

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

EVERTON GEHLEN BATISTA

**A EXPERIÊNCIA VIVIDA E A FUNÇÃO MONOLÓGICA: O CONTO “AMOR” DE
CLARICE LISPECTOR EM TRADUÇÃO PARA O INGLÊS**

Porto Alegre

2022

EVERTON GEHLEN BATISTA

**A EXPERIÊNCIA VIVIDA E A FUNÇÃO MONOLÓGICA: O CONTO “AMOR” DE
CLARICE LISPECTOR EM TRADUÇÃO PARA O INGLÊS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras — Tradutor Português e Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Valdir do Nascimento Flores

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Gehlen Batista, Everton

A experiência vivida e a função monológica: o conto
"Amor" de Clarice Lispector em tradução para o inglês
/ Everton Gehlen Batista. -- 2022.

65 f.

Orientador: Valdir do Nascimento Flores.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Monólogo interior. 2. Experiência vivida. 3.
Tradução literária. 4. Émile Benveniste. 5.
Antropologia da experiência. I. do Nascimento Flores,
Valdir, orient. II. Título.

Everton Gehlen Batista

A EXPERIÊNCIA VIVIDA E A FUNÇÃO MONOLÓGICA: O CONTO “AMOR” DE
CLARICE LISPECTOR EM TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Letras da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Letras
— Tradutor Português e Inglês.

Aprovado em Porto Alegre, 13 de maio de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Valdir do Nascimento Flores
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª. Dra. Renata Trindade Severo
IFRGS Campus Porto Alegre

Profª. Ma. Sara Luiza Hoff
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

A vida afetiva da língua, para usar uma expressão de Benveniste, existe em toda enunciação que venha a ser compartilhada. Para que eu tenho chegado no fim desta graduação e da escrita deste trabalho, sem dúvida, o afeto nas palavras e na presença de vários professores, amigos e familiares me tocou.

Gostaria de agradecer, então, às pessoas que vieram antes de mim e construíram o conhecimento que me nutriu e àquelas também que acreditam na educação pública das universidades federais. Agradeço também a minha família, em especial à minha mãe, Denisia, meu sobrinho, Gael, minha irmã, Mariane, e minha prima, Bibiana. Às amigas que fiz na faculdade, gostaria de dizer que as guardo com grande carinho: Joana, Luísa, Maria Luiza, Júlia G., Júlia B., Ana Laura, Alexia e Clarice. Vocês são muito especiais.

Além disso, gostaria de agradecer ao Valdir, que sempre me inspira através de suas aulas e conversas. Agradeço também a professora Silvana, que me apresentou e guiou no conhecimento da obra de Benveniste. Um agradecimento especial também ao grupo Além da Enunciação, que muito me ensinou e inspirou nesse trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de estudar a possibilidade e o comportamento de uma função monológica nas línguas. O monólogo é entendido como um “diálogo interior”, que tem como característica necessária a convergência dos parceiros da enunciação, *eu-tu*, no locutor. Assim, analisamos duas traduções para o inglês do conto “Amor”, parte do livro *Laços de família* (2009), de Clarice Lispector: *Family Ties* (1984) e *The Complete Stories* (2015). A relevância desse estudo está na análise do monólogo interior pela teoria da linguagem de Émile Benveniste, incomum até então, na promoção de uma análise de literatura traduzida nesse campo e na busca de um diálogo entre enunciação e antropologia da experiência. Além do aporte teórico baseado em Benveniste (1989 [1974], 1991 [1966]), também trazemos a antropologia de Victor Turner (1974 [1969]; 1987 [1982]; 1996 [1957]) para contribuir com as noções de experiência (baseada na *Erlebnis* de Dilthey), performance, antiestrutura e drama social. O método foi dividido em duas partes: a análise de índices formais de intersubjetividade e a análise processual, baseada no drama social de Turner (1996 [1957]). O drama social, originalmente uma espécie de mecanismo de resolução de problemas, compreende quatro estágios: a ruptura, a crise e a intensificação da crise, a ação reparadora e o desfecho, que leva a harmonia ou cisão social. Buscamos usar como chave de interpretação, “O Banquete” de Platão (2017). Na análise, entendemos que a mitologia do Amor exposta no diálogo platônico é atualizada na experiência da personagem Ana, resultando no monólogo interior, como uma forma de performance. A *scala amoris*, introduzida em “O Banquete” (2017), resume a transformação da noção de amor experienciada pela personagem. Além das marcas formais, presentes nos pronomes e flexões verbais, verificamos uma construção complexa do conceito de amor, passando pela interligação com diversos sentimentos, como piedade, desejo, nojo, ânsia e medo. As tensões internas da personagem principal acabam gerando combinações sintáticas curiosas, o que chamamos de desautomatização, revelando a acentuação discursiva do monólogo a cada estágio do drama social. Nas traduções, percebemos certa preservação das características do conto mencionadas: Katrina Dodson tende a se aproximar mais do texto-fonte, enquanto que Giovanni Pontiero tende a amenizar as desautomatizações e enfraquecer, em certa medida, o conflito interno da personagem e a acentuação discursiva do monólogo.

Palavras-chave: Monólogo interior. Experiência vivida. Tradução literária. Émile Benveniste. Antropologia da experiência.

