera. **Teoria, crítica e história**. San Juan, Puerto Rico, 1996. <Disponível em: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iriszavala.htm>.> Acesso em: 08/06/2014.

_____. Escribir desde el exilio! **Hispanamérica**. Año 39. No.117 (Diciembre 2010), pp.65-77. <Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/23069955?uid=2&uid=4&sid=21104555118527>> Acesso em: 12/07/2014.

ZBINDEN, Karine. **The Bakhtin circle and translation**. Source: The yearbook of English studies, vol.36, No 1, Translation (2006), pp.157-167. Published by: Modern Humanities Research Association. Stor, 2006.

APÊNDICE

**Apêndice A (T2b) – Tradução da peça *The member of the wedding*, com interferências
nossas. Suposição de finalização do trabalho.**

A SÓCIA DO CASAMENTO

Época: Agosto de 1945.

Local: Uma pequena cidade no Sul dos Estados Unidos.

Primeiro Ato: Ao cair de uma tarde de agosto.

Segundo Ato: A tarde do dia seguinte.

Terceiro Ato: A tarde do dia seguinte.

Terceiro Ato:

Cena 1: O dia do casamento – tarde do dia seguinte ao segundo ato.

Cena 2: 4 horas da madrugada seguinte.

Cena 3: Novembro ao cair da tarde.

(Berenice Sadie Brown está ocupada na cozinha).

JARVIS Tenho a impressão de que esse velho caramanchão encolheu. Lembro que ele parecia absolutamente enorme. Quando eu era criança, com a idade de Frankie, eu tinha um balanço aí mesmo, não é papai?

FRANKIE Pois *pra* mim ele não parece assim, tão absolutamente enorme, porque eu sou muito alta.

JARVIS Em toda a minha vida eu nunca vi uma criatura humana crescer tão depressa. Talvez fosse uma boa ideia amarrar um tijolo na tua cabeça.

FRANKIE (Abaixando-se, com evidente aflição). Ah, não Jarvis! Por favor! Não faça isso!

JANICE Não implique com sua irmãzinha. Não acho Frankie tão alta assim, e, na certa, nem vai crescer muito mais. Com treze anos eu já tinha crescido quase tudo o que eu tinha *de* crescer.

FRANKIE Mas eu só tenho doze anos. Quando penso em todos os anos de crescimento que ainda me restam, fico apavorada.

(JANICE aproxima-se de FRANKIE e passa-lhe o braço pelos ombros, num gesto de consolo. FRANKIE fica rígida, encabulada, mas radiante).

JANICE Se eu fosse você, não me preocupava.

(BERENICE vem da cozinha com uma bandeja de refrescos. FRANKIE precipita-se ansiosa por ajudá-la a servi-los).

FRANKIE Deixa eu ajudar.

BERENICE Esses *dois copo* de limonada são para você e John Henry. *Os outro* têm álcool dentro.

FRANKIE Janice, venha sentar aqui. Você também, Jarvis.

(JARVIS e JANICE sentam-se bem juntos no banco de vime do caramanchão. FRANKIE serve os refrescos, depois senta-se no chão diante de JANICE e JARVIS e olha-os com admiração).

FRANKIE Foi uma surpresa tão grande quando Jarvis escreveu que vocês iam se casar!

JANICE Espero que não tenha sido uma surpresa desagradável.

FRANKIE Não, por Deus! De jeito nenhum! (Com intensidade). *Pra* falar a verdade... (Afaga com ternura os sapatos de JANICE e as botas militares de JARVIS). Ah, se vocês soubessem o que eu sinto.

MR ADDAMS Desde que sua carta chegou, Jarvis, só se fala em casamentos, noivas e noivos.

JANICE É tão bom... o casamento pode ser aqui, na casa de vocês, na casa de Jarvis.

MR ADDAMS É isso mesmo que você deve sentir, Janice. O casamento é uma instituição sagrada.

FRANKIE Ah, vai ser uma beleza.

- JARVIS Daqui a pouco vamos ter que ir pra Winter Hill. Tenho que estar de volta ao quartel hoje à noite.
- FRANKIE Winter Hill é um nome tão lindo, tão frio. Me lembra neve e gelo.
- JANICE Mas, você sabe meu bem, que fica a uns 120 quilômetros daqui.
- JARVIS Neve e gelo, essa é boa! Ontem a temperatura no campo do exército chegou a 38 graus (FRANKIE apanha um leque na mesa e abana JANICE e depois JARVIS).
- JANICE Ai que coisa boa, meu bem, obrigada.
- FRANKIE Eu lhe escrevi tantas cartas, Jarvis, mas você nunca, nunca respondeu. Quando você foi mandado para o Alasca, eu queria tanto saber como era o Alasca. Mande*i pra* você tantas caixas de doce feito em casa, mas você nunca respondeu.
- JARVIS Ah, Frankie, você sabe como são essas coisas.
- FRANKIE (Bebendo sua limonada). Sabe, essa limonada tem um gosto esquisito, meio forte, meio ardido. Acho que me enganei de copo.
- JARVIS E eu bem que estava achando minha bebida fraquinha demais. Isso é limonada pura, sem nenhum álcool!
- (FRANKIE e JARVIS trocam os copos. JARVIS bebe).
- JARVIS Ah, essa está melhor.
- FRANKIE Bebi um bocado. Será que estou bêbada? Estou com a impressão de ter quatro pernas, em vez de duas. Acho mesmo que estou bêbada. (Levanta-se e começa a andar, cambaleando, imitando embriaguez). Vejam! Estou bêbada! Olhe, papai, como estou bêbada! (De repente, ela vira uma cambalhota. Ouve-se sons estridentes vindos da direita).
- JANICE De onde vem essa música? Parece tão perto.
- FRANKIE E é mesmo! E vem dali. É a reunião do clube. Toda sexta-feira de noite dão festinhas com meninos. Eu fico espiando aqui, do quintal.
- JANICE Deve ser bom seu clube ser assim, tão pertinho.
- FRANKIE Eu ainda não sou sócia. Mas, agora de tarde vão fazer uma eleição e talvez eu seja aceita.
- JOHN HENRY Lá vem a mamãe!
- (MRS WEST, mãe de JOHN HENRY, atravessa o quintal pela direita. É uma loira exuberante, de uns 33 anos. Seu vestido de verão é barato e está desalinhado).
- MR ADDAMS Olá, Pet. Você chegou bem na hora de ser apresentada ao novo membro da família.
- MRS WEST Vi vocês lá da minha janela.
- JARVIS (Levantando-se com Janice). Oi, Tia Pet. Como vai Tio Eustace?
- MRS WEST Está no escritório.
- JANICE Olá. (Estende a mão, exibindo o anel de noivado). Veja, Tia Pet! Posso chamá-la assim?
- MRS WEST (Abraçando-a). É claro, Janice. Que beleza de anel!

JANICE Eu ganhei essa manhã de Jarvis. Ele queria falar com o pai, e naturalmente, escolher o anel em sua loja!

MRS WEST Que ótimo!

MR ADDAMS Um quarto de quilate. Não é muito vistosa, mas é uma boa pedra.

MRS WEST (À BERENICE que está recolhendo os copos vazios). Berenice, o que é que você e Frankie andaram fazendo com o meu pequeno John Henry? De manhã até a noite, ele não desgruda dessa cozinha?!

BERENICE A gente gosta dele, e Candy *sente* bem aqui.

MRS WEST Mas que diabos vocês fazem o tempo todo?

BERENICE Só *conversa...e deixamo as hora passar*. De vez em quando a gente joga cartas.

MRS WEST Bem, se ele atrapalhar, mande-o para casa.

BERENICE Candy não atrapalha ninguém.

JOHN HENRY (Caminhando descalço sob o caramanchão). Essas uvas espirram quando eu piso nelas.

MRS WEST Corra lá em casa, meu bem, lave os pés e calce suas sandálias.

JOHN HENRY Gosto de esmagar as uvas com os pés.
(BERENICE volta para a cozinha).

JANICE Isso aqui parece cenário de teatro. Jarvis me contou que você costumava escrever peças para representá-las aqui no caramanchão. Que espécie de peças você faz?

FRANKIE Ah, histórias de bandidos e cowboys. Este verão, por causa do calor, fiz umas peças frias, sobre esquimós e exploradores.

JANICE Você nunca fez nada romântico?

FRANKIE Não... (Fanfarrona). A maior parte das peças era para bandidos. Sabe, é porque até agora eu nunca tinha acreditado no amor. (Seu olhar se demora em JANICE e JARVIS. Abraça-os, debruçando-se por trás do banco).

MRS WEST Na primavera passada, Frankie e este amiguinho dela representaram o “Rei Vagabundo”.
(JOHN HENRY abre os braços e procura imitar de cor a heroína da peça, cantando na sua estridente voz infantil).

JOHN HENRY Nunca esperes impedir-me. Nunca esperes saber. (Explicando). Frankie era o menino rei. Eu vendia nas estradas.

MRS WEST É sim, e eu sempre disse que Frankie tem talento.

FRANKIE Ai, acho que não tenho muito talento.

JOHN HENRY Frankie sabe rir, também sabe matar gente muito bem. Ela também sabe morrer.

FRANKIE (Com certo orgulho). É, acho que sei morrer direito.

MR ADDAMS Frankie arrebanha John Henry e as garotas menores, mas quando acaba de prepará-los e vesti-los, eles já estão tão exaustos que não conseguem mais representar.

- JARVIS (Consultando o relógio de pulso). Bem, está na hora de seguirmos para a Winter Hill – que para Frankie é a terra dos icebergs e da neve – mas, onde a temperatura sobe até os 38°.
- (JARVIS pega JANICE pela mão. Levanta-se e, com ternura, seu olhar percorre o quintal e o caramanchão. Ajuda Janice a levantar-se e passa-lhe o braço pela cintura, continuando a olhar ao redor).
- JARVIS Isso me traz tantas recordações – esse cheiro de uvas esmagadas, esse cheiro de poeira. Lembro-me de todas as intermináveis tardes de verão de minha infância. Isso me leva ao passado.
- FRANKIE Isso também me faz lembrar do passado.
- MR ADDAMS (Passando o braço pelos ombros de JANICE e apertando a mão de JARVIS). Santo Deus! Até parece que tenho dois matusaléns na minha família! Você também, John Henry, está recordando a infância?
- JOHN HENRY Sim, senhor, tio Royal.
- MR ADDAMS Meu filho, essa visita foi um verdadeiro prazer. Estou muito contente, Janice, em ver que meu filho soube escolher tão bem uma esposa.
- FRANKIE Fico com tanta pena de vocês irem embora. Só agora estou me dando conta de que vocês estão mesmo aqui.
- JARVIS Dentro de dois dias estaremos de volta. O casamento é no domingo.
(A família dá a volta em torno da casa, em direção à rua. JOHN HENRY entra na cozinha, pela porta dos fundos. Ouve-se do jardim um ruído de vozes dizendo “adeus”).
- JOHN HENRY Frankie estava bêbada. Ela bebeu bebida com álcool.
- BERENICE Ela só *tava* fingindo de bêbada.
- JOHN HENRY Ela disse “olhe, papai como eu estou bêbada”, e não podia caminhar.
- VOZ DE FRANKIE Adeus, Jarvis, adeus, Janice.
- VOZ DE JARVIS Até domingo.
- VOZ DE MR ADDAMS Dirija com cuidado, meu filho. Adeus Janice.
- VOZ DE JANICE Adeus e obrigada, Mr. Addams. Adeus, Frankie, minha querida.
- TODOS Adeus, adeus!
- JOHN HENRY Eles, agora, vão para Winter Hill.
(Ouve-se a porta da frente abrindo-se e, depois, passos no vestíbulo. FRANKIE entra).
- FRANKIE Ah, não entendo! Como aconteceu tudo tão de repente.
- BERENICE O que aconteceu?
- FRANKIE Nunca na vida me senti tão confusa.
- BERENICE Confusa com o que?
- FRANKIE Com essa coisa toda. Eles são tão lindos.
- BERENICE (Depois de uma pausa). Acho que o sol fritou *seus miolo*.
- JOHN HENRY (Baixinho). Eu também.
- BERENICE Olhe pra mim. Você *tá* é com ciúme.
- FRANKIE Ciúme?!

BERENICE Com ciúme porque seu irmão vai *casar*.

FRANKIE (Lentamente). Não. É que nunca vi duas pessoas iguais a eles. Foi tão esquisito quando entraram hoje em casa.

BERENICE Você *tá* é com ciúmes. Vá se olhar naquele espelho. Já vejo tudo pela cor dos *teus* olho.

(FRANKIE vai até o espelho e examina-se. Ergue o ombro esquerdo, abana a cabeça e volta-se).

FRANKIE (Com intensidade). Oh. Eles eram as duas pessoas mais lindas que já vi. Não consigo compreender como aconteceu.

BERENICE Você *tá* tão esquisita. Que bicho *que* te mordeu?

FRANKIE Não sei. Aposto que eles se divertem todos os instantes do dia.

JOHN HENRY Vamos nos divertir também.

FRANKIE Nós?! Nós nos divertirmos? (Ela se levanta e anda em torno da mesa).

BERENICE Venha, vamos jogar carta nós três.

(Sentam-se à mesa, embaralham e dão as cartas e começam a jogar).

FRANKIE Oregon, Alaska, Winter Hill, o casamento. É tudo tão estranho.

BERENICE Não posso declarar, ando sem sorte com *as* carta.

FRANKIE Uma espada.

JOHN HENRY Eu é que quero declarar espadas. Era o que eu ia declarar.

FRANKIE Azar seu. Falei primeiro.

JOHN HENRY Sua burra! Não é justo!

BERENICE Nada de briga, vocês dois. (Ela olha as cartas de ambos). Para dizer a verdade, acho que nenhum dos dois tem carta tão formidável a ponto de discutir por causa delas. *Cadê os* *trunfo*? A semana inteira, só tenho tido mão ruim.

FRANKIE Estou me danando. Tudo isso não tem a menor importância para mim. (Há uma longa pausa. Ela fica sentada com a cabeça apoiada nas mãos, as pernas enroladas uma na outra). Vamos conversar sobre eles – e sobre o casamento.

BERENICE Sobre o que você quer conversar?

FRANKIE Meu coração sente que eles estão se afastando – cada vez mais longe – e eu continuo amarrada aqui, toda sozinha.

BERENICE Você não *tá* sozinha aqui. E por falar nisso, onde *tá* teu pai?

FRANKIE Foi para a loja. Penso neles, mas a lembrança deles é mais um sentimento do que um retrato.

BERENICE Um sentimento?

FRANKIE São as duas criaturas mais bonitas que eu já vi. Mas, era como se eu não pudesse ver os dois o tanto que eu queria. Minha cabeça não conseguia juntar tudo bem depressa. E, então, eles foram embora.

BERENICE Bem, mas agora, chega de falar deles. Você não *tá* prestando atenção no jogo.

- FRANKIE (Jogando cartas, seguida por JOHN HENRY). Espada é trunfo e você tem uma espada. Uma parte da minha atenção bem que está no jogo.
(JOHN HENRY põe na boca sua correntinha com a medalha e olha para o outro lado).
- FRANKIE Continue, seu trapaceiro.
- BERENICE Jogue de uma vez.
- JOHN HENRY Não posso. É um rei. A única espada que tenho é um rei, e não quero perder meu rei debaixo do “As” de Frankie. Isso eu não faço.
- FRANKIE (Atirando as suas cartas na mesa). Você vê, Berenice, ele está roubando.
- BERENICE Jogue seu rei, John Henry. Você tem que seguir *as regras* do jogo.
- JOHN HENRY Meu rei?! Isso não é direito.
- FRANKIE Mesmo com essa carta, não posso ganhar.
- BERENICE Que fim *levou as cartas*? *Tem três dias* que eu não tenho uma mão decente. *Tô* começando a ficar desconfiada. *Vamos* contar esse baralho velho.
- FRANKIE De tanto usar, nós já gastamos essas cartas. Se a gente comesse este baralho velho, ia sentir o gosto de uma combinação de todos os jantares deste verão misturados com suor das mãos. Veja, faltam os valetes e as damas.
- BERENICE John Henry, como é que você tem coragem de fazer uma coisa dessa? Foi, então, por isso que você pediu a tesoura e foi se esconder atrás do caramanchão? Agora, me diga, por que você pegou *nossas cartas* e recortou *as figuras*?
- JOHN HENRY Porque eu queria elas. São bonitinhas.
- FRANKIE Está vendo? Ele não passa de uma criança. É de desanimar! De desanimar!
- BERENICE Talvez seja.
- FRANKIE Não podemos jogar com ele. É criança demais.
(JOHN HENRY choraminga).
- BERENICE É, mas não podemos tirar Candy do jogo. *Pra* jogar, a gente precisa de um terceiro. Além disso, pela última conta, ele me deve perto de *três milhão* de dólares.
- FRANKIE Ah, estou cheia disso! (Ela varre as cartas da mesa, levanta-se e começa a andar pela cozinha. JOHN HENRY levanta-se também da mesa e apanha uma grande boneca loira sobre a cadeira a um canto). Eu queria que eles tivessem me levado hoje para Winter Hill. Eu queria que amanhã fosse domingo ao invés de sábado.
- BERENICE Domingo chegará.
- FRANKIE Duvido. Eu queria sair daqui para sempre. Eu queria ter cem dólares e partir e nunca mais ver esta cidade de novo.
- BERENICE Você *tá* querendo é muita coisa.
- FRANKIE Eu queria ser qualquer pessoa, menos eu.

- JOHN HENRY (Segurando a boneca) Você *tava* falando sério quando me deu essa boneca?
- FRANKIE Só de pensar naqueles dois eu até sinto uma dor.
- BERENICE É uma coisa sabida que as *pessoa* com *os olho* cinzentos são *ciumenta*.
(Ouve-se um ruído de crianças brincando no quintal do vizinho).
- JOHN HENRY Vamos lá fora brincar com as crianças.
- FRANKIE Não quero!
- JOHN HENRY Tem uma porção de gente e estão se divertindo à beça. Vamos até lá.
- FRANKIE Você tem ouvidos e ouviu o que eu disse!
- JOHN HENRY Acho que talvez seja melhor que eu vá pra casa.
- FRANKIE Ué, mas você disse que ia passar a noite aqui. Não pode simplesmente comer o jantar e depois cair fora desse jeito.
- JOHN HENRY Eu sei.
- BERENICE Candy, meu cordeirinho, você pode ir *pra* casa se quiser.
- JOHN HENRY Mas, vamos lá fora Frankie. Parece que as crianças *tão* se divertindo tanto.
- FRANKIE Não estão não. É só uma turma de crianças feias e bobas. Correndo e berrando e correndo e berrando. Não tem graça nenhuma.
- JOHN HENRY Vamos!
- FRANKIE Pois então, quem vai divertir você, sou eu. Que é que você quer fazer? Quer que eu leia alto o livro dos Conhecimentos, ou prefere fazer outra coisa?
- JOHN HENRY Prefiro fazer outra coisa. (Ele vai até a porta dos fundos e espia para fora. Várias meninas de treze ou quatorze anos, com vestidos estampados e limpos, atravessam lentamente, em fila, o quintal dos fundos). Olhe que meninas grandes.
- FRANKIE (Correndo para fora). Ei, que bom ver vocês! Entrem um pouco!
- HELEN Não podemos. Estávamos só passando por aqui para avisar o nome da nova sócia.
- FRANKIE Sou eu a nova sócia?
- DORIS Não, o clube não elegeu você.
- FRANKIE Não me elegeram?
- HELEN Os votos foram unânimes para Mary Littlejohn.
- FRANKIE Mary Littlejohn! Aquela menina que acabou de mudar para nossa rua? Aquela gorda pastosa com as trancinhas bregas? A que toca piano o dia inteiro?
- DORIS É. O clube elegeu ela por unanimidade.
- FRANKIE Mas ela não é nem engraçadinha!
- HELEN Ela é sim, e, além do mais, é talentosa.
- FRANKIE Acho ridículo passar o dia inteiro em casa tocando músicas clássicas.
- DORIS Ora, Mary está treinando para ser concertista!
- FRANKIE Pois, por Deus, eu queria que ela fosse treinar em outro lugar qualquer!

