

ANOTAÇÕES EM TORNO DO FEMININO EM LISPECTOR: POLIFONIA NA TAREFA DO TRADUTOR

NOTES ON THE FEMININE IN LISPECTOR: POLYPHONY IN THE TASK OF THE TRANSLATOR

Valeria Rosito Ferreira*

Resumo

Este artigo recorre ao conceito de dialogismo e polifonia, formulado por Mikhail Bakhtin nas considerações relativas à linguagem, enquanto prática social. O objeto desta discussão é a formulação de critérios tradutórios para uma versão em língua inglesa do conto “Ruído de passos”, de Clarice Lispector. Argumenta-se que a perspectiva de gênero ilumina decisivamente o ato interpretativo, enriquecendo as soluções emergentes no âmbito da língua-alvo.

Palavras-chave: *Clarice Lispector, Gênero, Tradução, Polifonia, Bakhtin, Crítica Feminista.*

Abstract

This article resorts to the concept of dialogism and polyphony, formulated by Mikhail Bakhtin in the considerations of language as social practice. It aims at formulating a set of translation criteria for a version in English of Clarice Lispector’s short story “Ruído de passos”. It claims that the gender perspective sheds decisive light on the interpretive act, enriching the emerging solutions within the realm of the target language.

Key words: *Clarice Lispector, Gender, Translation, Polyphony, Bakhtin, Feminist Criticism.*

I Introdução

*Sim, eu trago o fogo/ o outro,/ não aquele que te apraz./
Ele queima sim,/ é chama voraz/ que derrete o bico de teu pincel/
incendiando até às cinzas/ o desejo-desenho que fazes de mim./
Sim, eu trago o fogo,/ o outro, aquele que me faz, e que molda a dura pena/
de minha escrita./ É este o fogo,/ o meu, o que me arde/
e cunha a minha face/ na letra desenho/ do auto-retrato meu.*

Conceição Evaristo. Do fogo que em mim arde.

Nosso horizonte ideológico, nestas considerações, delinea-se sobre a complexidade da tarefa tradutória, especialmente se considerada no âmbito do discurso literário. Defendemos que a tradução literária, e aqui o termo *tradução* é usado indistintamente do termo *versão*, engendra-se na inconciliação entre língua e realidade em que se funda a literatura, seu próprio objeto. Para sustentar tal defesa, articulamos algumas posições teóricas que podem iluminar a aproximação desejada entre a produção do ficcional e o ato tradutório. Se as bases do discurso poético-literário presumem o mundo do “como se”, como ponto de partida, não foram poucos os que já trabalharam teorias da tradução literária com base no conceito de transcrição, fundado sobre uma problematização do conceito de original.

Para Haroldo de Campos e grande parte das figuras de proa do movimento concretista brasileiro, para quem a tradução ocupou o cerne de sua própria criação literária, poética e intelectual, a exigência transcriadora imposta ao tradutor presume que sua matéria essencial, seu ponto de partida – em outras palavras, seu original – só seja passível de acesso se a determinação de seus sentidos não se reduzir a seus elementos semânticos historicamente condicionados, mas se se voltar às suas estruturas. A esse respeito, Julio Plaza (2008) lembra que

Haroldo de Campos propõe que, embora o original e a tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas “estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (p. 28).

Dessa forma, por mais aparentemente díspar que uma tradução possa se (des) assemelhar com seu original, como no caso de sistemas linguístico-culturais tão afastados quanto o chinês e o português ou sistemas semióticos distintos, como o alfabético e o pictórico, todo original tornar-se-á traduzível por partilhar de uma universalidade estrutural comum a todas as línguas.

Em seu ensaio seminal sobre a tarefa tradutória, Walter Benjamin (1968, p. 78) postula que a tradução não deve buscar uma semelhança com o original, mas incorporar o modo de significação do original, sendo os dois textos fragmentos de uma língua mais ampla. Esta “língua mais ampla” a que alude o filósofo remete a um corte temporal pré-babélico e rende o ato tradutório como uma tarefa compensatória, em que o todo somente voltará a verberar de forma espectral pela oscilação entre os diversos fragmentos em que foi pulverizado. Nesse sentido, entendemos que *fidelidade*, no processo tradutório, não pode senão se equivar às transgressões necessárias que tornem possível o acesso ao imaginário imemorial perdido de que todos os textos participam. Embora não se sugira a desconsideração das disparidades teóricas entre concretistas e Benjamin, procura-se ilustrar aqui que, em ambos, o ato tradutório contabiliza perdas e ganhos no trânsito e refuta o *status* necessariamente subalterno do texto traduzido em relação ao original.

A mutação de sentido emprestado ao termo “original” se explica também à luz da filosofia de linguagem do alemão Vilém Flusser, filosofia essa que veio a nortear seus próprios procedimentos de escrita. Para Flusser, escrever ou falar qualquer língua – em si – enseja as dificuldades enfrentadas pelo tradutor em relação ao seu texto de partida, ou original. O filósofo poliglota explica da seguinte maneira sua adoção da tradução como procedimento metodológico privilegiado para a elaboração de qualquer texto:

Traduzo sistematicamente. Escrevo tudo primeiro em alemão, a língua que pulsa mais forte no meu centro. Traduzo então para o português, a língua que melhor articula a realidade social em que estou engajado. Traduzo então para o inglês, a língua que melhor articula nossa situação histórica e possui o repertório mais rico. Ao final, traduzo para a língua na qual desejo que meu texto seja publicado, ou escrevo uma nova versão em inglês (*apud* Guldin, 2002, p. 25).

Se à primeira vista ou aos olhos do mercado, o método se afigure inviável, uma leitura mais cuidadosa nos deixa ver que, a cada nova *versão*, Flusser elabora um novo *original*, livrando-se, portanto, da identificação da língua em que o primeiro texto foi escrito, a língua-fonte, como aquela que deve ter ascendência sobre as demais. Como atenta Guldin (2002), “Flusser usa o espaço entre as línguas para obter uma nova percepção do seu assunto” (p. 26). No interesse específico destas anotações, o espaço entre o português de Clarice Lispector e o inglês que buscamos é possível somente se conseguirmos atentar para aquilo que está subjacente ao texto da escritora brasileira, dando-lhe movimento e constituindo parte integrante de sua essência. Não se trata, no entanto, de “ler as entrelinhas”, mas, acima de tudo, de ler *suas linhas* em sua plenitude – um exercício analítico, interpretativo e inquestionavelmente formal que, no conto de Lispector, deságua no viés de gênero.

2 Do Discurso: enunciados e apropriações

Do plano mais interiorizado ao mais exteriorizado em crenças, religiões e ideologias – o diálogo e a polifonia só se tornam viáveis pelo reconhecimento de outra consciência, de outro *eu*, co-partícipe da interlocução. Sublinhemos que reconhecer “um outro eu” se contrapõe à noção de eco como repetição improdutiva da fala alheia. A condição básica para a produção do diálogo, e, por conseguinte, para a definição do binômio dialogismo/polifonia, é a da expressão das contradições e conflitos inerentes à natureza estilhaçada do *eu*.

À luz da perspectiva bakhtiniana de linguagem, essa primeira pessoa identificada como “eu” é ontologicamente constituída no plural e na prática social, sendo essa pluralidade a origem, e não a consequência, de quaisquer identidades essencialmente singulares. O filósofo identifica um “núcleo central sólido e durável”, responsável pela orientação social do indivíduo e que é, habitualmente (e “deploravelmente”), denominado de “individualidade criadora”, “psiquismo”, ou, ainda, “mundo interior” (Bakhtin, 2006, p. 44, p. 125). No entendimento do pensador, o singular relaciona-se necessária e dialeticamente com o plural, refratado pelas contradições e choques entre múltiplos estratos sociais.

Na situação linguística que nos diz respeito, outros lugares de enunciação, coletivamente constituídos, respondem por mutações de sentido no enunciado, ainda que esse enunciado se preserve com as mesmas palavras, orações e/ou estruturas. Como sugerido na abertura da discussão desta parte, “eco”, portanto, não se reduz a um fenômeno de ratificação de identidades essencializadas, a um reflexo estéril, à reprodução do mesmo *ego*, mas se manifesta como uma refração produtiva do *eu*, como sustenta Bakhtin (2006):

O *ser*, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se *refrata*. O que é que determina esta refração do *ser* no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo, entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios* (p. 47: grifos no original).

É no *enunciado*, enquanto unidade mínima de comunicação, que o filósofo russo identifica condições preliminares para o exercício da troca verbal e da emergência da polifonia, pois seus limites são traçados nas interfaces dos enunciados de outros falantes, relacionando-se materialmente, e não somente gramaticalmente como a oração, a enunciados precedentes, a outros sujeitos do discurso (Bakhtin, 2003, p. 276-277). A refração do eu, caracterizada acima, se dá por atrito com absorção de alteridades em diálogo. Formações discursivas são configurações ideológicas plasmadas no fluxo comunicativo. Portanto, palavras ou orações fora da comunicação entre falantes concretos são destituídas de afetos ou, nos termos de Bakhtin (2003), de juízos de valor:

Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: “alegria”, “sofrimento”, “belo”, “alegre”, “triste” etc. Mas também esses significados são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado, e esse colorido independe do significado de tais palavras, isoladamente tomado de forma abstrata; por exemplo: “Neste momento, qualquer alegria é apenas amargura para mim” – aqui a palavra “alegria” recebe entonação expressiva, por assim dizer, a despeito de seu significado (p. 292: grifos no original).

Bakhtin (2003), ainda, ressalta que os empréstimos tomados de “outros enunciados” na formação de enunciados próprios não se circunscrevem ao sistema da língua, aos repertórios lexicográficos, em seus termos, mas à sua “especificação de gênero”, determinada por tema, composição e estilo (p. 292). Mais adiante, essa cadeia de apropriações é caracterizada, de forma ampla, como “*resposta* aos enunciados precedentes” (p. 297: grifos no original). Seja para confirmar ou refutar tais enunciados, as “respostas” os reapresentam em uma variedade de formas de assimilação, diretas ou indiretas, para as quais concorrem silêncios, entonações, palavras isoladas ou orações (*ibidem*). Vale sublinhar que “resposta” aqui se equivale mais fortemente a “posicionamento” ou “reação”, a despeito de formulação precedente em modo interrogativo.

De fato, os falantes de uma determinada língua são os que se apropriam *significativamente* de um sistema abstrato para interagirem concreta e socialmente, “criando realidades” a partir dos lugares de onde falam, torcendo e alterando as estruturas daquele sistema linguístico na medida em lhes dão vida e lhes doam novos sentidos na interlocução. A respeito desses expressivos “espaços” ou “lugares de enunciação”, também Maurizio Gnerre ressalta-lhes o *caráter político*, pontificando que uma das funções centrais da linguagem não é a de “veicular informações”, mas “comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato ou *acha que ocupa* na sociedade em que vive” (Gnerre, 1987, p. 3: grifos nossos).