- DORIS Você nem tem a capacidade para apreciar o talento de uma menina como Mary.
- FRANKIE O que é que vocês estão fazendo no meu quintal? Estão proibidas de tornar a por os pés na propriedade de meu pai! (FRANKIE sacode HELEN). Suas sujas! Eu queria era atirar em vocês com a pistola de meu pai!
- JOHN HENRY (Sacudindo os punhos). Suas sujas!
- FRANKIE Por que é que elas não me elegeram? (Ela torna a entrar em casa). Por que não posso ser sócia?
- JOHN HENRY Talvez elas mudem de ideia e convidem você.
- BERENICE Se eu fosse você, não me preocupava. Toda minha vida desejei coisas que não consegui nunca. Além disso, *as menina* do clube são pelo menos *dois ano* mais velha que você.
- FRANKIE Acho que elas andam espalhando para toda a cidade que eu cheiro mal. Quando eu tive aquele ferimento e me fizeram usar aquela pomada preta de cheiro amargo, Helen Fletcher me perguntou que cheiro esquisito era aquele. Ah, eu gostaria de matar cada uma delas com uma pistola.
- (FRANKIE senta-se com a cabeça sobre a mesa. JOHN HENRY se aproxima e afaga a nuca de Frankie).
- JOHN HENRY Eu não acho que você cheira tão mal assim. Cheira bem até, igual a cem flores juntas.
- FRANKIE As filhas de uma mãe! E tem mais ainda! Elas inventaram umas mentiras sujas sobre gente casada. Quando penso em tia Pet e tio Eustace. E meu próprio pai! Que mentiras! Sujas! Não sei que espécie de idiota elas pensam que eu sou!
- BERENICE Pois é o que eu lhe disse. Elas são velhas demais pra você.
- (JOHN HENRY ergue a cabeça, abre as narinas e se cheira. FRANKIE entra no quarto contíguo e volta com um frasco de perfume).
- FRANKIE Rapaz, aposto que eu uso mais perfume do que qualquer outra menina desta cidade. Quer um pouco em você, John Henry? Você quer, Berenice? (Ela asperge o perfume).
- JOHN HENRY Igual a mil flores!
- BERENICE Olhe, Frankie, toda a ideia de um clube é incluir os que *são sócio* e excluir os que não são. O que você devia fazer era organizar um clube seu. E podia ficar como presidente. (Uma pausa).
- FRANKIE E quem eu arranjaria para ser sócio?
- BERENICE Ora, todas *essas criança* que *brinca* na vizinhança.
- FRANKIE Não quero ser presidente dessa gatinha que sobrou.
- BERENICE Então, divirta-se com sua infelicidade. Esse perfume cheira tão forte que até me deixa meio enjoada.
- (JOHN HENRY brinca com a boneca e FRANKIE observa-o).
- FRANKIE Olhe pra mim, John Henry. Tire esses óculos. (JOHN HENRY tira os óculos). Aposto que você não precisa desses óculos. (Ela aponta para o cesto de carvão). O que é isso?
- JOHN HENRY O cesto de carvão.

FRANKIE (Tirando uma concha da prateleira da cozinha). E isso?

JOHN HENRY A concha que apanhamos na Baía de São Pedro. No verão passado.

FRANKIE O que é aquela coisinha se arrastando no chão?

JOHN HENRY Onde?

FRANKIE Aquela coisinha se arrastando perto do seu pé?

JOHN HENRY Ah (Agacha-se no chão). Ué, é uma formiga. Como ela entrou aqui?

FRANKIE Se fosse eu, jogaria fora esses óculos. Você enxerga tão bem como qualquer outra pessoa.

BERENICE Pare de implicar com John Henry!

FRANKIE Esses óculos não assentam nele. (JOHN HENRY limpa os óculos e torna a colocá-los). John Henry que faça como bem entender. Eu só estava falando para o bem dele. (Ela caminha inquieta pela cozinha). Aposto que Janice e Jarvis são sócios de uma porção de clubes. É verdade que o próprio exército é uma espécie de clube.

(JOHN HENRY examina o interior da carteira de BERENICE).

BERENICE Não remexa assim na minha carteira, Candy. Não é boa ideia mexer na carteira *dos outro*. Podem pensar que você *tá* querendo roubar o dinheiro deles.

JOHN HENRY Estou procurando o seu novo olho de vidro. Achei! Aqui está! (Ele entrega a BERENICE o olho de vidro). Você tem dois níqueis e uma prata.

(BERENICE tira o tapume do olho, vira-se de costas e coloca o olho de vidro).

BERENICE Eu ainda não me habituei. Esse olho me incomoda. Talvez não esteja encaixando bem.

JOHN HENRY Um olho de vidro azul... é muito bonitinho.

FRANKIE Não sei porque você escolheu esse olho. Tem uma expressão esquisita, além de ser azul.

BERENICE Ninguém perguntou sua opinião, sabichona!

JOHN HENRY Com qual dos olhos você enxerga melhor?

BERENICE Com o olho esquerdo, naturalmente. O olho de vidro não me adianta de nada.

JOHN HENRY Eu gosto mais do olho de vidro. É tão claro e brilhante – um olho bonito mesmo. Frankie, você estava falando sério quando me deu essa boneca?

FRANKIE Janice e Jarvis. Chega até a me dar uma dor aqui, só de pensar neles.

BERENICE É uma verdade sabida que as pessoas de *olhos cinzento são ciumenta*.

FRANKIE Eu já lhe disse que não tive ciúmes. Eu não poderia ter ciúme de um deles, sem ter dos dois. Para mim, eles são uma coisa só. Não sei explicar, mas eles parecem tão diferentes de nós.

BERENICE Pois eu tive muito ciúme quando Honey, meu irmão de criação, se casou com Clorina. Mandei avisar que eu arrancaria uma orelha dela! Mas, como você vê, não arranquei nada. Clorina continua com as *duas orelha*. E agora, gosto muito dela.

- FRANKIE (Parando, de repente, sua perambulação). J.A. – Janice e Jarvis. Não é a coisa mais estranha do mundo?
- BERENICE O que?
- FRANKIE J.A. – Os nomes dos dois começam com J.A.
- BERENICE E daí? O que é que tem demais?
- FRANKIE (Andando ao redor da cozinha). Se ao menos meu nome fosse Jane. Jane ou Jasmine.
- BERENICE Não estou entendendo o que você quer dizer.
- FRANKIE Jarvis e Janice e Jasmine. Está compreendendo?
- BERENICE Não, não compreendo.
- FRANKIE Eu queria saber se é contra a lei a gente mudar de nome. Ou acrescentar outro.
- BERENICE Claro que é contra a lei!
- FRANKIE (Impetuosamente). Pois, pouco me importa! F. Jasmine Addams.
- JOHN HENRY (Aproximando-se com a boneca). Era sério quando você me deu isso? (Ele ajeita o vestido da boneca, afagando-a). Ela vai se chamar Belle.
- FRANKIE Não sei o que deu na cabeça de Jarvis quando ele me trouxe essa boneca. Imagine, me trazer uma boneca! Eu estava contando que ele ia me trazer alguma coisa do Alasca.
- BERENICE A cara que você fez quando desembalhou o pacote, não deixou dúvida.
- FRANKIE John Henry, para de cutucar os olhos da boneca. Isso me deixa nervosa. Você está me ouvindo!?! (Ele senta a boneca). E tem mais, tire esta boneca da minha vista!
- JOHN HENRY O nome dela é Lilly Belle.
(JOHN HENRY sai e coloca a boneca sentada nos degraus do fundo. Ouve-se a voz de um negro, cantando no quintal do vizinho).
- FRANKIE (Indo até o espelho). O meu grande erro foi cortar esse cabelo tão rente. Para o casamento, eu devia ter longos cabelos castanhos. Você não acha?
- BERENICE Não vejo porque é necessário ter cabelo castanho comprido. Mas eu bem que avisei você que não era *pra* raspar desse jeito. Mas, não adiantou eu falar.
- FRANKIE (Recuando do espelho e curvando os ombros). Fico tão preocupada de ser tão alta assim. Tenho doze anos e meio e já estou com um metro e sessenta de altura. Se continuo crescendo assim até vinte e um anos, acho que vou ficar com quase três metros de altura.
- JOHN HENRY (Tornando a entrar na cozinha). Lilly Belle está tirando uma sesta na escada dos fundos. Não fale tão alto, Frankie.
- FRANKIE (Depois de uma pausa). Duvido que eles jamais se casem ou sejam convidados para um casamento. Aqueles frescos!!
- BERENICE Frescos? De que frescos você *tá* falando?
- FRANKIE Aqueles da feira de diversão. Os que vimos em outubro do ano passado.
- JOHN HENRY Ah, os frescos da feira! (Ele segura a ponta de uma saia imaginária e começa a rodopiar pela cozinha com um dedo apoiado no alto da cabeça).

- Ah, ela era a menina mais engraçadinha que eu já vi. Nunca na vida vi nada mais engraçadinho. Não acha, Frankie?
- FRANKIE Não. Não achei ela nada engraçadinha.
- BERENICE De quem é que ele *tá* falando?
- FRANKIE Daquela cabecinha de alfinete na feira. Uma cabeça que não era maior do que uma laranja. Com o cabelo rapado e um bruto laço cor de rosa no cocuruto. O laço era maior do que a cabeça.
- JOHN HENRY Que nada! Ela era uma gracinha.
- BERENICE Aquele anãozinho velho todo esprimidinho numa casaquinha. E aquele gigante de queixada caída e *enormes mão pendurada*. E aquele *morfodito*! Metade homem, metade mulher, com uma pele de tigre de um lado e uma saia do outro.
- JOHN HENRY Mas, a menina da cabecinha pequena era uma engraçadinha.
- FRANKIE E aquele preto feroz que comia todos aqueles ratos vivos de verdade. Você acha que eles ganham muito dinheiro?
- BERENICE Como eu posso saber? A verdade é que toda aquela gente esquisita da feira me dá arrepios.
- FRANKIE (Depois de uma pausa e lentamente). Eu te dou arrepios?
- BERENICE Você?
- FRANKIE Você acha que quando eu crescer vou virar um fresco?
- BERENICE Você? Mas claro que não, espero em Deus!
- FRANKIE (Indo até o espelho e mirando-se). Bem, e você? Acha que eu vou ser bonita?
- BERENICE Talvez. Se você limar um ou *dois centímetro* dos seus *chifre*.
- FRANKIE (Voltando-se para encarar BERENICE e esfregando o pé descalço no chão). Estou falando sério!
- BERENICE Pois é, à sério. Acho que quando você encher um pouco esse corpo aí, vai ficar muito bem. *Se se* comportar direito!
- FRANKIE Mas, até domingo quero fazer alguma coisa para me melhorar antes do casamento.
- BERENICE *Pra* variar, se lave... Esfregue os cotovelos e se arruma direito. Você vai ficar muito bem.
- JOHN HENRY Vai ficar bem se limar os chifres.
- FRANKIE (Erguendo o ombro direito e dando as costas ao espelho). Não sei o que pensar! Quero morrer!
- BERENICE Pois, então, morra!
- JOHN HENRY Morra!
- FRANKIE (Subitamente exasperada). *Vá pra casa!* (Uma pausa). Não me ouviu? (Ela faz uma careta para ele e ameaça-o com o mata-moscas. Os dois correndo dão duas voltas ao redor da mesa). *Vá pra tua casa!* Estou farta de você, seu anãozinho!!
- (JOHN HENRY sai levando consigo a boneca).

- BERENICE Eu queria saber porque você faz uma coisa dessa. Você é tão ruim que não merece viver.
- FRANKIE Eu sei. (Apanha da gaveta uma faca de trinchar carne). Não sei o que há com John Henry que anda me irritando muito. (Coloca o tornozelo esquerdo sobre o joelho direito e começa a cutucar uma farpa no pé). Tem uma farpa no meu pé.
- BERENICE Faca não é coisa muito indicada para tirar farpa.
- FRANKIE Tenho a impressão de que antes desse verão eu sempre me divertia tanto. Lembra-se da primavera, quando Evelyn Owen e eu nos fantasiávamos para ir fazer compras nas lojas? E passeávamos juntas toda as sextas à noite, na casa dela ou aqui? Mas Evelyn Owen teve que se mudar para a Flórida, e agora ela nem ao menos me escreve!
- BERENICE Meu benzinho, você não *tá* chorando, *tá*? Isso não te faz sofrer nem um pouco?
- FRANKIE Faria sofrer qualquer um, menos eu. É como a ipomeia na cidade estava tão linda e azul, mas de uma beleza que me fazia ficar triste. E Evelyn e eu repetimos aquele show que o Glee Club montou no auditório da escola? (Ergue a cabeça e marca o tempo batendo na mesa com a faca e a mão fechada, cantando alto com súbita energia). Filhos do labor e do perigo! Ides servir a um estranho! E curvai-vos perante Borgonha! (BERENICE faz coro com “Borgonha”. FRANKIE faz uma pausa, depois recomeça a cutucar o pé, cantarolando melancolicamente a melodia).
- BERENICE Foi um espetáculo bonito o que vocês, meninas, *copiou* no caramanchão. Ainda há de encontrar uma amiga de quem goste tanto quanto Evelyn Owen. Ou talvez, Mr Owen torne a se mudar pra cá. (Há uma pausa). Frankie, o que você precisa mesmo é de uma agulha.
- FRANKIE Pouco me importa esses meus velhos pés. (Ela solta o pé e deixa a faca sobre a mesa). Foi tão esquisito o modo como as coisas aconteceram nessa tarde, No minuto em que pus os olhos naqueles dois, tive uma sensação engraçada. (Ela vai até o canto do gato, atrás da porta, apanha uma tigela de leite e despeja-o na pia). Que idade tinha você, Berenice, quando se casou com seu primeiro marido?
- BERENICE Eu tinha treze anos.
- FRANKIE Por que é que você se casou tão cedo?
- BERENICE Porque eu queria.
- FRANKIE Você nunca amou nenhum dos seus quatro maridos, a não ser Ludie?
- BERENICE Ludie Maxwell Freeman foi meu único marido de verdade. *Os outro foi* apenas sobras.
- FRANKIE Você se casou todas as vezes com véu?
- BERENICE *Três vez* com véu.
- FRANKIE (Despejando leite na tigela e tornando a colocá-la no canto do gato). Se eu ao menos soubesse onde ele se meteu. Psss, psss, pss...Charles, Charles.
- BERENICE Pare de preocupar com aquele gato vagabundo. Ele saiu *pra* procurar alguém.
- FRANKIE Procurar alguém?

BERENICE Claro, saiu para procurar uma gata.

FRANKIE Então, por que ele não traz a gata aqui *pra* casa? Devia saber que eu só podia ficar contente se tivesse uma família inteira de gatos.

BERENICE Você nunca mais vai por os olhos naquele gato vagabundo.

FRANKIE (Atravessando a cozinha). Eu devia avisar a polícia. Eles encontrarão Charles.

BERENICE Seu eu fosse você, não faria isso.

FRANKIE (Ao telefone). Eu queria a delegacia, por favor...É da delegacia? ...Eu queria avisar a respeito do meu gato...Gato! Ele se perdeu. É um gato persa puro.

BERENICE Tão persa quanto eu.

FRANKIE Mas com pelo curto. Um lindo tom de cinzento, com uma manchinha branca na garganta. Atende pelo nome de Charles, mas se não atender, talvez atenda se chamarem Charlina. Meu nome é F. Jasmine Addams e o endereço é Grove Street, 124.

BERENICE (Rindo quando FRANKIE volta para a cozinha). Menina, vão mandar alguém aqui *pra* te amarrar, te carregar e te levar *pra* a cadeia. Imagine só, *aqueles bruto policial* correndo pelos telhados atrás de gatos e berrando “Oh, Charles! Oh, Venha cá, Charlina!” Santo Deus.

FRANKIE Ah, cale a boca!

(Do lado de fora, ouve-se uma voz cantando numa toada arrastada, com as palavras quase indistinguíveis “muita verdura, vagens, quiabo, ervilhas frescas”).

BERENICE O teu mal é que você não tem senso de humor.

FRANKIE (Desconsoladamente). Talvez eu estivesse melhor na cadeia.

(A voz continua cantando o pregão e uma negra anciã, trajando um vestido limpo, estampado, com várias anáguas e deixando aparecer o babado de uma delas sob o vestido, atravessa o quintal, apoiando-se em um bastão nodoso).

FRANKIE Aí vem a velha das verduras.

BERENICE Tia Laura *tá* muito fraquinha *pra* sair vendendo verdura com esse calor.

FRANKIE Ela deve estar com uns noventa anos. Os outros velhos perdem as faculdades, mas ela não. Ela também sabe ler o futuro.

BERENICE Olá, tia Laura. Como vai seu pessoal?

TIA LAURA Nem bem, nem mal. Eu aqui, ando sentindo minha idade. Quer ervilhas hoje? (Ela atravessa o quintal arrastando os pés).

BERENICE Desculpe, mas ainda temos as que sobraram de ontem. Adeus, Tia Laura.

TIA LAURA Adeus. (Ela sai à direita pelos fundos da casa, continuando a cantar o seu pregão).

(Logo que Tia Laura parte, FRANKIE começa a caminhar em torno da cozinha).

FRANKIE Acho que Janice e Jarvis já devem estar quase chegando a Winter Hill.

BERENICE Senta aí. Você me deixa nervosa.

FRANKIE Jarvis falou sobre a vovó. Ele se lembra muito bem dela. Quando eu procuro me lembrar da vovó, é como se o rosto dela estivesse mudando – igual a um rosto visto debaixo d’água. Jarvis também se lembra da mamãe, mas eu não me lembro dela de jeito nenhum.

BERENICE Naturalmente, pois se sua mãe morreu no dia em que você nasceu.

FRANKIE (Em pé, com um pé no assento da cadeira, debruçando-se sobre o espaldar e rindo). Você ouviu o que Jarvis disse?

BERENICE O que?

FRANKIE (Depois de rir mais). Estavam conversando sobre se deviam votar em C.P. MacDonald. E Jarvis disse: “Pois eu não votaria naquele patife, se ele fosse candidato e laçador de cachorros”. Nunca ouvi nada mais espirituosos na minha vida. (Há um silêncio durante o qual BERENICE observa FRANKIE, mas não sorri). E você sabe o que Janice disse? Quando Jarvis comentou a respeito do quanto eu tinha crescido, ela disse que eu não parecia tão grande. Disse que quase tudo o que ela cresceu foi antes dos treze anos. Ela disse que tinha uma boa altura e talento para representar e que devia ir para Hollywood. Ela disse sim, Berenice.

BERENICE Ok. *Tá* bem...ela disse!

FRANKIE Ela disse que achava que eu tinha um tamanho lindo e que provavelmente ia parar de crescer. Disse que todas as modelos e estrelas de cinema...

BERENICE Ela não disse isso! Eu ouvi tudo pela janela. Ela disse apenas que provavelmente você não ia crescer mais. Mas não disse *todas essas coisa*, nem falou em Hollywood.

FRANKIE Ele me disse...

BERENICE Ela te disse! Esse é um defeito grave que você tem, Frankie. Alguém diz, por acaso, uma coisa qualquer e você logo mistura tudo na cabeça, até que ninguém mais reconhece o que te disse. Sua tia Pet comentou com Clorina que você tinha *maneiras agradáveis* e Clorina te contou o comentário. Sem acrescentar nada. E logo depois, eu te ouço se gabar para todo mundo que Mrs. West achava que você tinha a educação mais fina da cidade e que devia ir para Hollywood, e não sei mais o que inventou. Isso é um defeito grave.

FRANKIE Ah, chega de me passar sermão.

BERENICE Não *tô* passando sermão. É pura verdade, e você sabe.

FRANKIE Admito um pouco. (Senta-se a mesa e põe a testa na palma das mãos. Há uma pausa. Depois ela fala em tom suave). O que preciso saber é isto: você acha que eu causo boa impressão?

BERENICE Impressão?

FRANKIE É.

BERENICE Mas como eu poderia saber?

FRANKIE Estou falando de como eu agi. Do que eu fiz.

BERENICE *Ué*, você não fez nada de especial.

FRANKIE Nada?

BERENICE Não. Só ficou de olho pregado nos dois como se estivesse vendo fantasma. Depois, quando falaram na cerimônia do casamento, *as tuas orelha cresceu até ficar do tamanho das folha* de repolho...

FRANKIE (Tocando na orelha com a mão). Ficaram coisa nenhuma!

BERENICE Ficaram sim.

FRANKIE Qualquer dia você ainda vai encontrar esta sua língua comprida toda arrancada pela raiz e jogada aí em cima desta mesa.

BERENICE Deixa de ser malcriada.

FRANKIE (Depois de uma pausa). Tenho tanto medo de não ter dado uma boa impressão.

BERENICE E daí? Combinei uma saída com T.T. e ele vem me apanhar aqui. Tomara que chegue logo com Honey. Você me deixa nervosa.

(FRANKIE senta-se com um ar infeliz, os ombros encolhidos. Depois, num gesto repentino, bate com a testa na mesa. Tem os punhos cerrados e está soluçando).

BERENICE Que é isso. Não faça assim.

FRANKIE (Com voz abafada). Eles eram tão lindos. Devem se divertir tanto. E foram embora e me deixaram para trás.

BERENICE Senta direito e se comporte!

FRANKIE Eles vieram e foram embora e me deixaram com esta sensação.

BERENICE Opa! Aposto que sei de uma coisa. (JOHN HENRY começa a bater com o salto do sapato: um, dois, três, bang! Depois de uma pausa, em que fica estabelecido o ritmo, ela começa a cantar) Frankie está apaixonada! Frankie está apaixonada pelo casamento!

FRANKIE Pare com isso!

BERENICE Frankie está apaixonada! Frankie está apaixonada!

FRANKIE É melhor você parar! (Ela se ergue de repente e agarra a faca).

BERENICE *Larga* essa faca aí.

FRANKIE Venha tirar, se é capaz. (Ela curva a lâmina lentamente).

BERENICE *Larga* essa faca, sua peste. (Há um silêncio). Joga. Experimenta atirar.

(Depois de uma pausa, FRANKIE aponta cuidadosamente a faca para a porta fechada do quarto e atira-a. A faca não se crava na parede).

FRANKIE Já fui a melhor atiradora de faca da cidade.

BERENICE Frances Addams, um dia você ainda vai se arrepender dessa brincadeira.

FRANKIE Eu avisei a você para parar de implicar comigo.

BERENICE Você não merece morar numa casa.

FRANKIE Nesta aqui não vou ficar muito tempo. Vou fugir.

BERENICE Tanto melhor. Ninguém sente falta de *duma* peste.

FRANKIE Você vai ver. Vou embora desta cidade.

BERENICE E *pra* onde a senhora pretende ir?

FRANKIE (Percorrendo com o olhar as paredes). Não sei.

- BERENICE Você vai *é pro* hospício; *é lá* que devia estar.
- FRANKIE Não. (Em tom solene). No próximo domingo, depois do casamento, vou-me embora. E juro pelos meus dois olhos que nunca mais hei de voltar aqui.
- BERENICE (Aproximando-se de FRANKIE e afastando-lhe da testa a franja molhada). Queridinha? Você *tá* falando sério?
- FRANKIE (Exasperada). Claro que estou! Às vezes, Berenice, tenho a impressão que não existe ninguém no mundo que custe mais a compreender as coisas do que você.
- BERENICE Mas você diz que não sabe *pra* onde vai. Vai, mas não sabe *pra* onde. Isso *é* que eu não posso entender.
- FRANKIE (Depois de longa pausa em que torna a percorrer as paredes com os olhos). Tenho a impressão exata de que alguém descascou toda a pele de meu corpo. Eu gostaria de poder tomar agora um sorvete de pêssego bem frio (BERENICE segura-a pelos ombros).
- (Durante a última fala, T. T. WILLIAMS e HONEY CAMDEN BROWN aproximam-se pelo quintal. T. T. é um negro de uns cinquenta anos, grande e de ar pomposo. Está vestido como um diácono da igreja, com um terno preto e emblema vermelho na lapela. Suas maneiras são tímidas e de uma polidez excessiva. HONEY é um rapazinho de uns vinte anos, mulato bem claro, esguio, de pernas compridas. Usa roupas vistosas. É brusco e há nele uma estranha mistura de hostilidade e jovialidade. É muito tenso e mutável. Os dois vêm seguido de JOHN HENRY, agora vestido com roupa limpa de linho branco, sapatos e meias brancos. HONEY segura um piston. Atravessam o quintal e batem na porta dos fundos. HONEY segura a cabeça com uma das mãos).
- FRANKIE Mas tudo o que eu disse a você *é* pura verdade. Vou-me embora depois do casamento.
- BERENICE (Tirando as mãos dos ombros de FRANKIE e atendendo a porta). Olá, Honey e T. T., não ouvi *vocês chegar*.
- T. T. Você e Frankie estavam muito ocupadas discutindo alguma coisa. Veja Honey, este seu irmão de criação meteu-se numa briga na calçada em frente ao Café Lua Azul. A polícia deu-lhe uma cacetada na cabeça.
- BERENICE (Acendendo a luz da cozinha). O quê! (Examina a cabeça de HONEY). *Tá* com um galo do tamanho de um ovo pequeno.
- HONEY É numa hora dessas que me dá vontade de explodir ou de morrer.
- BERENICE Que *é* que você tava fazendo?
- HONEY Nada. Estava simplesmente passando pela rua sem me meter com ninguém, quando saiu do Blue Moon café um soldado bêbado e esbarrou em mim. Olhei para ele e ele me deu um empurrão. Eu dei outro e ele armou um barulho. Então chegou um P.M. branco e me deu com o cassetete na cabeça.
- T. T. Foi um desses acidentes que podem acontecer a qualquer pessoa de cor.
- JOHN HENRY (Estendendo a mão para apanhar o piston). Toque um pouco de piston, Honey.

- FRANKIE Toque, por favor.
- HONEY (Para JOHN HENRY, que apanhou o piston). Ora, deixe o meu piston em paz, Zé.
- JOHN HENRY Quero tocar um pouco.
(JOHN HENRY segura o piston, tenta soprá-lo, mas só consegue babar dentro do instrumento. Afasta o piston da boca e canta: “Tu-tu-ru-tut, Tu-tu-ru-tut.” HONEY arranca-lhe o piston da mão e coloca-o sobre a mesa de costura).
- HONEY Eu lhe disse que deixasse meu piston em paz. Agora ficou todo babado por dentro e por fora. Está estragado! (Ele perde o controle, agarra JOHN HENRY pelos ombros e sacode-o com força).
- BERENICE (Esbofeteando HONEY) Satanás! Não se atreva a tocar neste menininho!
- HONEY Você está zangada, mas não é por que John Henry é um menino pequeno. É porque ele é um menino branco. John Henry sabe que merece umas sacudidelas. Não é mesmo, Zé?
- BERENICE Ordinário – mau caráter!
(HONEY ergue JOHN HENRY e balança-o, depois enfia a mão no bolso e tira umas moedas).
- HONEY John Henry, que é que você merece – dinheiro de preto ou dinheiro de branco?
- JOHN HENRY Prefiro dez centavos. (Pega a moeda). Muito obrigado. (Ele sai e atravessa o quintal em direção a sua casa).
- BERENICE Você *tá* aborrecido porque apanhou e quer se vingar no garoto. Você e Frankie são *igualzinho*. *As menina* do clube não *elege* ela e ela também fica contra John Henry. Quando *as pessoa se sente sozinhas e posta de lado, fica tão mesquinhas*. T.T., quer um golinho rápido antes da gente sair?
- T.T. (Olhando para FRANKIE e apontando na direção dela). Frankie não é mexeriqueira. Não é, Frankie? (BERENICE serve uma bebida para T.T.).
- FRANKIE (Desprezando a pergunta de T.T.). Que roupa alinhada esta sua, Honey. Hoje ouvi alguém chamar você de Pé Leve. Acho o apelido formidável. É por causa de você viajar para Harlem e todos aqueles outros lugares para onde fugiu, e por causa da sua dança. Pé Leve! Eu gostaria que me chamassem de Addams Pé Leve.
- BERENICE Pois eu preferia que Honey Camden tivesse pé de tijolo. Assim eu ia viver menos preocupada. *Anda*, Honey e T.T., vamos embora! (HONEY e T.T. saem).
- FRANKIE Vou sair para o quintal.
(FRANKIE, sentindo-se excluída, sai para o quintal. No decorrer do ato, a luz do quintal vai escurecendo gradativamente. Agora a luz da cozinha projeta um retângulo amarelo no quintal).
- BERENICE Bem, Frankie, trate de esquecer todas aquelas bobagens que discutimos. E se Mr Addams não chegar até ficar escuro, você vá para a casa *dos West*. Agora pode ir brincar com John Henry.
- HONEY e T.T. (De fora). Até mais.

- FRANKIE Até logo para vocês todos. Desde quando eu tenho medo do escuro? Vou convidar John Henry para passar a noite comigo.
- BERENICE Pensei que *você sentisse* farta dele.
- FRANKIE E sinto mesmo.
- BERENICE (Beijando FRANKIE). Boa noite, doçura!
- FRANKIE Todo mundo vai embora e me deixa para trás. (Ela caminha em direção ao quintal dos Wests, chamando com as mãos em concha). John Henry, John Henry.
- A VOZ DE JOHN HENRY Que é que você quer, Frankie?
- FRANKIE Venha cá e passe a noite comigo.
- A VOZ DE JOHN HENRY Não posso.
- FRANKIE Por que?
- JOHN HENRY Porque não.
- FRANKIE Não pode por quê? (JOHN HENRY não responde). Pensei que talvez nós dois pudéssemos armar minha tenda indiana e dormir aqui fora no quintal. Ia ser divertido. (Continua sem resposta). Isso mesmo. Por que você não passa a noite aqui?
- JOHN HENRY (Bem alto). Porque eu não quero, Frankie.
- FRANKIE (Zangada). Imbecil, burro! Tanto pior para você! Só te convidei porque você me pareceu tão feio e abandonado.
- JOHN HENRY (Esgueirando-se pelo caramanchão). Ué, eu não sou nada abandonado. (Olhando para a casa). Quando será que esse meu pai vai chegar em casa. Ele sempre vem para casa quando escurece. Não quero entrar sozinha nesta feiura desta casa vazia.
- JOHN HENRY Nem eu.
- FRANKIE (Em pé, de braços abertos e olhando em seu redor). Acho que alguma coisa está errada. O silêncio está grande demais. Sinto um aviso esquisito nos ossos. Aposto cem dólares com você como vai haver uma tempestade.
- JOHN HENRY Não quero passar a noite com você.
- FRANKIE Uma tempestade terrível, medonha. Ou talvez mesmo um ciclone.
- JOHN HENRY Oi?
- FRANKIE Aposto que Jarvis e Janice estão agora em Winter Hill. Vejo eles tão claro como estou te vendo. Mais claro ainda. Tem alguma coisa errada. Tudo está quieto demais.
- (Um piston nítido começa a tocar em blue, à distância).
- FRANKIE Psiu! Parece Honey tocando.
- (A música do piston vai-se transformando num jazz trepidante, depois é repetida a primeira melodia de blues. Subitamente, quando ainda por terminar, a música para. FRANKIE espera tensamente).
- FRANKIE Ele parou para cuspir fora do piston. Nesse minuto vai terminar (Depois de uma espera). Por favor, Honey, acabe *duma* vez.
- JOHN HENRY (Em tom brando). Ele parou mesmo.

FRANKIE (Movendo-se agitado). Eu disse a Berenice que ia abandonar esta cidade para sempre e ela não acreditou em mim. Sinceramente, às vezes penso que ela é a maior pateta que jamais existiu. A gente procura fazer uma pateta assim compreender alguma coisa, e é o mesmo que falar com um bloco de cimento. Fico repetindo e repetindo e repetindo. Eu disse a ela que tinha que deixar esta cidade para sempre porque era inevitável. Inevitável.

(MR. ADDAMS entra na casa pela cozinha).

MR. ADDAMS (Chamando da porta da cozinha). Frankie, Frankie.

FRANKIE Sim, papai.

MR. ADDAMS (Abrindo a porta dos fundos). Você já jantou?

FRANKIE Não estou com fome.

MR. ADDAMS Eu me atrasei consertando um cronômetro para um freguês meu, um ferroviário. (Atravessa a cozinha e vai para o vestibulo) Frankie, não saia do quintal!

JOHN HENRY Você quer que eu vá buscar minhas coisas?

FRANKIE Não me atrapalhe, John Henry. Estou pensando.

JOHN HENRY Em que é que você está pensando?

FRANKIE No casamento. Em meu irmão e na noiva. Tudo hoje foi tão de repente. Antes, eu nunca tinha acreditado no fato de que a terra gira numa proporção de cerca de mil milhas por dia. Não consigo compreender porque era que se eu pulasse no ar não ia parar em Selma ou Fairview ou em outro lugar qualquer em vez de cair no mesmo quintal. Mas agora parece que sinto que o mundo gira muito depressa. (FRANKIE começa a girar em círculos com os braços abertos. JOHN HENRY imita-a. Os dois giram). Estou sentindo o mundo girar e isso me deixa tonta.

JOHN HENRY Vou ficar aqui e passar a noite com você.

FRANKIE (Parando de repente de girar). Não. Agora mesmo pensei numa coisa.

JOHN HENRY Agorinha mesmo você estava me pedindo por favor.

FRANKIE Já sei para onde vou.

(Ruídos de crianças brincando à distância).

JOHN HENRY Vamos brincar com as crianças, Frankie.

FRANKIE Estou te dizendo que já sei para onde vou. É como se em toda a minha eu tivesse sabido. Amanhã vou dizer para todo mundo.

JOHN HENRY Aonde?

FRANKIE (Sonhadora). Depois do casamento, vou com eles para Winter Hill. Vou com eles, depois do casamento.

JOHN HENRY Você está falando sério?

FRANKIE Psiu, só agora compreendi uma coisa. O meu mal é que durante muito tempo fui apenas um “eu”. Todas as outras pessoas podem dizer “nós”. Quando Berenice diz “nós” está falando de seu grupo, da sua igreja e das pessoas de cor. Os soldados podem dizer “nós” quando falam do exército. Todas as pessoas pertencem a um “nós”, menos eu.

JOHN HENRY O que é que vai fazer?

FRANKIE Quem não pertence a um “nós” fica muito sozinho. Até esta tarde eu não tinha um “nós”, mas agora, depois de ver Janice e Jarvis, de repente compreendi uma coisa.

JOHN HENRY O que?

FRANKIE Sei que a noiva e meu irmão são o meu “nós”. Por isso vou com eles e entro no casamento. Neste domingo que vem, quando meu irmão e a noiva saírem desta cidade, vou com os dois para Winter Hill. E depois, para todos os lugares onde eles forem. (Uma pausa). Gosto tanto deles que devemos ficar juntos. Gosto tanto dos dois porque eles são o meu “nós”.

CAI O PANO

2º ATO

O cenário é o mesmo: a cozinha da casa dos Addams. Berenice esta cozinhando. Sentado num banco, JOHN HENRY agora sopra bolhas de sabão por um canudo. É a tarde do dia seguinte.

(Ouve-se a porta da frente bater, e Frankie entra vindo do vestíbulo).

BERENICE Andei telefonando *pra* cidade inteira *pra* te descobrir. Por onde é que andou?

FRANKIE Por aí. Por toda a cidade.

BERENICE Fiquei tão preocupada que estou com vontade de me zangar mesmo com você. Hoje, seu pai veio almoçar em casa. Ficou danado porque não te encontrou. Ele *tá* fazendo a sesta no quarto.

FRANKIE Subi e desci a avenida principal e parei em quase todas as lojas. Comprei meu vestido de casamento e sapatos prateados. Passei pelas fábricas. Andei por toda a cidade e falei com quase todo mundo que encontrei.

BERENICE E pode me fazer o grande o favor de dizer *pra* que?

FRANKIE Contei a todos sobre o casamento e sobre os meus planos.
(Ela tira o vestido e fica de combinação, descalça).

BERENICE Falou assim com qualquer um na rua? (BERENICE está batendo manteiga e açúcar para fazer os biscoitos).

FRANKIE Com todo mundo. Com donos de lojas. Com o macaco e o homem do realengo. Com um soldado. Todo mundo. E saiba que o soldado quis marcar um encontro comigo para esta noite. Que será que a gente faz num encontro desses...