3 Do Feminino: prismático e polifônico

No exercício teórico, trata-se de fazer migrar as considerações de Bakhtin sobre a refração do “eu”, considerado lá à luz da luta de classes, para uma esfera mais complexa da crítica cultural. Como já sugerido, o atrito topológico, aquele procedente do encontro de diferentes lugares sociais, encontra expressão no uso da língua, dando origem ao dialogismo e à polifonia. O choque provocado pelas diversas “consciências” e/ou visões de mundo manifesta-se, mais fortemente, no plano espacial, naquele da *simultaneidade* de signos e de “vozes”, as quais se justapõem e superpõem, nos mesmos enunciados, justificada, aí, a denominação do fenômeno como “polifonia”. Ao recorrermos à perspectiva feminista junto ao desenho proposto pelo pensador, deparamo-nos com quadros mais complexos e, portanto, mais ricos, estendendo o alcance de seu pensamento. O discurso feminino – historicamente marcado pela alteridade e por contínuos decretos de silenciamento – não pode senão ostentar as referidas apropriações de forma contundente; faz-se “outro” no uso da língua, na *parole*, flexionando, na *langue*, o “mesmo” código e sistema linguístico de que é parte.

A crítica feminista, enquanto investimento em uma consciência alternativa, se forja na refração de um “eu” hegemônico e problematiza relações assimétricas de vários naipes além das de gênero propriamente ditas, como a econômica, a de classe, a etária e a racial, entre outras. Recai sobre tais desequilíbrios a suspeita de seus condicionamentos imemoriais moldados por gênero. Dessa maneira, ao tomar de empréstimo e intervir em enunciados precedentes, a fala feminina acaba por expor um conjunto amplo de tensões, usualmente caracterizadas pela *simultaneidade* daqueles vieses.

Em “The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking”, Alicia Ostriker (1982) transita também pela língua em uso (*parole* saussurreana) das mulheres poetas para caracterizar o discurso feminino em sua constituição furtiva, em suas práticas antropofágicas, a bem dizer:

O que distingue essas poetas, sugiro, não é a *langage des femmes* exclusiva, partilhada, desejada por alguns, mas uma invasão múltipla e vigorosa dos santuários da língua existente, os tesouros nos quais nossos significados para “masculino” e “feminino” são eles próprios preservados. Em outro espaço examinei as formas pelas quais mulheres poetas contemporâneas empregam imagens tradicionais para o corpo feminino – flor, água, terra – retendo a identificação de gênero dessas imagens, mas transformando seus atributos para que flor signifique força ao invés de fragilidade, água signifique segurança em vez de morte e terra signifique imaginação criativa em vez de procriação passiva (p. 71: grifos no original).¹

Como já sugerido, a filosofia de linguagem de Bakhtin investe, inequivocamente, na produtividade

da *língua em uso*, deslocando a produção de sentidos do código linguístico abstrato e idealizado, com seus presumidos “signos arbitrários”, para a interlocução concreta, enquanto prática social, inclusiva de, pelo menos, dois lugares de fala, de duas “consciências”, capazes de caracterizarem a natureza social da linguagem. Daí compreende-se por que Ostricher identifica a autonomia do discurso feminino a partir da “invasão”, pela *parole*, do sistema linguístico existente, já que os códigos linguísticos partilhados – em si mesmos – são abstratos e irrelevantes para a troca simbólica. A mutação do sistema, da *langue*, como defendida por outras correntes feministas, pouco ou nada contribuiria para a emergência de “outra” fala ou de outra consciência.

Passemos agora, portanto, ao *corpus* literário deste texto, no qual as considerações conceituais e teóricas de Mikhail Bakhtin se tornam produtivas ao exercício comparativista a que nos obriga a tarefa tradutória. Partamos da premissa de que sistema, uso e emprego da língua são tensionados no discurso literário; adicionalmente, postulemos que seja objetivo da tradução “moderna” preservar tal tensão da língua fonte na língua alvo, uma vez que os condicionamentos ideológicos da troca simbólica são postos em xeque pelo atrito existente entre diversas “consciências” ou “lugares de fala”; e, finalmente, retomemos o cerne da argumentação de Bakhtin, lembrando que os choques nas relações sociais mais solidamente configuradas encontram correspondência linguística entre os usos da língua realizados pelos falantes concretos de uma determinada comunidade linguística. Deixemos, pois, que uma leitura de “Ruído de passos” exponha a forma prismática, refratada e essencialmente material em que se relacionam linguagem e ideologia, para, assim, identificarmos pontes para o trânsito interlinguístico.