BERENICE Frankie, sinceramente, acho que você ficou doida. Andando por toda a cidade e inventando essa história *pra* gente estranha. Por dentro, você sabe muito bem que esta sua mania é pura maluquice.

FRANKIE Por favor, me chame F. Jasmine. Não quero ter que lhe lembrar isso de novo. Toda a minha roupa precisa ser levada e passada para eu poder arrumar na mala. (Ela vai buscar uma mala e abre-a). Todo mundo na cidade

- acredita que vou embora. Todos, menos papai. Ele é teimoso como uma mula velha. Não adianta discutir.
- BERENICE Eu e o Sr. Addams *temo* um pouco de juízo.
- FRANKIE Quando passei pela loja, papai estava curvado trabalhando num relógio. Perguntei se eu podia comprar s roupas do casamento e ele me disse que eu pusesse na conta dele, na Mac Douglas. Mas não quis ouvir nenhum dos meus planos. Continuou sentado com o nariz na pedra de afiar e respondeu com uns grunhidos. Ele nunca ouve o que eu falo. (Uma pausa.) Às vezes fico na dúvida se papai gosta de mim ou não.
- BERENICE Claro que gosta. Só que ele é viúvo muito ocupado e tem lá os hábitos dele.
- FRANKIE Não sei é se vou encontrar papel de seda para forrar essa mala.
- BERENICE Falando sério, Frankie, não sei o que te faz pensar que eles vão querer levar você de reboque. Dois é bom e três e demais. Num casamento, essa é a coisa principal: dois é bom, três e demais.
- FRANKIE Pois você vai ver.
- BERENICE Lembra do tempo do dilúvio. Lembra de Noé e da Arca.
- FRANKIE E o que é que uma coisa tem a ver com a outra?
- BERENICE Lembra de como é que ele admitia as criaturas na arca.
- FRANKIE Ah, cale essa boa de velha!
- BERENICE Lembra: *aos par*. Ele fazia *as criatura entrar* duas a duas.
- FRANKIE (Depois de uma pausa). Está bem, pode ser. Mas você vai ver. Eles vão me levar.
- BERENICE E se não *levar*?
- FRANKIE (Virando-se subitamente da pia onde estava lavando as mãos). Se não me levarem, eu me mato.
- BERENICE E você se mata, como?
- FRANKIE Dou um tiro na testa com a pistola que papai guarda debaixo dos lenços junto com o retrato de mamãe, na gaveta da escrivaninha.
- BERENICE Você ouviu o que seu pai disse a respeito de brincar com aquela pistola... Vou guardar esta massa de biscoito na geladeira. Ponha a mesa, seu jantar está pronto. Ponha um prato para John Henry e um para mim. (BERENICE guarda a massa na geladeira. FRANKIE põe apressadamente a mesa. BERENICE tira uma travessa do forno e amarra um guardanapo no pescoço de JOHN HENRY). Já ouvi falar em muita coisa esquisita. Já vi homens se apaixonarem por *pequenas tão feia* que a gente chegava a duvidar que *eles enxergava* direito.
- JOHN HENRY Quem?
- BERENICE Já vi *mulheres amar verdadeiros diabo e agradecer* a Jesus quando eles surgiam pela frente. Já vi *meninos cismar* de se apaixonar por *outros menino*. Você conhece Lily Mae Jenkins?
- FRANKIE Não tenho certeza. Conheço tanta gente.
- BERENICE Bem, ou você conhece ele ou não conhece. Um que anda se rebolando numa blusa de mulher e com a mão na cintura. Pois esse Lily Mae Jenkins

se apaixonou por um homem chamando Juney Jones. Um homem, presta atenção. E Lily Mae virou moça. Mudou sua natureza e seu sexo e virou moça.

FRANKIE O que?!

BERENICE Virou mesmo. Para todas *as função e finalidade*. (BERENICE está sentada a mesa na cadeira do centro. Reza as graças). A vós, Senhor, *agradecemos* o que vamos agora receber para nutrir *nossos corpo*. Amém.

FRANKIE Engraçado, não consigo saber de quem você está falando. Eu pensava que conhecia tanta gente.

BERENICE Bom, você não precisa conhecer Lily Mae Jenkins. Pode viver muito bem sem conhecer ele.

FRANKIE De qualquer modo, não acredito.

BERENICE Não vou discutir com você. De que é que a gente *tava* falando?

FRANKIE De coisas esquisitas.

BERENICE Ah, é mesmo. Como eu ia dizendo, já vi muita coisa esquisita na minha vida. Mas uma coisa eu nunca vi nem nunca ouvi falar. Ah, isso não senhora. Nunca na minha vida ouvi falar de alguém que se apaixonou por um casamento. (Uma pausa). E foi de pensar nisso tudo que cheguei a uma conclusão.

JOHN HENRY Como? Como é que um menino virou menina? Ele beijou o cotovelo? (Ele tenta beijar o seu próprio cotovelo).

BERENICE Foi uma *dessas coisa* que acontece, Candy, meu cordeirinho. Pois é, cheguei à conclusão que você, Frankie, devia arranjar um namorado. Um namoradinho branco bem simpático.

FRANKIE Não quero nenhum namorado. O que é que eu ia fazer com ele? Você quer dizer, assim, um soldado que talvez me levasse *pra* passear?

BERENICE Quem falou em soldado! Estou falando num bom menino branco mais ou menos da sua idade. Que é que você acha do pequeno Barney, nosso vizinho do lado?

FRANKIE Barney Mackean! Aquela peste!

BERENICE É claro! Você podia se arranjar com ele até que surgisse algum melhor. Ele podia servir.

FRANKIE Você é maior doida desta cidade.

BERENICE Doido é quem me chama.

(BARNEY MACKEAN, um menino de doze anos, de shorts e sem camisa, e HELEN FLETCHER, uma menina de doze ou treze anos, vindos da esquerda, atravessam o quintal, passam por baixo do caramanchão e saem pela direita. FRANKIE e JOHN HENRY observam-nos da janela).

FRANKIE Lá se vai Barney com Helen Fletcher. Estão indo para a alameda, atrás da garagem dos Wests. Fazem alguma coisa mal feita por ali. Não sei o que é.

BERENICE Se você não sabe o que é, como é que sabe que é coisa mal feita?

FRANKIE Sei porque sei. Talvez olhem um para o outro e façam pipi ou coisa parecida. Não deixam ninguém espionar.

- JOHN HENRY Eu espiei eles uma vez.
- FRANKIE E o que é que fazem?
- JOHN HENRY Eu vi. Eles não fazem pipi.
- FRANKIE O que é que eles fazem, então?
- JOHN HENRY Não sei o que era. Mas eu espiei. Quantos namorados você arranjou, Berenice?
- BERENICE Quantos? Candy, meu cordeirinho, quantos fios de cabelo tem esta trança? Você *tá* falando com Miss Berenice Sadie Brown.
- FRANKIE Acho que você devia parar de se preocupar com namorados e se contentar com T.T. Aposto que você já tem quarenta anos.
- BERENICE Muito espertinha mesmo. Como é que você sabe tanta coisa? Tenho tanto direto como qualquer outra de continuar me divertindo enquanto puder. E por falar nisso, não sou tão velha como certa gente gostaria que eu fosse. Minha vida ainda nem mudou.
- JOHN HENRY Todos os seus namorados levavam você ao cinema?
- BERENICE *Pro* cinema, e *pras* outras coisas. Limpe a boca.
(Ouve-se um piano sendo afinado).
- JOHN HENRY O afinador de piano.
- BERENICE Ai meu Deus, sinceramente, acho que esta afinação de piano vai ser a última gota.
- JOHN HENRY Eu também.
- FRANKIE Esse piano me deixa triste. E nervosa também. (Ela caminha pela cozinha). Me contaram que quando se quer castigar os loucos no hospício, eles são amarrados e obrigados a ouvir um piano sendo afinado. (Ela coloca o cesto vazio de carvão na cabeça e anda em redor da mesa).
- BERENICE Nós podíamos era ligar o rádio e tocar mais forte que o piano.
- FRANKIE Não quero o rádio ligado. (Ela vai para o quarto contíguo e tira o vestido, falando de dentro). Mas aconselho vocês a ligarem sempre o rádio depois que eu for embora. Um dia, na certa, vão nos ouvir falar pelo rádio.
- BERENICE Falar a respeito do que, a senhora pode me dizer?
- FRANKIE Não sei exatamente sobre o quê. Mas, talvez nosso depoimento de testemunha ocular sobre alguma coisa. Seremos convidados a falar.
- BERENICE Não *tô* compreendendo. O que é que a gente vai testemunhar? E quem vai convidar a gente para falar?
- JOHN HENRY (Entusiasmado). O que, Frankie? Quem vai falar no rádio?
- FRANKIE Quando eu disse nós, você pensou que eu estava falando em você, em mim e em John Henry West. Para falar pelo rádio ao mundo inteiro. Desde que nasci, nunca ouvi nada mais engraçado em toda a minha vida.
- JOHN HENRY (Subindo para ajoelhar-se no assento da cadeira). Quem? O que?
- FRANKIE Ha! ha! ho! ho! ho!
- (FRANKIE começa a andar dando soco no ar e fingindo que está treinando boxe. BERENICE ergue a mão direita pedindo paz. Então, de repente, os três param. FRANKIE vai para a janela, JOHN HENRY apressa-

- se em segui-la e fica na ponta dos pés, com as mãos no parapeito. BERENICE vira a cabeça para ver o que aconteceu. O piano está mudo. Três meninas com vestidos limpos estão passando diante do caramanchão. De janela, FRANKIE observa-as em silêncio).
- JOHN HENRY (Em voz baixa). O clube de meninas.
- FRANKIE Com que direito vocês, suas filhas de uma mãe, atravessam o meu quintal? Quantas vezes tenho que dizer que estão proibidas de pôr os pés na propriedade do meu pai?
- BERENICE É melhor você fazer de conta que não vê *elas passar*.
- FRANKIE Não me fale dessas ordinárias.
(T.T e HONEY aproximam-se vindos do quintal dos fundos. HONEY está assoviando uma melodia de blues).
- BERENICE Por que não me mostra o vestido novo? Estou doida *pra* ver o que você escolheu. (FRANKIE entra para o quarto. T.T. bate à porta. Ele e HONEY entram). Oh, T.T., o que é que você está fazendo por aqui a essa hora do dia?
- T.T. Boa tarde, Miss Berenice. Vim numa triste missão.
- BERENICE (Assustada). O que é que aconteceu?
- T.T. Foi a velha Tia Laura. Ela teve, de repente, um ataque de cabeça e morreu.
- BERENICE Não diga! Ela esteve ontem mesmo aqui. A gente acabou de comer as ervilhas dela. Ainda estão no meu estomago e, nesse mesmo minuto, a pobre já está deitada no seu caixão. Os caminhos de Deus são estranhos.
- T.T. Faleceu esta madrugada.
- FRANKIE (Passando a cabeça pela porta). Quem foi que morreu?
- BERENICE Tia Laura, meu bem. A velhinha das verduras.
- FRANKIE (Invisível, falando do quarto). Imagine só – ontem mesmo ela passou por aqui.
- T.T. Miss Berenice, estou angariando donativos para o enterro. A companhia disse que o seguro da Tia Laura já caducou.
- BERENICE Olhe, aqui tem cinquenta cents. Pobre velhinha.
- T.T. Até o fim, ela continuou ativa como uma formiga. Deus escolheu a sua hora. Quando chegar meu tempo, espero ir embora desse jeito.
- FRANKIE (Do quarto). Tenho uma coisa para mostrar a vocês todos. Fechem os olhos e só abram quando eu disser. (Entra na cozinha trajando um vestido de baile de cetim laranja com sapatos prateados e meias). Esta é a roupa do casamento. (BERENICE, T.T. e JOHN HENRY olham-na espantados).
- JOHN HENRY Ah, que bonito!
- FRANKIE Agora quero a opinião franca de vocês. (Faz-se uma pausa). O que foi? Não está gostando, Berenice?
- BERENICE Não. Não serve.
- FRANKIE O que é que você quer dizer com esse “não serve”?

- BERENICE Isso mesmo, que não serve. (Abana a cabeça enquanto FRANKIE examina o vestido).
- FRANKIE Não entendo o que você quer dizer. Qual é o defeito?
- BERENICE Bem, se você não vê, não posso te explicar. *Pra* começo de conversa, repare esta sua cabeça. (FRANKIE vai ate o espelho). Você mandou raspar o cabelo como um sentenciado e agora amarra uma fita nessa cabeça sem cabelo. Fica muito esquisito.
- FRANKIE Mas hoje de noite eu vou lavar e tentar espichar meu cabelo.
- BERENICE Espichar o cabelo! Como é que você vai poder espichar teu cabelo? E olhe só *esses cotovelo*. Arranjou um vestido de baile de mulher feita, mas continua com uma crosta de sujeira *nos cotovelo*. As *duas coisa* simplesmente não *combina*. (FRANKIE, encabulada, cobre os cotovelos com as mãos. BERENICE continua abanando e cabeça). Leve o vestido de volta para a loja.
- T.T. O vestido tem ar de ser para gente mais velha.
- FRANKIE Mas não posso mais devolvê-lo. Foi comprado em liquidação.
- BERENICE Esta bem, então venha cá. Vamos ver o que é que eu posso fazer.
- FRANKIE (Aproximando-se de BERENICE que trabalha no vestido). Acho que tudo isso é simplesmente porque você não está habituada a ver gente bem vestida.
- BERENICE O que eu não *tô* habituada é a ver uma árvore de Natal humana no mês de agosto.
- JOHN HENRY O vestido de Frankie parece uma árvore de Natal.
- FRANKIE Seu Judas de duas caras! Você acabou de dizer que era bonito. Judas de duas caras é o que você é! (Ouve-se novamente o piano sendo afinado). Ah, esse afinador de piano!
- BERENICE Agora, afaste-se um pouco.
- FRANKIE (Olhando-se no espelho). Falando sério, você acha, sinceramente, que está bonito? Me dê a sua opinião franca.
- BERENICE Nunca vi ninguém com menos juízo! Você me pergunta minha opinião sincera, eu te dou minha opinião sincera. Me pergunta de novo, e te dou de novo. Mas o que você quer não é minha opinião sincera, quer que eu te elogie, uma coisa que eu sei que está errada.
- FRANKIE Eu só queria era ficar bonita.
- BERENICE Bonita é quem bonita se faz. Nao é mesmo, T.T? Voce estará bem para qualquer casamento. Menos no seu próprio.
(O Sr. ADDAMS entra pelo vestibulo).
- SR.ADDAMS Alô para todos. (Para FRANKIE). Não quero você vagando pelas ruas a manhã inteira e não vindo para casa na hora da refeição. Parece que vou ter que amarrar você no quintal dos fundos.
- FRANKIE Eu tinha negócios para tratar. Veja, papai!
- SR.ADDAMS O que é isso, Senhorita não-me-toques?
- FRANKIE Às vezes eu acho que você ficou cego mesmo. Nem reparou no meu vestido novo.

- SR.ADDAMS. Pensei que fosse fantasia para uma representação.
- FRANKIE Fantasia! Papai, por que é que você nunca repara como é que estou vestida nem me dá atenção? Anda pela casa como uma mula com antolhos, sem ver nada nem se interessar por nada.
- SR. ADDAMS Não vamos falar nisso agora. (Para T.T. e HONEY). Estou precisando de ajuda lá na minha loja. Meu carregador falhou de novo. Será que você ou Honey poderiam me dar um auxílio na semana que vem?
- T.T. Eu vou, se for possível, “Seu” Addams. Que dia seria bom para o senhor?
- SR. ADDAMS Digamos, quarta-feira de tarde.
- T.T. Ah “Seu” Addams, essa é a tarde que eu prometi trabalhar para o Sr. Finny. Não posso prometer nada ao senhor, Sr Addams. Mas se “Seu” Finny mudar de ideia e não precisar de mim, vou trabalhar para o senhor.
- SR. ADDAMS E você, Honey?
- HONEY (Secamente). Não tenho tempo.
- SR. ADDAMS Vai ser um alívio quando a guerra acabar e vocês, seus negros malandros e metidos a importantes, voltarem a trabalhar. E, além do mais, me chame de senhor, está ouvindo?
- HONEY (Relutante). Sim – senhor.
- SR. ADDAMS O melhor é eu agora voltar para a loja e continuar meu trabalho. Você, fique em casa, Frankie. (Ele sai pela porta do vestibulo).
- JOHN HENRY Tio Royal chamou Honey de negro malandro. Honey é um negro malandro?
- BERENICE Fique quieto, John Henry. (Para HONEY). Honey, tenho vontade de lhe dar tanta sacudidela até você cuspir. Não dizer senhor para o Seu Addams, e falar com esse jeito arrogante.
- HONEY T.T. já chamou de “senhor” o bastante por todo os negros. Mas para gente que me chama de negro malandro, tenho uma boa navalha de negro. (Tira uma navalha do bolso. FRANKIE e JOHN HENRY se aproximam para ver melhor. Quando JOHN HENRY toca na navalha, HONEY diz): Não toque nela, Zé, é afiada. Pode machucar você.
- BERENICE Guarde essa navalha, seu Satanás! Vivo agoniada por tua causa. Você vai morrer antes da sua hora.
- JOHN HENRY Por que é que Honey é um negro?
- BERENICE Só Deus sabe.
- HONEY Estou tão tenso. Parece que raspam meus nervos com uma navalha. Me empresta um dólar, Berenice.
- BERENICE Não vou lhe emprestar dólar nenhum, seu à toa, para você se encher de maconha.
- HONEY Me dá, Berenice. Estou tão nervoso e infeliz. O inferno dos pretos. Estou farto de viver. Não aguento mais.
- BERENICE Tome trinta cents *pra comprar duas cerveja*.
- HONEY Bem, obrigado por favores pequenos, favores ínfimos. Agora é melhor eu ir dando o fora.

- T.T. E eu também. Ainda vou ter que fazer muita visita de donativo hoje de tarde. (HONEY e T.T. encaminham-se para a porta).
- BERENICE Até logo, T.T. Estou contando com você amanhã, com você também Honey.
- FRANKIE e JOHN HENRY Até amanhã.
- T.T. Até logo para todos. Até logo. (Ele sai, atravessando o quintal).
- BERENICE Coitada da Tia Laura, tão velhinha. Quando chegar a minha hora, eu espero estar em dia com o meu seguro. Detesto a ideia da igreja ter que fazer meu enterro, quando eu morrer.
- JOHN HENRY Você vai morrer, Berenice?
- BERENICE Ora, Candy, todo mundo tem que morrer.
- JOHN HENRY Todo mundo? Você vai morrer Frankie?
- FRANKIE Duvido. Honestamente, não creio que eu jamais morra.
- JOHN HENRY O que é “morrer”?
- FRANKIE Deve ser terrível tudo ficar preto, preto, preto.
- BERENICE É, filhinha.
- FRANKIE Quanta gente você conhece que já morreu? Eu conheço, ao todo, seis mortos. Sem contar minha mãe. Tem Willian Boyd que foi morto na Itália. Eu conhecia ele de vista e de nome. E aquele homem que subia nos postes para a companhia telefônica. E Lou Baker, o empregado dos Finny que foi assassinado no beco, atrás da loja do papai. Alguém atacou ele com uma navalha e o pessoal do beco disse que o pescoço cortado dele tremia como uma boca e falava palavras de fantasmas para o sol.
- JOHN HENRY Ludie Maxwell Freeman morreu.
- FRANKIE Não contei Ludie; não seria direito. Porque ele morreu antes de eu nascer. (Para BERENICE). Você pensa muitas vezes em Ludie?
- BERENICE Você sabe o que eu penso. Penso nos cinco anos que Ludie e eu passamos juntos, e em todos os maus momentos que passei desde então. Quase acho que seria melhor nunca ter conhecido Ludie. A gente se sente tão sozinha depois. Quando se vai para casa de noite, de volta do trabalho, dá um aperto de tristeza no coração. E a gente começa a andar com tanto homem que não presta, só para se ver livre da tristeza.
- FRANKIE Mas T.T. presta.
- BERENICE Eu não *tava* falando de T.T. Ele é um digno e excelente cavalheiro de cor que sempre se portou bem na vida.
- FRANKIE Quando é que você vai casar com ele?
- BERENICE Não vou casar com ele.
- FRANKIE Mas você agora mesmo disse...
- BERENICE O que eu disse foi que respeito, sinceramente, o T.T. e que tenho muito boa opinião de T.T. (Uma pausa). Mas ele não me faz vibrar nada.
- FRANKIE Escute, Berenice, tenho uma coisa esquisita para te contar. Só uma coisa que me aconteceu hoje, quando eu estava andando pela cidade. Bem, não sei direito como explicar o que eu quero dizer.

- BERENICE O que foi?
- FRANKIE (Puxando de vez em quando a franja ou o lábio inferior). Eu estava andando e passei por duas lojas com um beco no meio. O sol estava pelando. E justo quando eu estava passando pelo beco, vi muito rápido uma coisa com o canto do meu olho esquerdo. E isso me lembrou – tão de repente e tão claro – meu irmão e a noiva dele, que fiquei parada ali, e mal aguentava olhar para ver o que era. Foi como se eles estivessem ali naquele beco, embora eu soubesse que estavam em Winter Hill, a mais de cem quilômetros de distância. (Uma pausa). Depois, eu me viro devagarinho e olho. E sabe o que era? (Uma pausa). Eram apenas dois meninos, dois pretinhos. Só isso, mas me deu uma sensação tão esquisita.
- (BERENICE ouve atentamente. Fita FRANKIE, depois tira do seio um maço de cigarros e acende um).
- BERENICE Ouça bem! Você pode enxergar através *desses osso* da minha testa? (Ela aponta para a testa). Será que você, Frankie Addams, andou lendo *meus pensamento*? (Uma pausa). Essa é a coisa mais extraordinária que eu já ouvi.
- FRANKIE O que eu quero dizer é que...
- BERENICE Eu sei o que você quer dizer. É aqui mesmo, no canto do olho. (Ela aponta para seu olho). De repente, a gente vê uma coisa. E dá um frio na espinha. E a gente se vira depressa. E dá de cara com sabe Deus o que. Mas não Ludie, não quem a gente quer. E por um minuto, é como se a gente tivesse caído no fundo de um poço.
- FRANKIE Sim. É assim mesmo. (FRANKIE apanha um cigarro e acende-o, tossindo um pouco).
- BERENICE Pois é mesmo uma coisa extraordinária. Toda a minha vida, isso vem me acontecendo. Mas é a primeira vez que ouço alguém pôr isso em palavras. (Uma pausa). É, é assim que acontece quando a gente ama. Uma coisa que se sabe, mas não é falada.
- FRANKIE (Afangando o pé). Mas eu sempre afirmei que não acreditava em amor. Eu não admitia o amor e nunca incluí ele nas minhas representações.
- JOHN HENRY Eu nunca acreditei em amor.
- BERENICE Agora eu vou te dizer uma coisa, e que sirva de aviso *pra* vocês. Me ouça bem, John Henry. Me ouça bem, Frankie.
- JOHN HENRY Sim. (Aponta com o dedo). Frankie está fumando.
- BERENICE (Empertigando os ombros). Agora estou aqui *pra* dizer a vocês que fui feliz. Não houve no mundo nenhuma mulher humana que fosse mais feliz do que eu naquele tempo. E isso incluí todo mundo. *Tá* me ouvindo, John Henry? Incluí *todas as rainha e milionária e primeira dama* do país. E quero dizer que incluí também gente de *todas as cor*. *Tá* me ouvindo Frankie? Nenhuma mulher humana no mundo inteiro foi mais feliz que Berenice Sadie Brown.
- FRANKIE Nos cinco anos que você foi casada com Ludie.
- BERENICE Desde aquela manhã de outono quando eu, pela primeira vez, encontrei ele na estrada, na frente do posto de gasolina Campbell, até a noite mesma em que ele morreu, em novembro de 1933.

- FRANKIE O mesmo ano e o mesmo mês em que eu nasci.
- BERENICE O novembro mais frio que já vi. *Todas as manhã* havia geada e *as poça tinha* uma crosta de gelo. O sol era amarelo pálido como durante o inverno. *Os ruído ia* longe, e me lembro de um perdigueiro que costumava uivar de tardinha. E tudo o que eu via era para mim como uma espécie de sinal.
- FRANKIE Acho que foi também uma espécie de sinal eu ter nascido no mesmo ano e no mesmo mês em que ele morreu.
- BERENICE E foi numa quinta-feira, por volta *das seis hora*. Mais ou menos a esta hora. Só que em novembro. Lembro que fui para o corredor e abri a porta da frente. A escuridão ia caindo; lá de longe, o velho perdigueiro uivava. E volto para o quarto e me deito na cama de Ludie. Me deito sobre Ludie, com *meus braço aberto* e meu rosto encostado no dele. E rezo *pra* que o Senhor passe minha força *pra* Ludie. E fico ali orando durante muito tempo. Até a noite.
- JOHN HENRY Como? (Em voz mais alta e chorosa). Como, Berenice?
- BERENICE Nessa noite, ele morreu. Estou contando a vocês que ele morreu. Ludie! Ludie Freeman! Ludie Maxwell Freeman Morreu! (Ela cantarola baixinho).
- FRANKIE (Depois de uma pausa). Parece que eu sinto mais a morte de Ludie que de qualquer outra pessoa morte. Embora eu nunca o tivesse conhecido. Sei que de vez em quando eu devia chorar pela minha mãe, ou então por vovó. Mas, parece que não consigo. Mas Ludie – talvez seja porque eu tenha nascido logo depois que Ludie morreu. Mas você estava se preparando para dar uma espécie de aviso.
- BERENICE (Parecendo meio perplexa por um momento). Aviso? Ah, sim! Eu ia contar a vocês como essa coisa de que a gente estava falando se aplica a mim. (Enquanto BERENICE fala, FRANKIE vai buscar, numa prateleira acima da geladeira, uma barra de chocolate que traz para a mesa). Em abril do ano seguinte é que eu fui num domingo a uma igreja onde eu não conhecia ninguém da congregação. Eu estava de cabeça baixa com a testa encostada no banco da minha frente, e com *os olho aberto* - não estava espionando nada. E então, de repente, aquele arrepio me desceu pela espinha abaixo. É que eu tinha visto rápida. E olhei só com o canto do olho, devagarinho para a esquerda. E ali, no encosto do banco, *a dois palmo de meus olho*, estava aquele polegar.
- FRANKIE Que polegar?
- BERENICE Bem, eu vou contar *pra* vocês. Só havia um pedacinho de Ludie Freeman que não era bonito. Em todos os outros, ele era tão bonito e alinhado quanto se possa desejar. Em tudo, menos no polegar da mão direita. Esse dedo tinha um aspecto amassado, deformado, que não era bonito. *Tão* compreendendo?
- FRANKIE Você quer dizer enquanto estava rezando, de repente viu o polegar de Ludie?
- BERENICE Estou dizendo que vi o polegar. Enquanto eu estava ali, olhando para ele, me pus a rezar como todo fervor. Rezei em voz alta! Senhor manifestai-vos! Senhor, manifestai-vos!
- FRANKIE: E ele manifestou?

- BERENICE Manifestou, coisa nenhuma! (Cuspindo). Sabem de quem era aquele polegar?
- FRANKIE De quem?
- BERENICE Ora, era de Jamie Beale. Aquele vagabundo que não prestava para nada. Foi a primeira vez que pus os olhos nele.
- FRANKIE Foi por isso que você casou com ele? Porque ele tinha um polegar amassado como o de Ludie?
- BERENICE Só Deus sabe. Porque eu não sei. Acho que me senti atraída por ele por causa do polegar. E então, uma coisa foi arrastando a outra. E quando vi, estava casada com ele.
- FRANKIE Pois, olhe. Acho que isso foi besteira. Casar com ele só por causa do polegar.
- BERENICE Não *tô* querendo discutir com você. *Tô* só dizendo o que aconteceu. E a mesma coisa aconteceu no caso de Henry Johnson.
- FRANKIE Você quer vir me dizer, com toda a calma, que Henry Johnson também tinha um polegar amassado?
- BERENICE Não. Dessa vez não foi o polegar. Foi o capote. (FRANKIE e JOHN HENRY trocam um olhar de espanto. Depois de uma pausa, BERENICE continua). Bem, depois que Ludie morreu, o pessoal da companhia de seguro fintou uns *cinquenta dolars*, de modo que tive que por no prego tudo o que encontrei e vendi o capote de Ludie. Eu não ia deixar que Ludie tivesse um enterro barato.
- FRANKIE Ah, quer dizer que Henry Johnson comprou o capote de Ludie e você casou com ele por causa disso?
- BERENICE Não foi bem assim. Uma noite, eu estava andando na rua e de repente vi aquela figura aparecer na minha frente. Bem, o jeito do rapaz que caminhava na minha frente era tão parecido com o Ludie, *os ombro* e a nuca que quase caí morta na calçada. Saí correndo atrás dele. Era Henry Johnson. Como ele morava no campo e não vinha *pra* cidade, aconteceu que comprou o casaco do Ludie, e agora, de costas, parecia o fantasma de Ludie ou o irmão gêmeo de Ludie. Mas, não sei bem porque eu casei com ele, pois logo de começo ele mostrou que não tinha muito miolo. Mas a gente deixa um rapaz ficar rodeando a gente e foi assim que me casei com Henry Johnson.
- FRANKIE Ele foi o tal que ficou maluco. Sonhava que estava comendo e engolia a ponta do lençol. (Uma pausa). Mas não entendo o significado do que você está contando. Não vejo como o caso de Jamie Beale e Henry Johnson se aplicam ao meu.
- BERENICE Ora, se aplica a todo mundo. É um aviso!
- FRANKIE Mas como?
- BERENICE Pois, então, Frankie. Você não vê o que eu *tava* fazendo? Eu amava Ludie e ele era o primeiro homem que eu tinha amado. Por isso é que eu tinha que estar sempre copiando. O que fiz foi me casar com pedacinhos e Ludie sempre que encontrava algum. O azar é que quis que *todos fosse pedaços errado*. Minha intenção era me repetir, e repetir com Ludie. Compreende, agora?

- FRANKIE Já sei onde você quer chegar. Mas não sei como isso pode me servir de aviso.
- BERENICE Ah, não vê! Pois então eu te digo. (FRANKIE não mexe a cabeça e nem responde. O afinador de piano toca um arpejo). Você e esse casamento amanhã. E sobre isso que estou falando. Posso ver até o fundo desse *seus olho cinzento*, como se fosse de vidro. E o que eu vejo é a maluquice mais triste de que já ouvi falar.
- JOHN HENRY Olho cinzento é vidro.
(FRANKIE franze a testa e olha com firmeza para BERENICE).
- BERENICE Sei o que se passa na sua cabeça. Nem pense que não sei. Você se imagina, sendo amanhã o centro de uma coisa nunca vista. Acha que vai caminhar até o altar entre seu irmão e a noiva dele. Acha que vai tomar parte do casamento e Deus sabe mais o que.
- FRANKIE Não, não me vejo caminhando para o altar entre eles.
- JOHN HENRY (Repetindo baixinho). Olho cinzento é de vidro.
- BERENICE Mas isso eu estou te avisando. Se você começa se apaixonando por uma coisa incrível como esta, o que é que vai lhe acontecer? Se você pegar uma mania dessa, não vai ser a última vez, e disso você pode ter certeza. E então, o que será de você? Vai passar o resto da vida tentando tomar parte em casamentos?
- FRANKIE Até me dá um enjoo ter de ouvir gente que não tem o menor senso. (Ela enfia os dedos no ouvido e começa a cantarolar).
- BERENICE Você mesmo está preparando a tua cama para se meter em encrencas. E sabe muito bem disso.
- FRANKIE Eles vão me levar. Espere pra ver.
- BERENICE Bem, eu procurei fazer você raciocinar, mas vejo que não adiantou nada.
- FRANKIE Você está é com inveja. Está querendo que eu não saia desta cidade.
- BERENICE Tô é procurando evitar aborrecimento, mas vejo que não adiantou.
- JOHN HENRY Olho cinzento é vidro.
(O piano é tocado até a última nota da escala, então é repetido).
- FRANKIE (Cantando). Dó, ré, mi, fã, sol, lá, si, dó. Te, te. Uma coisa dessa pode enlouquecer uma pessoa. (Dirige-se até a porta de tela e bate-a com força). Você não falou nada sobre Willis Rhodes. Ele tinha um polegar amassado ou um casaco, ou o que? (Volta para junto da mesa e senta-se).
- BERENICE Santo Deus, aquilo é que foi o diabo.
- FRANKIE Eu sei que ele roubou seus móveis e era tão ruim que você teve que chamar a polícia.
- BERENICE Pois imaginem só! Imaginem uma *dessas noite gelada* de inverno. Eu deitada, toda sozinha, numa enorme cama de casal. Sozinha na casa, porque era noite de sábado e todo mundo tinha saído. E logo eu, vejam só, que detesto dormir sozinha numa cama grande e vazia em qualquer época do ano. Mais de meia noite, nesse janeiro todo gelado. Você consegue lembrar de como é o inverno, John Henry? (JOHN HENRY sacode a cabeça

- afirmativamente). Imagine! De repente ouço um barulho e umas pancadas. Então... (Ela ri ruidosamente e para de repente, pondo a mão na boca).
- FRANKIE O que foi? (Debruçando-se sobre a mesa e fitando atentamente BERENICE). O que aconteceu?
- (BERENICE olha para FRANKIE e depois para JOHN HENRY, sacudindo lentamente a cabeça. Depois fala com voz mudada).
- BERENICE Eu gostaria que você olhasse para trás. Gostaria que você olhasse. (FRANKIE olha para trás e depois se volta para BERENICE).
- FRANKIE E então? O que é que aconteceu?
- BERENICE Olhem só essas duas boquinhas e essas quatro orelhas espetadas. (BERENICE levanta-se bruscamente da mesa). Vamos, crianças, vamos enrolar a massa para *os biscoito* de amanhã. (BERENICE tira a mesa e começa a lavar os pratos na pia).
- FRANKIE Não há nada no mundo que eu despreze mais do que uma pessoa que começa a contar uma coisa, faz os outros se interessarem e depois, para.
- BERENICE (Ainda rindo). Tem razão. E eu peço desculpas. Mas foi uma dessas *coisa que acontece*. De repente eu percebi que não podia contar pra você ou John Henry.
- (JOHN HENRY vai saltando até a pia).
- JOHN HENRY (Cantando) Biscoitos! Biscoitos! Biscoitos!
- FRANKIE Você podia ter mandado ele sair da cozinha e contado pra mim. Mas, pode estar certa de que estou me danando para o que aconteceu. Só queria era que William Rhodes tivesse entrado naquela hora e cortado o seu pescoço. (Sai para o vestibulo).
- BERENICE (Ainda rindo). É feio falar desse jeito. Você devia ter vergonha. Olhe, John Henry, aqui está um pouco de massa para você fazer um boneco de biscoitos.
- (BERENICE dá a JOHN HENRY um pouco de massa. Ele sobe numa cadeira e começa a brincar com a massa. FRANKIE entra com o jornal da tarde. Para na soleira da porta, depois põe o jornal sobre a mesa).
- FRANKIE O jornal diz que nós jogamos uma nova bomba – a maior até hoje. Chama-se bomba atômica. Pretendo tomar dois banhos hoje de noite. Um bem comprido para ficar de molho e me esfregar com uma escova. Vou ver se tiro essa crosta dos cotovelos. Depois, deixo escorrer a água suja e tomo outro banho.
- BERENICE Bravo, uma boa ideia. Vou gostar de ver você limpa.
- JOHN HENRY Vou tomar dois banhos.
- (BERENICE apanhou o jornal e senta-se numa cadeira contra a luz pálida e branca de janela. Ela segura o jornal aberto na sua frente e torce a cabeça para um lado esforçando-se por ler o que está escrito nele.)
- FRANKIE Por que é contra a lei a gente mudar de nome?
- BERENICE O que é isso em cima do seu pescoço? Eu pensei que você tivesse uma cabeça em cima desse pescoço. Pense um pouco. Suponha que eu de repente resolvesse ser Eleanor Roosevelt. E você passasse a se chamar Joe Louis. E John Henry decidisse ser Henry Ford.