4 Cândia Raposo, ou da Eloquência de um Nome

“Ruído de passos”, conto de exíguas duas meias páginas, é constituído por elementos de narrativa que se ordenam convencionalmente: apresentação, caracterização, conflito, clímax e desfecho – cada um e todos eles demarcados graficamente pela paragrafação sinalizadora de cada função. Cândia Raposo, 81, protagonista do conto, é caracterizada por “desejo de prazer”, causador de “vertigem”, a qual se intensifica em circunstâncias descritas no segundo parágrafo do conto: sentir a chuva, ver o verde das árvores, cheirar uma flor, ouvir Lizst. Como o “desejo de prazer” não cede, a octogenária se dirige a um ginecologista em busca de uma solução medicamentosa, ainda que, para isso, tenha de somar esforços para superar o constrangimento de expor verbalmente seu desejo diante de uma autoridade. “Desenganada” pelo ginecologista quanto à existência de uma

prescrição que lhe extinga o “desejo de prazer”, Cândida Raposo retorna à casa e recorre à masturbação naquela mesma noite, ainda que o alívio físico do ato lhe acentue a vergonha, o sofrimento e o conflito, na presumida inadequação do “desejo de prazer” ao seu corpo feminino envelhecido. A seguir, as duas últimas linhas conclusivas do conto sugerem a dúvida da protagonista em relação a ter ouvido um possível “ruído de passos”, de seu marido Antenor Raposo.

Para sugerir chaves tradutórias do português ao inglês, levanta-se a hipótese de que é um conflito subjacente ao texto, *na ordem dos discursos de gênero*, aquele que origina o conto e o impele à frente. Os discursos de gênero em questão podem ser sintetizados como aqueles que *interditam e patologizam o desejo feminino*, restringindo o exercício da sexualidade feminina à reprodução socialmente legitimada e ao desejo masculino. Sublinhe-se que o “transbordamento” desse conflito central da protagonista para o plano mais fortemente material da composição textual permite-nos elencar um amplo espectro de campos de significação, fundados na superposição de vozes que flagram tal polarização. Em consequência, a proposta metodológica indicada para a testagem da hipótese é a análise formal do texto nos níveis sintático, lexical e gramatical, tendo em vista o sistema linguístico, o uso da língua e os efeitos do emprego específico do uso na constituição do literário.

No que diz respeito à elaboração lexical, gramatical e sintática do texto, a composição geral se destaca pela simplicidade. O uso cotidiano e o registro coloquial da linguagem permeiam tanto a narrativa quanto o diálogo entre paciente (protagonista) e médico, o qual ocupa dois terços de todo o conto. Se tais recursos poderiam garantir a fluidez do texto, a ausência de conectivos, com efeito de retalhamento textual, parece emperrar a agilidade do andamento esperado. Predominam orações simples e curtas – não raro, fragmentadas – em ordem direta, com oclusão generalizada do sujeito gramatical.

O veto ao “desejo de prazer” feminino generaliza-se com tal força que a persistência da sensação na protagonista é percebida como uma expressão de desvio, de patologia, diante de seus próprios olhos. Bruxas e histéricas são marcadas por gênero na história das religiões e das mentalidades. Institucional e cientificamente, seu caso é médico; a decisão de consultar-se com um *gineco*-logista, aquele a quem caberia o estudo da lógica feminina, corrobora a precedência de gênero sobre um possível investimento na hipótese etária. Por que Cândida não procura um geriatra? Ademais, basta imaginar que um protagonista masculino, na faixa etária de Cândida Raposo, não seria capaz de

suscitar o conflito original. O discurso científico e/ou masculino introjetado responde por traços marcadamente esquizofrênicos na identidade feminina.

A esse respeito, Susan Griffin (1982) sinaliza para a fratura do feminino no seu ensaio “poético-testemunhal”, no emprego que faz do pronome de terceira pessoa “ela”, referenciando a si própria, uma feminista, e, assim, acentuando a duplicidade dessa subjetividade de gênero:

Ideologia. Ideologia, forma, e diálogo. Começa-se como socialista argumentando que a matéria antecede o espírito. Ganha-se uma revolução e derrota-se o inimigo. Mas então descobre-se que o inimigo ainda não morreu. Ela é uma poeta cujas palavras são vagamente perturbadoras. Quem duvida. E então há os cárceres ainda, a polícia ainda, o velho terror ainda. A guerra ainda é travada.

E há ainda uma guerra travada dentro de mim. Fui educada nos modos desta cultura. Em minha própria mente escolho a mesma solução ao dilema emocional que minha cultura escolheu e me ensinou a escolher. Embora eu argumente contra a pornografia e o racismo, minha própria mente se racha internamente, cria um “você”. Agora este “você” é o ideólogo, uma parte de mim que esconde de mim mesma. Ela tem medo de minha própria criatividade. Ela faz velhas perguntas que excluem a possibilidade de novos *insights*. Ela tem ideias categóricas de pensamento ou expressão das quais não se afasta. Ela desqualifica minhas ideias com rótulos, epítetos, frases de impacto. Deliberadamente ela me interpreta mal e se agarra em pequenos equívocos para me humilhar (p. 646-647: grifos no original).²

A natureza do conflito e das condições da experiência imediata faz-se cristalina na relação inclusiva dos pares opostos por “ideia”, de um lado, e afeto, de outro. Ainda que, cerebralmente, a feminista procure dar voz a desejos próprios do feminino, reconhece que condicionamentos ideológicos de gênero, assim como uma rede de discursos comprometedores de sua diferença, respondem por uma sensibilidade dual, não raro manifesta em contradições que “transbordam” na linguagem.