- FRANKIE Não diga bobagens, não é dessa espécie de mudança que eu falo. E de um nome que não assenta na gente para um nome que a gente te prefere. Como eu mudei o meu de Frankie para F. Jasmine.
- BERENICE Mas seria uma confusão. Suponha que de repente todo mundo adotasse um nome, inteiramente diferente. Ninguém saberia de que se estava falando. O mundo inteiro ficaria maluco.
- FRANKIE Não compreendo o que uma coisa tem a ver com a outra.
- BERENICE Porque as coisas vão acumulando em torno do seu nome. Tem um nome e uma coisa depois da outra vai acontecer, a você e as coisas se acumulam em torno do nome.
- FRANKIE Mas o que acumulou em torno do meu nome antigo? (BERENICE não responde). Nada! Está vendo! Meu nome não significava nada. Nada nunca me aconteceu.
- BERENICE Mas, vai acontecer. As coisas acontecem.
- FRANKIE O quê?
- BERENICE Você me espreme assim, e não posso responder exatamente. Se pudesse, eu não estava aqui agora sentada nesta cozinha, mas ganhando fortunas em Wall Street como vidente. Só o que posso dizer é que coisas vão acontecer. Exatamente o que, não sei.
- FRANKIE Até ontem, nada nunca me tinha acontecido.
(JOHN HENRY atravessa a cozinha até a porta, enfia o chapéu e os sapatos de BERENICE, apanha a carteira dela e dá duas vezes a volta da mesa).
- BERENICE John Henry, tire meu chapéu e *meus sapato* e largue minha carteira. (JOHN HENRY obedece). Muito obrigada.
- FRANKIE Escute, Berenice. Não acha estranho que eu seja eu e você seja você? Como quando você está andando por uma rua e encontra alguém. E você é você. E ele é ele. Mas, quando um olha para o outro, os olhos fazem uma ligação. Então, você vai *pra* um lado. E ele vai *pra* outro lado. Cada um vai para uma parte diferente da cidade, e talvez nunca mais se vejam. Em toda a vida. *Tá* compreendendo o que eu quero dizer?
- BERENICE Não muito bem.
- FRANKIE De qualquer jeito não era isso que eu queria dizer. Tem tanta gente aqui na cidade que eu não conheço de nome nem de vista. E a gente passa um pelo outro e não tem nenhuma ligação. Eles não me conhecem e eu não conheço. E agora vou sair desta cidade e toda essa gente que nunca vou conhecer.
- BERENICE Mas quem você quer conhecer?
- FRANKIE Todo mundo. Todo mundo no mundo.
- BERENICE Essa é forte. E gente como Willis Rhodes? E os alemães? E os japoneses?
(FRANKIE bate com a cabeça na ombreira da porta e olha para o teto).
- FRANKIE Não é isso que eu quero dizer. Não é disso que estou falando.
- BERENICE Dê que, então, você *tá* falando?

(Ouve-se uma voz de criança lá fora gritando: “Bata! Bata!”)

JOHN HENRY (Numa voz baixa). Vamos brincar lá fora, Frankie.

FRANKIE Não. Vá você. (Depois de uma pausa). Isso é que eu quero dizer.

(BERENICE espera, e como FRANKIE não torna a falar, diz):

BERENICE Que diabo tem você?

FRANKIE (Depois de uma longa pausa, subitamente, com histeria). Oba! Oba! Quando sairmos de Winter Hill, vamos conhecer mais lugares do que você nunca pensou ou imaginou que existissem. Para onde nós vamos primeiro, não sei, e não importa. Porque, depois desse, haverá outros e mais outros. Alasca de motocicletas. Voando por cima do mundo inteiro em aviões. Um dia em cada lugar. Pelo mundo inteiro. É a pura verdade. Oba! (Ela corre ao redor da mesa).

BERENICE Frankie!

FRANKIE E falando de coisas que acontecem. Coisas vão acontecer tão depressa que não vamos ter tempo nem de perceber. O Capitão Jarvis Addams ganha as maiores medalhas e é condenado pelo Presidente. Miss F. Jasmine Addams bate todos os recordes. Mrs. Janice Addams eleita Miss Nações Unidas, no concurso de beleza. Uma coisa atrás da outra acontecendo tão depressa que mal se repara nelas.

BERENICE Pare com essa maluquice.

FRANKIE (Cada vez mais intensa em sua excitação). E vamos conhecer gente. Todo mundo. De saída, ficamos conhecendo todo mundo. Andando por uma estrada escura, vemos uma casa acesa e batemos na porta e estranhos correm para nos receber e dizer! “Entrem! Entrem! Conhecemos aviadores condecorados a gente de Nove Iorque e estrelas de cinema. Teremos milhares e milhares de amigos. E pertenceremos a tantos clubes que nem vamos saber quantos. Seremos membros do mundo inteiro. Vai ser formidável! Formidável!

(Na sua tremenda excitação, FRANKIE corre ao redor da mesa e na próxima vez que passa por BERENICE, ela a agarra tão rapidamente que FRANKIE leva um tranco).

BERENICE Você ficou doida de verdade? (Puxa FRANKIE para mais perto e passa-lhe o braço pela cintura). Senta aqui no meu colo e descansa um minuto. (FRANKIE senta-se no colo de BERENICE. JOHN HENRY aproxima-se e, enciumado, belisca FRANKIE). Deixa Frankie em paz. Ela não *tá* te amolando.

JOHN HENRY Estou doente.

BERENICE Não está nada. Fique quieto e não tenha inveja de eu agradar um pouquinho a sua prima.

JOHN HENRY (Batendo em FRANKIE). Frankie ruim mandona.

BERENICE O que está fazendo de ruim agora? Está só aqui no meu colo, cansada. (FRANKIE continua sentada no colo de BERENICE, e agora está calma.)

FRANKIE Hoje fui ao Blue Moon – aquele lugar de que todos os soldados gostam tanto e conheci um soldado – um rapaz de cabelos ruivos.

BERENICE Que história é essa sobre o Blue Moon a soldados?

- FRANKIE Berenice, não me trate como uma criança. Quando vejo todos esses soldados vagando pela cidade, sempre me dá vontade de saber da onde eles vêm e para onde vão.
- BERENICE Eles nasceram e vão morrer.
- FRANKIE Há tantas coisas neste mundo que eu não compreendo.
- BERENICE Se você compreendesse, seria Deus. Não sabia disso?
- FRANKIE Talvez. (Ela olha fixo para frente e estira-se no colo de BERENICE suas pernas compridas esticadas sob a mesa da cozinha). De qualquer modo, depois do casamento não terei mais que me preocupar com essas coisas.
- BERENICE Nem tem que se preocupar agora. Ninguém exige que você solucione os enigmas do mundo.
- FRANKIE (Olhando o jornal). O jornal diz que essa nova bomba atômica vale por vinte mil toneladas de dinamite.
- BERENICE *Vinte mil toneladas?* E só tem duas toneladas de carvão na carvoaria – todo aquele carvão.
- FRANKIE O jornal diz que a bomba é uma descoberta muito importante da ciência.
- BERENICE *Os número*, hoje em dia, *creceu* demais para mim. Lá no jornal a respeito de *dez milhão de pessoas morta*. Não consigo por tanta gente assim no meu miolo.
- JOHN HENRY O olho de vidro é o seu miolo, Berenice?
- (JOHN HENRY sobe no encosto de cadeira de BERENICE e abraça-lhe a cabeça e segura suas orelhas).
- BERENICE Não puxe minha cabeça assim, queridinho. Eu e Frankie não vamos voar pelo teto e deixar você sozinho.
- FRANKIE Será que você jamais pensou nisso? Aqui estamos nos agora. Neste mesmo instante. Agora. Mas enquanto estamos falando, este minuto esta passando. E nunca mais voltará. Nunca na vida inteira. Quando passar, passou mesmo. Nenhum poder no mundo poderá fazer com que volte.
- JOHN HENRY (Começando a cantar, Berenice e Frankie juntam-se a ele. A música vai ficando mais baixa, acompanhando o movimento da luz para encerramento desse ato)⁵⁴.
- BERENICE Frankie, você tem os ossos humanos mais pontudos que eu já senti.

(CAI O PANO)

TERCEIRO ATO

O cenário é o mesmo: a cozinha. É o dia do casamento. Quando se ergue o pano, BERENICE, de avental, e T.T. Williams de casaco branco, terminaram naquele momento de preparar os refrescos. BERENICE assistiu

⁵⁴ A música escolhida para a montagem da peça original chama-se *His eye is on the Sparrow*. A sonoplastia da peça, geralmente é escolhida pelo diretor ou produtor. Não trabalhamos com a versão em nossa tração.

à cerimônia através da porta entreaberta que dá para o vestibulo. Ouve-se o ruído da congratulação, quando termina a cerimônia do casamento.

- BERENICE (para T.T. WILLIAMS) Não posso ver muito por esta porta. Mas posso ver Frankie. E a cara dela é um romance. E John Henry está mastigando o chiclete de bola que Jarvis comprou para ele. Agora, parece que acabou a cerimônia. Então, todos agora estão querendo beijar a noiva. É melhor tirarmos esse pano de cima dos sanduiches. Frankie disse que ajudaria você a servir.
- T.T. Pela maneira com o que está se portando, não creio que se possa contar muito com a ajuda dela.
- BERENICE Eu gostaria que Honey estivesse aqui. Estou tão preocupada com ele desde que você me contou aquilo. Vai cair uma chuarada. Foi uma sorte *eles não decidir* fazer o casamento no quintal, como tinha planejado antes.
- T.T. Achei que era melhor falar franco. Honey não estava nada bem quando o encontrei essa manhã.
- BERENICE Honey Candem, mesmo no normal, já não tem a cabeça muito boa, mas quando fica cheio de maconha, é como uma criança de quatro anos. *Se lembra* daquela vez que ele atacou a polícia e quase arrancaram *os olho* dele de tanta pancada?
- T.T. Sem falar nos seis meses de trabalho forçado.
- BERENICE Nunca em toda a minha vida me senti ansiosa. Mande *duas pessoa procurar* Honey por toda parte. (Em voz fervorosa). Meu senhor, já me levastes Ludie, mas protegi o meu Honey. Ele é a única família que tenho.
- T.T. E Frankie *se portando* desse jeito com o casamento. Pobrezinha.
- BERENICE E o mais triste é que ela *tá* acreditando seriamente em *todas aquela maluquice*. (FRANKIE entra na cozinha pela porta do vestibulo). Já acabou o casamento? (T.T. encaminha-se para a geladeira com os sanduiches).
- FRANKIE Já. Foi um casamento tão bonito que me deu vontade de chorar.
- BERENICE Você já falou com eles?
- FRANKIE Sobre os meus planos? Não, ainda não falei.
(JOHN HENRY entra e sai).
- BERENICE Pois acho bom você falar *duma* vez, porque eles vão sair logo depois do lanche.
- FRANKIE Eu sei. Mas parece acontecer uma coisa na minha garganta. Cada vez que tentei dizer a eles, saiam palavras diferentes.
- BERENICE Que palavras?
- FRANKIE Perguntei a Janice porque ela não ia se casar de véu. (Com intensidade). Ah, estou tão encabulada. Vestida com este ridículo vestido de baile. Ah, por que eu não ouvi você. Morro de vergonha.
(T.T. sai carregando um prato de sanduiches).
- BERENICE Não precisa ser tão dramático.
- FRANKIE Vou entrar e falar com eles agora mesmo. (Ela sai).

- JOHN HENRY (Saindo do quarto e carregando várias fantasias). Frankie me deu uma porção de presentes quando *tava* arrumando a mala. Olha, Berenice, ela me deu todas essas fantasias lindas.
- BERENICE Não se entusiasma muito com *os presente*. Amanhã de manhã ela estará pedindo tudo de volta.
- JOHN HENRY E ela até me deu a concha. (Ela coloca a concha no ouvido e escuta).
- BERENICE Que será que está acontecendo lá dentro. (Ela vai até a porta, abre-a e espia).
- T.T. (Voltando para a cozinha). Estão todos elogiando o bolo de casamento. E bebendo o ponche.
- BERENICE O que Frankie está fazendo? Quando ela saiu há pouco da cozinha, disse que ia falar com eles. Não sei como vão receber essa surpresa total. Estou com sensação igual a que se tem antes de uma trovoadas forte.
(FRANKIE entra segurando um copo de ponche).
- BERENICE Já falou com eles?
- FRANKIE Ainda não tive jeito porque a família toda esta rodeando eles. Eu devia ter escrito tudo a máquina de antemão. Tento falar com eles, e as palavras morrem.
- BERENICE As palavras morrem porque a ideia é tola demais.
- FRANKIE Gosto tanto deles dois. Janice me abraçou e disse que sempre tinha querido uma irmãzinha. E me beijou. Perguntou de novo em que ano eu estava na escola. E a terceira vez que me pergunta. A verdade é que foi a pergunta que mais me fez durante o casamento.
(JOHN HENRY entra vestido numa fantasia de fada e torna a sair BERENICE percebe que FRANKIE está tomando ponche e toma-o dela).
- FRANKIE E Jarvis estava lá fora, na rua examinando o carro que ele tomou emprestado para o casamento. Fui atrás e tentei falar com ele. Mas enquanto eu procurei encontrar as palavras, de repente ele me agarrou pelos cotovelos e me surpreendeu no ar e me sacudiu dizendo. “Frankie, Frankie, Frankie, Frankie pé-de-pau, perna-de-pau” E me deu nota de um dólar.
- BERENICE Isso foi bem.
- FRANKIE Não seu o que faço. Tenho que falar com eles, mas não sei como.
- BERENICE Talvez, quando *estiverem instalado*, vão convidar você para passar *uns tempo* com eles.
- FRANKIE Ah não! Eu vou com eles.
(FRANKIE torna a ir para o interior da casa. O ruído de vozes se torna mais alto. JOHN HENRY torna a entrar).
- JOHN HENRY O noivo e a noiva vão sair. Tio Royal está levando as malas deles para o carro.
(FRANKIE corre para o quarto e volta com a sua mala. Beija BERENICE).
- FRANKIE Adeus, Berenice. Adeus, John Henry. (Para um momento e percorre a cozinha com um olhar). Adeus, minha velha e feia cozinha. (Sai correndo).

(Há ruídos de despedidas quando os convidados e a família saem de casa e acompanham os noivos até a calçada. As vozes tornaram-se mais fracas com a distância. Então, da calçada em frente, ouve-se o ruído de um distúrbio. A voz de FRANKIE, diminuída pela distância, embora ela esteja falando alto).

VOZ DE FRANKIE É o que eu estou dizendo a vocês. (Ouvem-se vozes indistintas, prospectando).

VOZ DO SR. ADDAMS (Indistintamente) Seja razoável, Frankie.

VOZ DE FRANKIE (Gritando). Tenho que ir. Me levem! Me levem!

JOHN HENRY (Entrando, excitadamente). Frankie está no carro de casamento e não quer sair. (Ela corre para fora, mas logo volta). Tio Royal e meu pai estão tendo que puxar e arrancar Frankie de dentro. Ela está agarrada ao volante.

A VOZ DO SR. ADDAMS Você passa já para dentro. Que loucura foi essa? (Ela entra na cozinha com FRANKIE que está soluçando). Nunca na minha vida vi uma coisa assim. Berenice, você cuide dela.

(FRANKIE se atira na cadeira da cozinha soluça sobre a mesa, com a cabeça entre os braços).

JOHN HENRY Puseram Frankie para fora do casamento. Arrancaram ela do carro do casamento.

SR. ADDAMS (Limpendo a garganta). Basta, John Henry. Deixe Frankie quieta. (Põe uma mão acariciadora sobre a cabeça de FRANKIE). Por que você queria deixar seu velho papai? Fez Janice e Jarvis ficarem aborrecidos no dia do casamento deles.

FRANKIE Eu gosto tanto deles.

BERENICE (Olhando pelo vestibulo). Aí vem eles. Por favor, meu bem, seja razoável. (Os noivos entram. FRANKIE mantém a cabeça enterrada nos braços e não ergue os olhos. A noiva traja um vestido azul com uma flor branca no ombro).

JARVIS Frankie, viemos nos despedir de você. Sinto muito que tenha acontecido isso.

JANICE Querida, quando estivermos instalados, queremos que você venha passar um tempo conosco. Mas ainda não temos um lugar para morar. (Ela se aproxima de FRANKIE e lhe acaricia a cabeça. FRANKIE estremece) Não quer se despedir de nós agora?

FRANKIE Está vendo? Nós – quando você diz nós, eu não estou incluída. Não é justo.

JANICE Quando você for nos visitar, queremos que escreva lindas peças e nós representaremos nelas. Vamos, Frankie, não esconda essa carinha. Levante a cabeça. (FRANKIE ergue lentamente a cabeça e o seu olhar é de espanto e desgosto). Adeus, Frankie, querida.

JARVIS Bem, até logo, guria.

(Eles saem e FRANKIE continua seguindo-os com o olhar até o vestibulo. Então, levanta-se e vai até a porta e cai de joelhos).

FRANKIE Me levem, me levem!

(BERENICE faz FRANKIE tornar a sentar-se na cadeira).

- JOHN HENRY Puseram Frankie para fora do casamento. Arrancaram Frankie do carro do casamento.
- BERENICE Não implique com sua prima, John Henry.
- FRANKIE Foi uma conspiração de todo mundo.
- BERENICE Está bem, mas não fale mais isso. Já passou, agora deixe de tristezas.
- FRANKIE Que ueria que o mundo inteiro morresse.
- BERENICE Agora só faltam três semanas para a escola começar, e logo vai encontrar uma amiga do peito como Evelyn Owen, você era doida por ela.
- JOHN HENRY (Sentado na máquina de costura). Estou doente, Berenice. Minha cabeça está doendo.
- BERENICE Você mão está doente nada. Fique quieto. Não etsou com paciência para tratar você.
- FRANKIE (Abraçando os próprios ombros curvados). Ah, sinto meu coração tão apertado!
- BERENICE Assim que você começar as aulas vai poder fazer novos amigos. Acho que seria uma boa dar uma festa.
- FRANKIE Essas promessas de crianças me doem os nervos.
- BERENICE Você podia telefonar *pro* cronista social do “jornal da noite” e mandar publicar a notícia da festa. E essa ia ser a quarta vez que seu nome sai publicado *num* jornal.
- FRANKIE (Mostrando interesse). Quando minha bicicleta bateu naquele automóvel, o jornal me chamou Franke Addams, F-R-A-N-K-I-E (Ela torna a baixar a cabeça).
- JOHN HENRY Não chore, Frankie. Hoje de noite, nós podemos armar a tenda e brincar de índio.
- FRANKIE Ah, cale essa boca.
- BERENICE Escute, me diga o que é que você gostaria e eu vou procurar fazer tudo o que eu puder.
- FRANKIE Tudo o que eu quero no mundo, enquanto eu viver, é que ninguém fale comigo.
- BERENICE Então, chore, infeliz.
(SR ADDAMS entra na cozinha carregando a mala de FRANKIE e a coloca no centro do chão da cozinha. Estala as juntas dos dedos. FRANKIE fita-o com ressentimento, depois fixa os olhos na mala).
- SR ADDAMS Bem, parece que acabou-se o show.
- FRANKIE Você pensa que acabou, mas não acabou.
- SR ADDAMS Quer ir amanhã me ajudar na loja? Ou polir umas pratas com a camurça? Você pode brincar com as molas velhas de relógio...
- FRANKIE (Continua a olhar a mala). Esta é a mala que eu arrumei. Se você pensa que já acabou tudo, isso mostra como você me conhece pouco. (T.T. entra). Se não posso ir com a noiva e com meu irmão, vou-me embora do mesmo jeito. *Dum* modo ou de outro, vou sair da cidade. (FRANKIE levanta da cadeira). Não posso suportar mais essa existência – essa cozinha – essa cidade! Pego um trem e vou pra Nova Iorque ou arranjo carona até Hollywood e me emprego lá. Na pior as hipóteses, posso representar comédias. Ou posso vestir de menino e entrar para a Marina Mercante e fugir para o mar. De algum jeito, de um modo ou de outro, vou fugir.
- BERENICE Fique calma!

- FRANKIE (Agarrando-se à mala e correndo para o vestibulo). Por favor, papai, não tente me prender.
- JOHN HENRY (Da soleira da porta). Tio, Royal, Frankie *botou* sua pistola na mala dela. (Ouve-se o ruído de passos correndo e a porta batendo).
- BERENICE Corram atrás dela.
(T.T. e o SR ADDAMS correm para o vestibulo, seguidos de JOHN HENRY).
- A VOZ DO SR ADDAMS Frankie! Frankie!
(BERENICE fica sozinha na cozinha. Fora o vento está mais forte, e a porta do vestibulo se fecha com uma pancada brusca. Ouve-se o trovejar e relâmpagos. BERENICE está sentada na cadeira e JOHN HENRY entra).
- JOHN HENRY Tio Royal saiu com meu pai no nosso carro para procurarem Frankie. (Ouve-se o estampido de um trovão). Tenho medo de trovoada, Berenice.
- BERENICE (Pondo-o no colo). Nada vai te fazer mal.
- JOHN HENRY Você acha que eles vão conseguir apanhar Frankie?
- BERENICE (Levando a mão à cabeça). É claro. Daqui a pouco trazem ela *pra casa. Tô* com dor de cabeça. Talvez seja meu olho de viro e *todas essa chateação*.
- JOHN HENRY (Abraçado à BERENICE). Também estou com dor de cabeça. Estou doente, Berenice.
- BERENICE Não tá nada. Vá brincar, querido. Não estou com paciência.
(De repente, as luzes da cozinha se apagam, mergulhando-a na escuridão. O ruído do vento e da tempestade continua e o quintal adquire um tempestuoso tom verde escuro).
- JOHN HENRY Berenice!
- BERENICE Não é nada. Só as luzes que se apagaram.
- JOHN HENRY Estou com medo.
- BERENICE Espere aí, vou acender uma vela (resmungando). Sempre tenho uma por aqui, para *essas emergência*.
- JOHN HENRY O que é que faz as luzes apagarem assim para a gente ter medo?
- BERENICE Isso acontece, querido.
- JOHN HENRY Estou com medo. Onde está Honey?
- BERENICE Só Deus sabe. Também estou com medo. Honey entupido de erva e solto por aí – e Frankie fugindo com uma mala e uma pistola do pai. Tenho a impressão de que torceram *todos os meu nervo*.
- JOHN HENRY (Estendendo a concha e afagando BERENICE). Você quer ouvir o oceano?

CAI O PANO

CENA 2

Mesmo cenário. Ainda há indícios do casamento na cozinha: copos de ponche e a vasilha de ponche na mesa da pia. São quatro horas da manhã. Quando se ergue o pano, BERENICE e o SR ADDAMS estão sozinhos na cozinha. Há uma claridade crepuscular no quintal.

SR ADDAMS Nunca fui dos que acreditam em castigo corporal. Nunca, em toda a minha vida, bati em Frankie, mas quando eu puser as mãos nela...

BERENICE Ela via aparecer logo – mas sei como o senhor se sente. Com todas essas preocupações por causa de Honey Camden, da doença de John Henry e Frankie, nunca passe uma noite tão aflita. (Ela espia pela janela. O dia está clareando).

SR ADDAMS Acho que vou saber notícias de John Henry, coitadinho (Ele sai pela porta do vestíbulo).
(FRANKIE aparece no quintal e vai até o caramanchão. Parece exausta e quase vencida. BERENICE a vê pela janela. Corre para o quintal, agarra-a pelos ombros e a sacode).

BERENICE Frankie Addams, você merecia ser esfolada viva! Fiquei tão preocupada.

FRANKIE Eu também estive muito preocupada.

BERENICE Me conte tudo. Onde você passou a noite?

FRANKIE Eu conto, mas pare de me sacudir.

BERENICE Agora, me conte tudo, desde o começo até o fim.

FRANKIE Quando eu *tava* correndo por aquelas ruas escuras, comecei a entender que meus planos de ir para Hollywood ou de entrar para a Marinha Mercante eram infantis e não dariam certo. Me escondi no beco atrás da loja do papai, e estava escuro e eu estava apavorada. Abri a mala e peguei a pistola do papai. (Ela se senta sobre a mala). Jurei que eu ia me matar. Resolvi que eu ia contar até três e depois puxar o gatilho. Conteí – um, dois, mas não conteí o três, porque no último instante mudei de ideia.

BERENICE Você venha comigo. Vai já *pra* cama!

FRANKIE Oh, Honey Camden!
(Honey estava escondido atrás do caramanchão e aparece de repente).

BERENICE Oh, Honey! Honey! (Os dois se abraçam).

HONEY Psiu, não faça barulho. A polícia está atrás de mim.

BERENICE (Baixinho). Me conte!

HONEY O Sr Wilson não quis me servir e eu puxei a navalha para ele!

BERENICE Você o matou?

HONEY Não tive tempo de saber. Passei a noite inteira fugindo.

FRANKIE Pé-leve, se você atacou um branco com uma navalha, é melhor não se deixar apanhar.

BERENICE Aqui tem *seis dolars*. Se você conseguir chegar até Fork Falls a passar *pra* Atlanta. Mas, cuidado ao atravessar a zona *dos branco*. Eles vão procurar você por todos *os canto*.

HONEY (Com paixão). Não chore, Berenice.

BERENICE Já *tô* sentindo aquela corda.

HONEY Não ouse chorar! Agora sei que meus dias estavam caminhando para esse momento. Chega de - “crioulo isso, crioulo aquilo” – chega de baixar a cabeça e chega de migalhas. Pela primeira vez sou livro, e me sinto feliz. (Começa a rir histericamente).

BERENICE Quando eles te apanharem, vão te enforcar.

HONEY (Fora de si, brutalmente). Que me enforcuem, pouco me importa. Pois se estou contente, estou feliz! (Vai para trás do caramanchão).

FRANKIE Lembre-se de que é pé-leve. Ninguém pode te apanhar se você quiser fugir.
(A Sra WEST mãe de JOHN HENRY, aparece no quintal).

- SRA.WEST Que barulho todo foi esse? John Henry está muito doente. Ele precisa de absoluto silencio.
- FRANKIE John Henry está doente, titia?
- SRA.WEST Os médicos disseram que ele tem meningite. Precisa de repouso absoluto.
- BERENICE Ainda não tive tempo de te contar. De repente, a noite passada, John Henry ficou doente. Ontem à tarde, quando me queixei da cabeça, ele também se queixou e eu pensando que *tava* querendo me imitar, disse a ele, vai-se embora, não estou com paciência para aguentar suas manhas. Parece que a culpa foi minha. Não faremos mais barulho, Sra. West.
- SRA.WEST Conto com você. (Ela sai).
- FRANKIE (Passando o braço no ombro de Berenice). Oh, Berenice, o que nós podemos fazer?
- BERENICE (Afagando a cabeça de FRANKIE). Não há nada a fazer a não ser esperar.
- FRANKIE O casamento – Honey – John Henry – aconteceu tanta coisa que minha cabeça mal dá para compreender. Agora, pela primeira vez, compreendo que o mundo é certamente - um lugar repentino.
- BERENICE Às vezes repentino, mas quando se está esperando, como agora, parece bem lento.

CAI O PANO

CENA 3

- O cenário é o mesmo: a cozinha e o caramanchão. Meses depois, um dia de novembro, ao cair da tarde.
- O caramanchão este ressecado e depenado. O olmo está com apenas algumas folhas velhas. O quintal está em boa ordem, desapareceram o balcão de limonada e a cortina de lençol do palco. A cozinha está arrumada e vazia, e os móveis foram retirados. BERENICE, com uma raposa no pescoço, está sentada numa cadeira com uma velha mala e uma boneca junto aos pés. Entra FRANKIE.
- FRANKIE Oh, estou louca por esses velhos mestres.
- BERENICE Hum!
- FRANKIE A casa parece tão oca. Agora que a mobília foi retirada. Me dá um arrepio. Foi por isso que vim *pra* cá.
- BERENICE Foi a única razão de você vir aqui?
- FRANKIE Ah, Berenice, você sabe. Eu preferia que você não tivesse se despedido só porque papai e eu vamos morar numa casa nova em Limewood, com Tio Eustace e Tia Pet.
- BERENICE Eu respeito e admiro a Sra. West, mas nunca me habituaria a trabalhar para ela.
- FRANKIE Mary está justamente começando este concerto de Rechmaninoff. Talvez o toque no seu baile de debutante, quando fizer dezoito anos. Mary

tocando piano junto com toda uma orquestra ao mesmo tempo, imaginei só. Vai ser difícil.

BERENICE Ma-ry Littlejohn.

FRANKIE Não sei por que você sempre tem que dizer o nome dela com este tom acentuado.

BERENICE Eu jamais disse alguma coisa contra ela. Tudo o que eu disse é que ela entrouxada e branca como leite e que me deixa nervosa vê-la sentada ali chupando *nas trancinha*.

FRANKIE Tantas. Além do mais, não adianta nos discutirmos sobre uma certa pessoa. Você não poderia jamais compreendê-la. Simplesmente, não pode.

(BERENICE fita-a melancolicamente, com desalentada imobilidade, depois afaga o pelo da raposa).

BERENICE Pois que assim seja. Não vamos discutir nem brigar esta última tarde.

FRANKIE Também não quero discutir. De qualquer forma, não é a nossa última tarde. Eu irei sempre te visitar.

BERENICE Não irá não, filhinha. Terá outras coisas a fazer. Seu caminho já está afastado de mim.

(FRANKIE aproxima-se de BERENICE, dá-lhe umas pancadinhas no ombro, depois apanha a raposa e examina-a).

FRANKIE Você ainda tem o pelo da raposa que Ludie te deu. Não sei, mas esta pelo me parece triste – tão estreito e com essa carinha de raposa triste.

BERENICE (Apanhando a raposa de volta e afagando-a). Tem todos *os motivo* para ser triste. Com tudo o que aconteceu *nestes último dois meses*. Não sei o que fiz para merecer tudo isso. (Ela coloca o pelo no colo, curvando-se com os cotovelos nos joelhos e as mãos sacudindo molemente). Perdi Honey e perdi John Henry, meu garotinho.

FRANKIE Você fez tudo o que pode. Conseguiu o corpo de Honey e lhe deu um enterro cristão, e tratou de John Henry.

BERENICE É a maneira com que Honey morreu e o fato de John Henry ter tido que sofrer tanto. Pobrezinho!

FRANKIE É estranho – como tudo aconteceu tão depressa. Primeiro Honey apanhado e se enforcando na cadeia. Depois, na mesma semana, John Henry morreu e conheci Mary. E por uma ironia do destino, a primeira vez que nos vimos foi diante do balcão de cosméticos e batons de Woolworth. E foi a semana feira de diversões.

BERENICE O setembro mais lindo que já vi. Uma quantidade de borboletas brancas e amarelas girando em redor das flores de outono – Honey morto e John Henry sofrendo com sofreu *as margarida*, o tempo lindo, borboletas – um tempo tão estranho para a morte.

FRANKIE Nunca acreditei que John Henry morresse. (Faz-se uma longa pausa. Ela olha pela janela). Não parece que está tudo muito quieto aqui? (Nova pausa, mais longa). Quando eu era pequenina, acreditava que a noite, de dentro do caramanchão saiam três fantasmas e um deles usava quieto, tenho uma sensação estranha. É como se John Henry estivesse vagando por esta cozinha – muito solene e cinzento como um fantasma.

UMA VOZ DE MENINO (Do quintal vizinho): Frankie, Frankie.

FRANKIE (Respondendo o menino). Sim, Barney. (Para BERENICE) O relógio parou. (Ela sacode o relógio).

A VOZ DO MENINO Mary está aí?

FRANKIE (Para BERENICE). É Barney Mackean. (Para o menino, numa voz meiga). Não ainda. Vou encontrar com ela às cinco. Não quer vir até aqui, Barney?

BARNEY Neste instante.

FRANKIE (Para BERENICE). Barney me faz lembrar um deus grego.

BERENICE O que? Barney faz você se lembrar do que?

FRANKIE Um deus grego. Mary disse que Barney lhe lembrava um deus grego.

BERENICE Parece que eu não sou mais capaz de entender nada do que você diz.

FRANKIE Você sabe, aqueles gregos antigos gregos.

BERENICE E que tem isso a ver com Barney Mackean?

FRANKIE Por causa do corpo dele.

(BARNEY MACKEAN, um menino de treze anos, vestido uma roupa de rúgbi, suéter colorido e sapatos de cunhos, sobe correndo as escadas do fundo e entra na cozinha).

BERENICE Olá, deus grego Barney. Esta tarde, vi suas iniciais escritas a giz na calçada da frente: M.L ama B.M.

BARNEY Se eu descobrisse quem escreveu aquilo, esfregava a cara dela na calçada. Foi você, Frankie?

FRANKIE (Empertigando-se com súbita dignidade). Eu não faria uma criança dessas. Acho até desaforo você me perguntar. (Repete a frase num satisfeito tom mais baixo). Desaforo me perguntar.

BARNEY De qualquer maneira, Mary me suporta.

FRANKIE Ela te suporta sim. Sou a sua amiga mais íntima. Portanto devo saber. E até já disse vários elogios bonitos a seu respeito. Mary e eu vamos no caminhão da mudança para a nossa casa nova. Você gostaria de ir também?

BARNEY Claro.

FRANKIE Ok. Você terá que ir atrás com a mobília porque Mary e eu vamos na frente com o chofer. Recebemos esta tarde uma carta de Jarvis e Janice. Jarvis está com as forças de Ocupação na Alemanha e eles foram passar as férias em Luxemburgo. (Ela repete numa voz satisfeita): Luxemburgo. Não acha, Berenice, que é um nome lindo?

BERENICE É bonito, mas me faz lembrar água de sabão.

FRANKIE Mary e eu muito provavelmente vamos passar por Luxemburgo quando formos fazer a volta ao mundo juntas.

(FRANKIE sai seguida por BARNEY, e BERENICE fica sentada sozinha e imóvel na cozinha. BERENICE apanha a boneca, olha-a e cantarola os dois primeiros versos de uma música. Na casa vizinha, ouve-se novamente o piano, enquanto cai o pano).

FIM

ANEXOS

Anexo A – Traduzir procurando não traír.

Tati Moraes e eu traduzimos uma vez uma peça de Lilian Helman para Tônia Carrero levar. Fizemos a tradução com o maior prazer, se bem que de início eu tivesse que ser fustigada por Tati que é a minha inexorável leitora em vários terrenos, de trabalho ou não. Mas Tônia, você não imagina o trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça. Ou melhor, você, que andou nos dando sugestões inteligentes, imagina sim. Primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre.

E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniosos, ora mais ou menos relaxados.

Como se não bastasse, cada personagem tem uma “entonação” própria e para isso precisamos das palavras e do tom apropriados. Por falar em entonação, aconteceu-me uma coisa desagradável, enquanto durou a tradução. De tanto lidar com personagens americanos, “peguei” uma entonação inteiramente americana nas inflexões da voz. Passei a cantar palavras, exatamente como um americano que fala português. [...]

Esta peça para Tônia foi ótima de se traduzir. Mas – e quando nos caiu em mãos uma peça de Tchecov? Veio numa fase em que eu estava meio deprimida. Depois eu soube que Tati andou consultando amigos meus para saber se me convinha lidar com o personagem principal, já que este se parecia demais comigo. A conclusão era que eu trabalhasse de qualquer maneira porque me faria bem agir, e porque seria bom eu ver, como num espelho, a minha própria fisionomia. Que me faria bem lidar com um personagem cujo senso trágico da vida termina levando-o ao desespero. Traduzimos Tchecov, eu com um esforço tremendo, pois me parecia estar me descrevendo. Depois, por motivos externos, a peça passou para as mãos de outras pessoas, e perdemo-la de vista. Um dos motivos externos consistia no fato do diretor querer interferir demais na nossa tradução. Não nos incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias. Entre outras, ele achava que, em vez de “angústia”, usássemos a palavra “fossa”. Ora, nós duas discordávamos: um personagem russo, ainda mais daquela época e ambiente, não falaria em fossa. Falaria em angústia e em tédio destruidor. [...]

Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjoo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu. Uma tradução de dois livros meus que fizeram para o alemão, não me causou problema: não entendo uma palavra de alemão, e a coisa ficou aliviadoramente, por isso mesmo nem as críticas e comentários que a editora me mandou eu pude ler. Mas quando um livro meu foi traduzido para o inglês, nos Estados Unidos, pela Knopf – o livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos – então o problema foi outro. Eu sabia que o tradutor, Gregory Rabassa, era de primeira água – ganhou o “National Book Award” do ano, nos Estados Unidos – e inglês eu podia ler. Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir o dever de ler a mim mesma. A tradução me parece muito boa. Mas parei, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler. O tradutor, professor de literatura portuguesa e brasileira numa universidade, fez um longo prefácio ao livro sobre literatura brasileira. Chegou à conclusão estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha sintaxe. Não se assustem, nesta coluna esforço-me por não usar uma sintaxe que me é íntima e natural. Com um pouco de vergonha, já tinha esquecido o que quer dizer sintaxe. Perguntei a um amigo, que explicou: sintaxe é o modo como a frase se coloca dentro do período. Fiquei um pouco na mesma. E também

desconfiada de que não podia significar simplesmente isso. Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor.

Anexo B – Bibliografias das obras traduzidas pro Clarice Lispector

ABRAHAMS, Jean-Jacques. **O homem do gravador**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978. Título original: L’homme au magnétophone.

ANSAN, Emmanuelle. **Novelas de erosfera**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975. Título original: Nouvelles de L’Érosphère.

_____. **A hipótese de Eros**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. Título original: L’hypothèse d’Eros.

BARR, George. **Epitáfio para um inimigo**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader’s Digest], s.d. Título original: Epitath for an Enemy.

BARJAVEL, René. **A fome do tigre**. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. Título original: La faim du tigre.

BERNARD, Raymond. **Fragmentos da sabedoria rosacruz**. (2. Ed), Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Renes, 1974. Título original: Fragments de sagesse rosicrucienne.

BERGERON, Dr. G e TH. **Ensinando amor às crianças**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1976. Título original: Direl’amour aux enfants.

BORGES. Jorge Luís. **História dos dois que sonharam**. (In: Borges no Brasil – Org. Jorge Schwartz). São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p.313-315. Título original: Historia de los dos que soñaron, 1935.

CHAGAL, Bela. **Primeiro Encontro**. [Por Clarice Lispector]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. Título original: First Encounter.

_____. **Luzes acesas**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973. Título original: Lumières allumées.

CRENSHAW, Mary Ann. **A receita natural para ser bonita**. Inglês (Estados Unidos). [Por Clarice Lispector]. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. Título original: The Natural Way to Super Beauty.

CHRISTIE, Agatha. **A carga**. Trad de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. Título original: Burden.

_____. Cai o pano: **O último caso de Hercule Poirot**. Trad de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. Título original: Curtain.