Em “Ruído de passos”, a advertência médica diante das soluções desesperadas propostas por Cândida Raposo e o comentário da paciente diante do prognóstico desolador relativo às suas queixas são expressos quase que identicamente: “– A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade” (Lispector, 1998, p. 56), e “– Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!” (p. 55). Da mesma maneira, o comentário “– É a vida, senhora Raposo” reitera-se *verbatim* em seguida, no parágrafo sugestivo da masturbação de Cândida Raposo. Na primeira instância, o enunciado é sinalizado como discurso direto, com travessão, já que integra a sequência, formalmente elaborada, de perguntas e respostas da consulta médica. Em sua segunda manifestação, o enunciado perde a sinalização anterior de discurso direto e invade, conspícua e livremente, o espaço reservado à descrição dos conflitos e sensações da protagonista durante a masturbação; uma voz alheia que se

intromete em sua sensibilidade. O recurso à reiteração de enunciados, constituídos por palavras e/ou orações, exemplifica não só a ascendência do discurso masculino/médico sobre o feminino, mas também acentua a polarização vida/morte, em termos reiterados na sequência no antepenúltimo e penúltimo parágrafos: “É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte. [Ponto parágrafo] A morte. [Ponto parágrafo]” (p. 56).

No plano da significância da nomeação, “Cândida Raposo” também nos acena para tal dualidade já na primeira linha. Como sugerimos, ter de ser *cândida* sendo *raposo* é central na caracterização dessa personagem, para quem o “desejo de prazer” persistente a desabona diante de si mesma e diante do outro. Nome e sobrenome da personagem sinalizam para um entrechoque de forças opostas, as quais permeiam e impulsionam o texto: aquelas em que pulsa a vida (desejo e prazer) e aquelas em que paira a morte (recalque e frustração). Assim, a tradução de seu nome para a língua inglesa torna-se um imperativo colocado pela lógica interna do próprio texto, e não por critérios *a priori* acerca da pertinência da tradução de nomes próprios. Nossa protagonista não tem qualquer nome. O primeiro termo de seu nome duplo se compõe de uma qualidade, candura e docilidade, própria de condicionamentos de gênero, e reverbera ainda, no mesmo significante, uma doença venérea; o segundo termo nomeia um animal selvagem, cujo instinto indomesticável sinaliza para astúcia, sensualidade e sexualidade.

No caso de nossa Cândida Raposo, se a preservação em português de seu primeiro nome não dificulta tal compreensão para o leitor anglo-saxônico (“Candice”, “candy” e “candid” ecoam “cândida”), o mesmo não acontece ao seu sobrenome. Por isso, *Fox*, ou equivalente, deve constar na renomeação da personagem na língua-alvo.

Se o conflito da personagem é desvelado na apresentação de seu nome logo na abertura do conto, o segundo parágrafo, em seguida, dá conta de sua caracterização. Cândida Raposo é descrita como figurante de um prontuário médico. Suas ações, desejos e sensações integram uma formação discursiva própria da elaboração de uma sintomatologia, como podemos observar a seguir:

Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, *tudo isso a piorava*. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa (Lispector, 1998, p. 55: grifos nossos).

Observemos a inversão de valores – bem/mal, saúde/doença – imprimida ao feminino. Ironicamente, a “piora” dos sintomas se dá nos “melhores” momentos experimentados pela personagem, ou seja, naqueles em que a intensificação de sua sensibilidade torná-la-ia, presumivelmente, mais cheia de vida. O efeito de sinestesia, forjado linguisticamente, exacerba a sobreposição ideológica do conjunto discursivo – visão, pelo “verde”; tato, pela “chuva”; audição, pela música de “Lizst”; e olfato, pelo cheiro da “rosa”. A construção de padrões de normalidade – social, médica, científica e linguística – se opera em detrimento do desejo, sensibilidade e sexualidade do feminino se desejo, sensibilidade e sexualidade perturbam o funcionamento de relações patriarcais e autoritárias que sustentam o *status quo*. Sexualidade “improdutiva” de uma octogenária, como no conto em tela, ou o desejo lésbico, como em “O corpo”, da mesma Clarice (cf. Santos e Ferreira, 2007), prestam testemunho contundente da equivalência entre desejo feminino e disfunção ou patologia. A sobreposição gêneros discursivos, como aquele próprio de um “prontuário médico” na construção de uma sintomatologia, e o da narrativa de uma mulher em êxtase, integrantes do *mesmo* texto, citado anteriormente, viabiliza a dinâmica polifônica de que trata Bakhtin.

Reitere-se, não é o sistema linguístico ou o seu código que respondem pelo sentido textual, mas o conjunto topológico de enunciações encontrado na “refração do eu”, no desvelamento de mais de uma consciência, dispersa em lugares distintos de enunciação. São esses deslocamentos de sentido que respondem pela densidade da malha textual. No caso de nossa protagonista, sua nomeação, no primeiro parágrafo, passando por sua caracterização, no segundo parágrafo, conjuga-se à reiteração do termo “vertigem”. Em atendimento à suposta elaboração de um quadro clínico, a reiteração do termo torna-se significativamente funcional e sua preservação, na passagem para a língua inglesa, portanto, desejável. Indica-se, em consequência, a solução literal “to have vertigo”, ou qualquer outra inclusiva de termo ou expressão vinculados ao repertório clínico sintomatológico. Da mesma forma, atenção especial deve ser paga ao pronome objeto “a” em “A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso *a* piorava” (Lispector, 1998, p. 55: grifo nosso). Para efeitos de preservação do conflito entre o agravamento da vertigem/sintoma, por um lado, e a intensificação do êxtase de Cândida Raposo, por outro lado, somente o uso do pronome neutro “it” e não o feminino “her” atende a essa exigência, uma vez que o que piorava, textualmente expresso como “se acentuava”, era a vertigem, e não Cândida Raposo. De fato, a ambivalência referencial possível no texto em português tende a se empobrecer na explicitação gramaticalmente exigida pela língua inglesa.