_____. **Três ratinhos cegos**. Trad de Clarice Lispector. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader’s Digest], 1967. p.216-277. Three blind Mice, condensado de Three Blind Mice and Other Stories, 1948.

- CRAVEN, Margaret. **Ouvi a coruja chamar meu nome**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. Título original: I Heard the Owl Call my Name.
- CRENSHAW, Mary Ann. A receita natural para ser super bonita. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. Título original: The natural way to super beauty.
- FARRÈRE, Claude. **O missionário**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. In: Revista Vamos Lêr! n. 64, p.32-33. Título original: Le missionnaire.
- FARRIS, John. **A fúria**. Trad. de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Título original: The fury.
- FILDING, Henry. **Tom Jones**. Adap. de Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Título original: The history of Tom Jones, a foundling.
- HELLMAN, Lillian. **Os corruptos**. Trad. de Clarice Lispector e Tati Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, s.d. Título original: The Little Foxes, 1939.
- HERBERT, Jean. **A yoga do amor: o cântico de Krishna**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. Título original: Le Yoga de l'Amour.
- KAZANTZANKIS, Nikos. **Testamento para El greco**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975. Título original: Testamento para El Greco. (O texto original está em grego, Clarice Lispector pode ter traduzido do francês ou do inglês).
- LAINÉ, Pascal. **A rendeira**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975. Título original: La dentellière.
- LESSING, Doris. **Memórias de um sobrevivente**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. Título original: The memoirs of a survivor.
- LONDON, Jack. **Chamado selvagem**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970. Título original: The Call of the Wild, 1903.
- MACLEAN, Alistair. **A segunda aurora**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader'sDigest], 1969. p.182-299. Título original: The Golden Rendezvous.
- MARCHETTI, Victor. **O dançarino na corda bamba**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. Título original: The Rope Dancer.
- MENNINGER, Karl. **O pecado de nossa época**. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. Título original: Whatever become a sin.
- POE, Edgar Allan. Histórias extraordinárias. Trad. e Adapt. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **O gato preto e outras histórias de Allan Poe.** Seleccionadas e reescritas por Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1963. Rio de Janeiro: TEcnoprint e Ediouro, 1975. Título original: The black cat and other stories.

RICE, Anne. **Entrevista com o vampiro.** Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1976. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Título original: Interview with the vampire.

SCOT, Walter. **O talismã.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1970. Título original:

SETON, Anya. Matriz de Bravos. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader's Digest, 1963. p.7-291. Título original: The Winthrop Woman.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver.** Adap. Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Rocco, 1973. Coleção Rocco jovens leitores. Título original: Gulliver's travels.

VERNE, Júlio. **A ilha misteriosa.** Adap. Clarice Lispector. São Paulo: Abril Cultural, 1973 e 1980. Título original: L'île mystérieuse.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** Texto em português de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974. Título original: The Picture of Dorian Gray.

WILLIAMS, Gordon M. **Sob o domínio do medo.** Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 1969. Título original: Straw dogs.

WESTMACOTT, Mary. (Pseudônimo de Agatha Christie). **A carga.** Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Título original: The burden.

_____. **O retrato.** Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (s.d.). Título original: Unfinished portrait.

Traduções não publicadas:

LORCA, Federico García. **A casa de Bernarda Alba.** Trad. de Clarice Lispector. Título original: La casa de Bernarda Alba.

MCCULLERS, Carson. **A sócia do casamento.** Trad. de Clarice Lispector. Título original: The Member of the Wedding.

TCHECOV, Anton. **A gaiivota.** Trad. de Clarice Lispector. Título original do Inglês: The Seagull.

Anexo C – Entrevista transcrita e traduzida por nós.

Ship's reporter with Jack Manga.

Audio transcription of Carson McCullers' interview

Interviewer: Carson McCullers, you remember her widely acclaimed play, as a matter fact, it won many awards, *A member of the wedding* and Ms. McCullers, was *A member of the wedding* your major dramatic effort?

McCullers: Yes, yes... it was the first play, uh, I'd ever...

Interviewer: But before that, you had many novels that were pretty widely accepted.

McCullers: Yes, I've written a number of novels.

Interviewer: Actually, *a member of the wedding* was written originally in book form, wasn't it?

McCullers: Yes, it was a book, uhum, and I adapted it myself, umm, to theater.

Interviewer: That probably was a job in itself or by itself.

McCullers: It was lots of fun, as a matter of fact. I'd never worked with people before, and, umm, just the mechanics of getting together a production is something fascinating to me.

Interviewer: I should think that that would be a bit of a change in pace you find yourself writing a novel, you're all alone, you're hearing your own thoughts, with your typewrite, your room, your favorite chair, yourself only. And suddenly, you're thrown amidst thousands of people who are connected with a stage production, your directors, you're casting people, the actors and actresses.

McCullers: Yes, and there were such wonderful people at this case, without Bob Whitehead and Harold Clurman and all the cast. Ethel Waters and Julie Harris, Brandon deWilde, all of them, just wonderful people to work with.

Interviewer: That particular part of the story of *A member of the wedding* was something that received the wildest acclaim, I think the critics of the casting of the play.

McCullers: Yes, I thought it was beautifully cast and beautifully directed and produced. It just was a very vast experience and so much fun that I often had.

Interviewer: How did you happen to find all the people involved, because some of them were, until *A member of the wedding*, not really featured performers?

McCullers: Well, I first place saw Julie Harris and in there out of town. She was giving a benefit performance with Hellen Hayes for the Rocklin foundation. And then, umm,

Terry Fay who works in the white head office found, umm, Brandon and just went to have dinner with his parents who are actors and she saw him and said that I was looking for a childish exactly like Brandon. He'd never been on stage before. So his parents said maybe he could try out. So he tried out and took it.

Interviewer: Did, uh, Julie Harris strike you as the girl for the part the first time you saw her?

McCullers: Oh the very first time. And, yes, and I wanted to ask her to read the play and she wanted to ask me if she could do it. We were both too timid. We were sitting on the back porch. And, yeah, we were both too timid to say anything. So...

Interviewer: Actually, in "The member of the wedding", it is a play, uh, well, not, uh, it is grass roots really, but not dealing too deeply into social problems. It has a very important message, doesn't it?

McCullers: Well, I hadn't thought about it in terms of social problems, just hum, I was thinking more about in terms of human beings, and it is just a theme, the basic theme that they need to belong.

Interviewer: To belong to someone, to belong to a...

McCullers: To belong to something, to feel oneself a part of life.

Interviewer: How about your present plans? Are you currently working on a new novel?

McCullers: Yes, I'm always working, you know.

Interviewer: I guess you have to find ways and means of getting away from static locations and scenes to get new ideas.

McCullers: Well, I don't think about them in those terms. Really. Cuz I think that these... these sources of creation are very mysterious. I don't think one can find them, they're just looking for them. I think they come within you.

Interviewer: By the way...

McCullers: Don't you think of so?

Interviewer: Well, I'm not qualified as a novelist but I would like to ask you whether in your writings your idea for a story comes first, your characters for the story... How does it develop?

McCullers: Well, that's what I ask myself. I don't know.

Interviewer: You don't have set patterns?

McCullers: It'd be so much easier when you know what does what. No one does, and one thing suggests another and no one doesn't know why.

Interviewer: Ms. McCullers I would like to thank you very very much for chatting with us and giving us a little bit of the story of “The member of the wedding”. It’s been a well-received novel, a very well-received play, and probably one that will be on the various stages throughout the country for many many years to come. Thank you again for chatting with us.

McCullers: And thank you very much. I enjoyed it.

Interviewer: Bye.

TRADUÇÃO

Entrevistador: Carson McCullers, você se lembra da sua peça aclamada, e que de fato ganhou muitos prêmios, *Um membro do casamento*. Sra. McCullers, foi *Um membro do casamento* seu maior esforço no drama?

McCullers: Sim, sim... Foi a primeira peça, uh, eu sempre...

Entrevistador: Mas antes disso, você teve muitos romances que foram bem aceitos.

McCullers: Sim, eu escrevi alguns romances.

Entrevistador: Na verdade, *Um membro do casamento* foi escrito originalmente na forma de livro, não é isso?

McCullers: Sim, era em forma de livro, e eu adaptei, para o teatro.

Entrevistador: provavelmente foi um trabalho por si só

McCullers: foi muito divertido, na verdade. Eu nunca tinha trabalhado com pessoas antes, e, só a mecânica de ficar juntos em uma produção é algo fascinante pra mim.

Entrevistador: acredito que foi uma mudança de ritmo, você se encontrar escrevendo um romance, totalmente sozinha, escutando seus próprios pensamentos, com sua máquina de escrever, sua sala, sua cadeira favorita, sozinha. E de repente, você é jogada no meio de milhares de pessoas que estão conectadas com produção de palco, seus diretores, seu elenco, os atores e atrizes.

McCullers: Sim, e houve muitas pessoas como Bob Whitehead e Harold Clurman e todo o elenco. Ethel Waters e Julie Harris, Brandon DeWilde, todos eles, pessoas maravilhosas de se trabalhar junto.

Entrevistador: Aquela parte em especial de *Um membro do casamento* foi algo que recebeu as melhores aclamações, eu acho dos críticos do elenco da peça.

McCullers: Sim, e achei que foi lindamente escalado e lindamente dirigido e produzido. Foi uma experiência muito vasta e muita diversão que eu constantemente tive.

Entrevistador: Como você eventualmente encontrou todas as pessoas envolvidas, porque algumas delas não eram atores conhecidos, até a produção de *Um membro do casamento*.

McCullers: Bem, em primeiro lugar eu vi Julie Harris fora da cidade. Ela estava fazendo uma apresentação beneficente com Hellen Hayes para a fundação Rockilin. E aí, Terry Fay que trabalha no escritório de Whitehead encontrou, Brandon, e foi jantar com seus pais que eram atores, e ela o viu e disse que estava procurando por uma criança exatamente como o Brandon. Ele nunca tinha estado em um palco antes. Então seus pais disseram que ele poderia tentar. Então ele tentou e conseguiu.

Entrevistador: Por acaso, Julie Harris impressionou você como a garota para o papel da primeira vez que você a viu?

McCullers: Oh, logo da primeira vez, e sim, eu quis pedir pra ela ler a peça e ela queria me perguntar se ela podia fazer isso. Nós éramos muito tímidas. Nós estávamos sentadas em um banco, e, sim, estávamos ambas muito tímidas para dizer qualquer coisa. Então...

Entrevistador: Na verdade, *O membro do casamento*, é uma peça, bem, não, ela não está muito enraizada, mas está lidando muito profundamente com problemas sociais. Ele tem uma mensagem muito importante, não tem?

McCullers: Bem, eu não tinha pensado sobre isso em termos de problemas sociais, eu estava pensando mais em termos de seres humanos, e é só um tema, o tema básico que eles precisam “pertencer”.

Entrevistador: Pertencer a alguém, pertencer a um...

McCullers: Pertencer a algo, de se sentir parte da vida.

Entrevistador: E quanto aos seus planos atuais? Está trabalhando em um novo romance?

McCullers: Sim, estou sempre trabalhando, você sabe.

Entrevistador: Acredito que você tem que achar meios e maneiras de sair de locações e cenários estáticos e ter novas ideias.

McCullers: Bem, eu não penso nesses termos, realmente, porque eu penso que essas... essas fontes de criação são bem misteriosas. Eu não penso que alguém possa encontrá-las, eles estão só procurando por elas. Eu acho que elas vêm com você

Entrevistador: mudando de assunto...

McCullers: Você não acha?

Entrevistador: Bem, eu não sou qualificado como romancista, mas eu gostaria de perguntar quando você escreve, a história vem antes, as personagens... Como ela se desenvolve?

McCullers: Bem, isso é o que eu me pergunto. Eu não sei

Entrevistador: Você não tem um padrão estabelecido?

McCullers: Seria muito mais fácil se soubéssemos. Ninguém sabe, e uma coisa sugere outra e ninguém sabe o porquê.

Entrevistador: Sra. McCullers, eu gostaria de agradecer muito mesmo por conversar conosco e nos dar um pouco da história de *O membro do casamento*. Está sendo um romance muito bem recebido, uma peça muito bem recebida, e provavelmente uma que estará em vários palcos através do país por muitos anos ainda. Muito obrigado de novo por conversar conosco

McCullers: E muito obrigada você também, eu gostei bastante.

Entrevistador: Adeus.

Anexo D - Carta de Clarice Lispector a Getúlio Vargas.

Rio de Janeiro, 3 de junho de 1942

Senhor Presidente Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Imprensa e Propaganda), atualmente n'A Noite, acadêmica da Faculdade Nacional de Direito e, casualmente, russa também.

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo, mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. Que não tem pai nem mãe - o primeiro, assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado - e que por isso não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.

Senhor presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação - requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V. Ex.^a a dispensa de um ano de prazo, necessário a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos, distribuídos aos jornais do rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V. Ex.^a. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo.

Como jornalista, tomei parte em comemorações das grandes datas nacionais, participei da inauguração de inúmeras obras iniciadas por V. Ex.^a, e estive mesmo ao lado de V. Ex.^a mais de uma vez, sendo que a última em 1º de maio de 1941, Dia do Trabalho.

Se trago a V. Ex.^a o resumo dos meus trabalhos jornalísticos não é para pedir-lhe, como recompensa, o direito de ser brasileira. Prestei esses serviços espontânea e naturalmente, e nem poderia deixar de executá-los. Se neles falo é para atestar que já sou brasileira.

Posso apresentar provas materiais de tudo o que afirmo. Infelizmente, o que não posso provar materialmente - e que, no entanto, é o que mais importa - é que tudo que fiz tinha como núcleo minha real união com o país e que não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil.

Senhor presidente. Tomo a liberdade de solicitar a V. Ex.^a a dispensa do prazo de um ano, que se deve seguir ao processo que atualmente transita pelo Ministério da Justiça, com todos os requisitos satisfeitos. Poderei trabalhar, formar-me, fazer os indispensáveis projetos para o futuro, com segurança e estabilidade. A assinatura de V. Ex.^a tornará de direito uma situação de fato. Creia-me, Senhor Presidente, ela alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente.

Clarice Lispector.

Anexo E – Introdução da peça *The member of the wedding* (MCCULLERS, 2006, pp.1 e 2)

| Original | Tradução |
|--|---|
| <p>A part of a Southern back yard and kitchen. At stage left there is a scuppernong arbor. A sheet, used as a stage curtain hangs raggedly at one side of the arbor. There is an elm tree in the yard, The kitchen has in the center a table with chairs. The walls are drawn with child drawings. There is a stove to the right and a small coal scuttle in rear center of the kitchen. The kitchen opens on the left into the yard. At the interior right a door leads to a small inner room. A door at the left leads into the front hall. The lights go on dimly, with a dream-like effect, gradually revealing the family in the yard and Berenice Sadie Brown in the kitchen. Berenice, the cook, is a stout, motherly Negro woman with an air of great capability and devoted protection. She is about forty-five years old. She has a quiet, flat face and one of her eyes is made of blue glass. Sometimes, when her socket bothers her, she dispenses with the false eye and wears a black patch. When we first see her she is wearing the patch and is dressed in a simple print work dress and apron.</p> <p>Frankie, a gangling girl of twelve with blonde hair cut like a boy's, is wearing shorts and a sombrero and is standing in the arbor gazing adoringly at her brother Jarvis and his fiancée Janice. She is a dreamy, restless girl, and periods of energetic activity alternate with a rapt attention to her inward world of fantasy. She is thin and awkward and very much aware of being too tall. Jarvis, a good-looking boy of twenty-one, wearing an army uniform, stands by Janice. He is awkward when he first appears because this is his betrothal visit. Janice, a young, pretty, fresh-looking girl of eighteen or nineteen is charming but rather ordinary, with brown hair done up in a small knot. She is dressed in her best clothes and is anxious to be liked by her new family. Mr Addams, Frankie's father, is a deliberate</p> | <p>Uma parte de um quintal e uma cozinha sulinos. No canto esquerdo há uma árvore de muscadínea. Um lençol, usado como uma cortina do palco pendurada irregularmente num lado da árvore. Há um olmo no quintal. No centro da cozinha tem uma mesa com cadeiras. Nas paredes há desenhos feitos por crianças. A cozinha abre à esquerda para o quintal. À direita uma porta leva à uma pequena sala interna. Uma porta à esquerda leva à sala da frente. A iluminação é fraca, com um efeito de sonho, gradualmente revelando a família no quintal e Berenice Sadie Brown na cozinha. Berenice, a cozinheira, é uma mulher robusta, negra e maternal, com um ar de grande capacidade e proteção devota. Ela tem cerca de quarenta e cinco anos. Ela tem um rosto tranquilo e macio e um dos olhos dela é feito de vidro azul. Às vezes, quando o suporte a incomoda, ela dispensa o olho falso e usa um remendo preto. Quando a vimos pela primeira vez ela estava usando o remendo, um vestido simples de trabalho e um avental. Frankie, uma menina desengonçada de doze anos, com cabelos loiros e corte de menino está usando short e um sombrero e está parada na árvore olhando encantada para seu irmão Jarvis e a noiva dele, Janice. Ela é uma menina sonhadora e agitada, no período de atividade energética alternada com atenção encantada com seu mundo interior de fantasia. Ela é magra e estranha e muito ciente de ser alta demais. Jarvis, um moço de boa aparência de vinte e um anos, usando um uniforme do exército está parado ao lado de Janice. É estranho quando ele aparece pela primeira vez, pois essa é a visita de noivado dele. Janice, uma jovem bonita e diferente de dezoito ou dezenove anos é encantadora, mas um pouco comum, com cabelos castanhos, presos com um pequeno nó. Ela está vestida com sua</p> |

| | |
|---|---|
| <p>and absent-minded man of about forty-five. A widower of many years, he has become set in his habits. He is dressed conservatively, and there is about him an old-fashioned look and manner. John Henry, Frankie's small cousin, aged seven, picks and eats any scuppernongs he can reach. He is a delicate, active boy and wears gold-rimmed spectacles which give him an oddly judicious look. He is blond and sunburned and when we first see him, he is wearing a sun-suit and is barefoot.</p> | <p>melhor roupa e está ansiosa para ser aceita pela nova família. O senhor Addams, pai de Frankie, é um homem distraído e tem por volta dos quarenta e cinco anos. Viúvo há muito anos, ele se tornou preso aos seus hábitos. Ele está vestido conservadoramente e há nele uma aparência e maneiras conservadoras. John Henry, primo pequeno de Frankie, de sete anos, pega e come qualquer muscadínea que alcança. Ele é um menino ativo e delicado e usa óculos de ouro que dão a ele uma aparência estranhamente sagaz. Ele é loiro e queimado do sol e quando o vimos pela primeira vez ele está descalço e usando um traje de banho.</p> |
|---|---|

Anexo F (T1a) – Datiloscrito da peça *The member of the wedding* (peça traduzida já datilografada por Clarice Lispector, em fase de revisão de tradução ou retradução).