Ludmilla Jordanova (1999) situa no Iluminismo o período inicial em que a produção de discursos científicos e biologizantes se organizam em torno da anatomia (e patologias) da mulher. Segundo a estudiosa, os modelos de cera que aparecem em fins do século XVIII nos estudos de anatomia contrastam flagrantemente com aqueles produzidos nos séculos anteriores. A partir desse momento, as figuras femininas figuram da seguinte maneira:

... reclinadas, frequentemente adornadas com colares de pérolas. Têm cabelos longos, e ocasionalmente também pelos na região púbica. Essas “Vênus”, como significativamente eram chamadas, repousam em almofadas de veludo ou seda, numa pose passiva, quase convidativa. Figuras masculinas comparáveis estão normalmente eretas, e frequentemente em posição de movimento. As figuras femininas podem ser abertas para remoção das vísceras, e muito frequentemente contêm um feto, enquanto que as masculinas são feitas numa variedade de forma para exibição dos diferentes sistemas fisiológicos. As figuras femininas parecem transmitir, pela primeira vez, o potencial sexual da anatomia médica. Até esta época era comum as gravuras apresentarem os genitais cobertos por um pano, mas nas figuras de cera, como em algumas ilustrações médicas do mesmo período, eles não estão simplesmente presentes, mas ressaltados à atenção. Não é retratada somente a *naturalidade literal* da mulher, em sua total nudez e pela presença do feto, mas sua *naturalidade simbólica* está implicada no todo conceitual de tais figuras (p. 164: grifos nossos).³

Torna-se cristalina a historicidade dos lugares simbólicos reservados ao gênero feminino assim como o papel da ciência médica na ratificação da linha entre normalidade e patologia. A sexualidade feminina, portanto, é validada por sua biologia. Ainda com Jordanova (1999), como objeto da ciência masculina, a mulher grávida

evocava a natureza ainda outra vez através de sua capacidade de reproduzir a espécie, de transmitir vida. (...) Esta função sagrada andava de mãos dadas com a anatomia feminina. Uma expressão dessa percepção era a preocupação entre os anatomistas em descobrir o ideal de beleza feminina (p. 165).⁴

Parece plausível, portanto, que o espaço ocupado pelo diálogo entre Cândida Raposo e seu ginecologista, basicamente dois terços de todo o espaço ocupado pelo conto, é historicamente fértil em relações simbólicas, organizadas em enunciados pré-existentes, que irrompem, polifonicamente, em mecanismos de apropriação, nas falas, pensamentos e referências a Cândida Raposo. No texto em questão, o atrito de múltiplas consciências, condicionadas por gênero (masculino/feminino e científico/coloquial), se realiza também no uso dos termos “vergonha” e “envergonhada”, emergentes nas passagens em discurso direto, que ocupam dois terços do espaço total do conto. São duas suas acepções em português: uma mais coloquial, em substituição a “constrangimento” e “constrangida” e a de uso mais estrito, significando “desonra”, como nas passagens a seguir:

Passagem 1

Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava. Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe *envergonhada, de cabeça baixa*:

– Quando é que passa? (Lispector, 1998, p. 55: grifo nosso)

Passagem 2

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha *vergonha*. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre *triste* (Lispector, 1998, p. 56: grifos nossos).

Considerando que uso coloquial do termo “vergonha” na língua portuguesa é mais genérico do que seus possíveis correspondentes na língua inglesa, obteríamos um enriquecimento semântico no texto em inglês, pelo uso de dois termos distintos, sem qualquer prejuízo ao imaginário textual, nos parece. Trata-se da acepção mais diretamente social, implicada em “constrangimento”, e aquela mais íntima e privada, sugerida em “vergonha”. Justifica-se o recurso aos termos “to be embarrassed” e “to be ashamed”, se ainda atentarmos que os dois termos “vergonha” no texto de Clarice vêm reforçados por modulações adverbiais e adjetivas, como “cabeça baixa”, na passagem 1, e “triste”, na passagem 2. Assim, ficamos com as sugestões “Embarrassed, she asked him, looking down”, no primeiro momento, e “She was ashamed”, no segundo momento.

O segundo impasse se dá na disparidade entre as duas línguas no tocante ao uso facultativo e obrigatório do sujeito na elaboração de frases gramaticais em português e em inglês, respectivamente. Examinando as duas primeiras frases de abertura do conto em português, lemos: “Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo” (Lispector, 1998, p. 55). Ora, a primeira frase não nos revela o sujeito, aberto para ambos os gêneros, assim como para três possibilidades de pessoa: primeira, segunda e terceira do singular. A elisão do humano e do feminino na frase de abertura estabelece um padrão gramatical para todo o conto e é consistente com as supressões ideológicas do desejo feminino (ou do feminino enquanto sujeito), como já apontado. A preservação desse padrão na tradução parece-nos imperiosa. Uma investida mais apressada no sentido da literal “She was eighty one years of age” corrompe o efeito obtido pela referida elisão do sujeito no texto em português. Portanto, algo como “Eighty-one years of age” passa a atender a exigência do impasse formal-ideológico desse momento tradutório. Gramaticalmente, o sujeito oculto em português corrobora as linhas de força em jogo no conto, quais sejam: as de ocultar o sujeito de desejo, assim como o desejo do sujeito – o feminino.

Ainda no plano da identidade da protagonista – afinal, a identidade/alteridade feminina orienta nossos critérios tradutórios para esse texto –, o título que antecede seu primeiro nome, “dona”, tem, pelo menos, duas implicações na língua portuguesa e na cultura brasileira; funciona como duplo registro de “possuidora” e de “senhora”, gerando uma ironia no que diz respeito ao lugar do feminino. Às *cândidas* não se permite serem *donas* de seu desejo, como o conflito de nossa protagonista assim nos confirma. Adicionalmente, a amplitude funcional de “dona” autoriza seu uso corrente na referência a mulheres casadas ou solteiras. Em consequência, o estado civil de nossa personagem, um enigma que ganha força literária no fechamento do conto, como veremos, exige preservação. Datada, a alternativa “Ms” em inglês deve ser rejeitada. Os conflitos de Cândida Raposo não são próprios daquelas mulheres que se tomaram pelas mãos na década de 1960 e forjaram títulos condizentes com um movimento de asserção da autonomia feminina. O descarte puro e simples de qualquer título não nos parece oportuno, dado o distanciamento “respeitoso” (e irônico, implicado em português). Em duas das três vezes em que o nome da personagem aparece no texto, antecede-lhe o título. Acrescentem-se ainda as seis reiteraões da expressão “minha senhora”/“senhora” por parte do médico, em todos os seus endereçamentos à paciente. Se o uso de “Mrs.” presumiria seu casamento, não presumido pelo termo “senhora” em português e “Miss” se neutraliza somente na variedade de afro-descendentes (o que não se aplica nesse caso), restam-nos, parece, as alternativas “Lady”, anteposta ao nome, e “M’am”, nos casos de interpelação do interlocutor e estabelecimento de diálogo, ou ainda a preservação do título “Dona” em português, em consideração ao trânsito intenso da literatura latino-americana traduzida pelos países de língua inglesa.

Na organização da composição textual, cabe observar que a informação adicional relativa aos lugares sociais de Cândida Raposo, seja enquanto mãe e/ou enquanto esposa, é provida nos 25% finais do conto, que chega ao seu termo da seguinte forma:

Então saiu do consultório. A filha esperava-a embaixo, de carro. Um filho Cândida Raposo perdera na guerra, era um pracinha. Tinha essa intolerável dor no coração: a de sobreviver a um ser adorado.

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifício. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte.

A morte.

Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo (Lispector, 1998, p. 56).

O plano sintático dessa parte final, lavrada em frases-fragmentos sem conectores, imprime uma dose de pungência à dor da protagonista. Como vimos sugerindo, a narrativa, com discursos diretos e indiretos, é marcada pela ascendência e presença de discursos hegemônicos, no caso em questão, aquele derivado do concurso entre o masculino, o científico e o médico. “É a vida, senhora Raposo, é a vida”, na citação anterior, emblematiza a presença espectral da voz que vem de fora, aparentemente consoladora, essencialmente demolidora.

Atentemos que, se somente na última linha do conto asseguramo-nos da ocorrência de seu casamento, ainda assim perdura a dúvida sobre as condições de presença desse marido, que, se é aqui nomeado também como um “contrário” ou um “antecessor”, *Ante-nor*, faz seu *début* de maneira significativamente espectral. Estará vivo ou morto? Afinal, sua presença é sugerida por uma expressão dubitativa (“Pareceu-lhe ouvir”) e pela substituição da visão de sua figura pela percepção auditiva do possível ruído de passos que a protagonista pensa ouvir. Em qualquer hipótese, sua inserção é coerentemente articulada à reiteração das forças propulsoras do texto já apontadas, e aqui, explicitadas à queima-roupa nos termos reiterados (vida/vida; morte/morte), pausados pelas vírgulas e pontos e destacados no isolamento emprestado ao termo “morte”, constituinte único de um parágrafo.

A respeito da relevância da natureza dubitativa emprestada à percepção da protagonista no último parágrafo, vale ainda comentar que a alternativa tradutória tal como “She seemed to hear footsteps” deve ser preterida em prol de “It seemed to her there were footsteps” ou “She thought she heard footsteps”. Tal recomendação se deve ao fato de a dúvida dessa percepção pertencer à personagem, não ao leitor.

5 Considerações Finais

Estas anotações se dispuseram a discutir a relevância da perspectiva de gênero na elaboração de critérios tradutórios, especialmente em se tratando do discurso literário. A aproximação entre o campo da traduzibilidade e o campo de fundação do literário é feita, inicialmente, com base na “prática multilíngue de escrita” ensejada por Vilém Flusser. O “alargamento do real”, mediado pela

linguagem, é pensado por esse filósofo alemão como possível no ato da reescrita poliglota, já que os limites intrínsecos de cada língua vão se deslocando e plasmando, materialmente, “realidades”, ou estágios de consciência, que se encontram somente em latência num determinado sistema linguístico ou mesmo no repertório dinâmico dos usos de uma língua. Nesse sentido, o pensamento de Flusser também se aproxima daquele de seu conterrâneo, Walter Benjamin, que sugere ao tradutor a imagem babélica, de uma “língua única”, na qual todas as demais tenham participação fragmentada. A tarefa tradutória ou a referida escrita multilíngue parece responder, portanto, pela concretização de possibilidades espectrais encontradas em cada língua. Se aceitamos que o discurso literário se funda na tensão entre sistema, uso e emprego da língua para produção de efeitos que problematizam a comunicação e o fechamento de sentido, vislumbramos o estreitamento de intenções e efeitos entre a atividade tradutória e a produção literária.

Sobre a natureza produtiva dos usos da língua, em contraponto à inércia e abstração do sistema linguístico, Mikhail Bakhtin dá lugar a um aparato teórico e metodológico abrangente de fenômenos linguísticos e literários próprios de uma realidade histórica de refração social e de lutas de classe. Dialogismo e polifonia são conceitos centrais no pensamento do teórico russo, os quais sustentam a discussão ora desenvolvida. A sobreposição de falas, campos de significação ou consciências, de que trata o pensador, nos vale para a análise formal-ideológica do conto “Ruído de Passos”, de Clarice Lispector, com vistas à sugestão de critérios para sua tradução em língua inglesa. Discutiui-se como a perspectiva de gênero, fortalecida por mecanismos de uso livre do sistema linguístico estabelecido, se prova decisiva na tarefa tradutória. A observância rigorosa de realidades linguísticas, forjadas no (des)encontro entre sistema, uso e emprego e iluminadas por consciências não-hegemônicas – a feminina, no caso em tela –, enriquece o desenvolvimento de métodos tradutórios comprometidos com a vinculação material e histórica do texto literário.

Notas

[1] Tradução minha do trecho: “What distinguishes these poets, I propose, is not the shared, exclusive *langage des femmes* desired by some but a vigorous and various invasion of the sanctuaries of existing language, the treasuries where our meanings for ‘male’ and ‘female’ are themselves preserved. I have elsewhere examined the ways in which contemporary women poets employ traditional images for the female body – flower, water, earth – retaining the gender identification of these images but transforming their attributes so that flower means force instead of frailty, water means safety instead of death, and earth means creative imagination instead of passive generativeness” (Ostriker, 1982, p. 71).

2 Tradução minha do trecho: “Ideology. Ideology, form, and dialogue. One begins as a socialist arguing that matter comes before the spirit. One wins a revolution and vanquishes the enemy. But then one discovers the enemy is not yet dead. She is a poet whose words are vaguely unsettling. Who doubts. And then there are the prisons again, the police again, the old terror again. The war is still waging.

And there is still a war waging within me. I have been schooled in the ways of this culture. In my own mind unknowingly I choose the same solution to emotional dilemma that my culture has chosen and has taught me to choose. Though I argue against pornography and racism, my own mind splits against itself, creates a ‘you’. Now this ‘you’ is the ideologist, a part of myself I hide from myself. She is afraid of my own creativity. She asks old questions which exclude the possibility of new insights. She has categorical ideas of thought or expression from which she will not deviate. She dismisses my ideas with labels, epithets, catch phrases. She purposely misinterprets me and seizes on small mistakes to humiliate me” (Griffin, 1982, p. 646-647).

3 Tradução minha do trecho: “... recumbent, frequently adorned with pearl necklaces. They have long hair, and occasionally they have hair in the pubic area also. These ‘Venuses’ as they were significantly called lie on velvet or silk cushions, in a passive, almost sexually inviting pose. Comparable male figures are usually upright, and often in a position of motion. The female models can be opened to display the removable viscera, and most often contain a foetus, while the male ones are made in a variety of forms to display the different physiological systems. The figures of recumbent women seem to convey, for the first time, the sexual potential of the medical anatomy. Until this time it was usual in engravings for the actual genitals to be covered by a cloth, but in the waxes, as some contemporaneous medical illustrations, they are not just present, but drawn to attention. Not only is the literal naturalness of women portrayed, in their total nakedness and by the presence of a foetus, but their symbolic naturalness is implied in the whole conception of such figures” (Jordanova, 1999, p. 164).

4 Tradução minha do trecho “... evoked nature yet again through her capacity to reproduce the species, to pass on life. (...) This sacred function went hand in hand with female anatomy. One expression of this was the concern among anatomists to discover ideal female beauty” (Jordanova, 1999, p. 165).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V.). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. Tradução M. Lahud e Y. F.

Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: _____. *Illuminations*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p. 69-82.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GRIFFIN, Susan. The way of all ideology. *Signs; journal of women in culture and society*. Chicago: The University of Chicago Press, v. 7, n. 3, p. 641-660, Spring 1982.

GULDIN, Rainier. Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser. Tradução Gustavo Bernardo e Gisele Carvalho. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p. 18-42.

JORDANOVA, Ludmilla. Natural facts: a historical perspective on science and sexuality. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Ed.). *Feminist theory and the body – a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 157-168.

LISPECTOR, Clarice. Ruído de passos. In: _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 55-56.

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking. *Signs; journal of women in culture and society*, Chicago: The University of Chicago Press, v. 8, n. 1, p. 68-90, Autumn 1982.

PAES, José Paulo. Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto. In: _____. *Armazém literário: ensaios*. Org. Vila Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 182-196.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Rick; FERREIRA, Valeria Rosito. Listening to silence: forbidden fruits in Clarice Lispector's "The body". *Vertentes*, São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, n. 30, p. 104-114, jul./dez. 2007.

Dados da autora:

*Valeria Rosito Ferreira

Doutora em Letras e Professora Adjunta – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ.

Endereço para contato:

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ

Instituto Multidisciplinar

Av. Governador Roberto da Silveira, s/n

Moquetá

26020-740 Nova Iguaçu/RJ – Brasil

Endereço eletrônico: valeriarosito@yahoo.com.br

Data de recebimento: 11 maio 2010

Data de aprovação: 5 abr. 2011