ABSTRACT

This work studies the possibility and behavior of a monological function in languages. A monologue is understood as a “inner dialogue”, which has as a necessary characteristic the enunciative partners’ convergence, I-You, on the speaker. Thus, we analyzed two translations into English of the short story “Amor”, part of the book *Laços de família* (2009), by Clarice Lispector: *Family Ties* (1984) and *The Complete Stories* (2015). The significance of this study lies in the analysis of the inner monologue through Émile Benveniste's theory of language, unusual until now, in an analysis of literary translation in such field and in seeking a dialogue between enunciation and the anthropology of experience. In addition to the theoretical contribution based on Benveniste (1989 [1974]; 1991 [1966]), we also bring Victor Turner's (1974 [1969]; 1987 [1982]; 1996 [1957]) anthropology to contribute with the notions of experience (based on Dilthey's *Erlebnis*), performance, anti-structure and social drama. The method was divided into two parts: the analysis of formal indexes of intersubjectivity and the procedural analysis, based on Turner's social drama (1996 [1957]). Social drama comprises four stages: breach, crisis and mounting crisis, redressive action and reintegration, which leads to harmony or social schism. We seek to use as an interpretative key Plato's “The Symposium” (2017). In the analysis, we understand that Love's mythology shown in the platonic dialogue is actualized in Ana's experience, leading to the inner monologue, as a form of performance. *Scala amoris*, introduced in this platonic dialogue, summarizes the transformation of the notion of love experienced by the character. In addition to the formal marks, like the pronouns and verbal inflections, we verified a complex construction of the concept of love, which interconnects with several feelings, such as pity, desire, disgust, craving and fear. The main character's internal tensions end up creating interesting syntactic combinations, which we call foregrounding, revealing the discursive accent in the monologue at each stage of the social drama. In the translations, we noticed that Katrina Dodson tends to stay closer to the source text, while Giovanni Pontiero tends to soften the foregrounding and weaken, to a certain extent, the character's internal conflict and the discursive accent in the monologue.

Keywords: Inner monologue. Lived experience. Literary translation. Émile Benveniste. Anthropology of experience.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CLARICE E A EXPERIÊNCIA DO TRADUZIR	11
2.1 CLARICE EM TRADUÇÃO PARA O INGLÊS	11
2.2 O CONTO “AMOR”	14
2.3 AS QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO.....	17
3 DIÁLOGO TEÓRICO ENTRE BENVENISTE E TURNER.....	19
3.1 A TEORIA DA LINGUAGEM E BENVENISTE	19
3.2 A TRADUÇÃO EM DIÁLOGO COM BENVENISTE.....	24
3.3 O MONÓLOGO E O APARELHO FORMAL DA ENUNCIÇÃO	27
3.4 O MONÓLOGO INTERIOR ALÉM DA REFLEXIVIDADE	33
3.5 A VIDA AFETIVA DA LÍNGUA E A EXPERIÊNCIA	38
3.6 A ANTROPOLOGIA DA EXPERIÊNCIA DE VICTOR TURNER.....	42
4 UMA PROPOSTA DE PERCURSO	45
4.1 APRESENTAÇÃO DAS OBRAS	45
4.2 PERCURSO DE ANÁLISE	47
5 A DESAUTOMATIZAÇÃO DO AMOR NA LIMINARIEDADE	49
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS	62

1 INTRODUÇÃO

A coletânea de contos *Laços de família* (1960) é publicada com autoria de Clarice Lispector pela editora Francisco Alves, contendo alguns contos de uma publicação passada. A maioria das histórias do livro giram em torno de personagens, na vida adulta ou velhice, prestes a serem tirados do seu cotidiano por uma experiência de aprendizagem. Nesse livro, assim como nas demais narrativas de Clarice, a autora nos lembra que o cotidiano pode ir além do ordinário. No conto “Amor”, ponto de partida deste estudo, a personagem Ana é tomada por uma súbita compreensão (uma epifania) enquanto volta para casa em um bonde nas ruas cariocas depois de suas compras para o jantar. A partir desse momento, a dona de casa, que antes vivia sua vida mecanicamente, entra em um estado de suspensão de papéis sociais. A imagem de um cego mascando chiclete e um “selvagem” jardim botânico provocam reflexões sobre sua vida, sentimentos conflitantes e dúvidas sobre seu papel na vida das pessoas a sua volta.

O conto é muito representativo do estilo da autora; não apenas pelo uso da epifania, mas também por ser escrito na perspectiva do monólogo interior e usar o recurso do fluxo do pensamento. O crítico literário Antônio Cândido até mesmo deu um nome às combinações inesperadas de Clarice, as “metáforas insólitas”. O estilo muito particular da autora, “clariceano” ou “lispectoriano”, revela não só uma subjetividade pungente, mas também provoca um mergulho vertical no mundo interior das personagens com capacidade de provocar reflexões inquietantes nos seus leitores.

No exterior, no entanto, Clarice não é assim tão conhecida como é entre os brasileiros. É possível citar algumas exceções, como a escritora e crítica literária francesa Hélène Cixous, que se apropria da obra de Clarice Lispector em suas teorizações e serve de mediadora do conhecimento sobre a obra da autora em vários países ao redor do mundo (ARROJO, 1999). Entre o público anglófono, em especial, o americano, a autora ganha alguma proeminência através da publicação de sua biografia pelas mãos de Benjamin Moser, em 2009, e da nova edição de seus contos, em 2015 (GARNER, 2009; MOSER, 2015; 100 NOTABLE, 2015). Nesse estudo, duas traduções para o inglês do conto “Amor” se tornam objeto de pesquisa. São elas a tradução de Giovanni Pontiero, *Family Ties* (1984), e a tradução de Katrina Dodson, *The Complete Stories* (2015).

O objetivo geral deste trabalho é a identificação de uma provável função monológica e seu funcionamento, isto é, o monólogo como forma de expressão da

experiência interna do sujeito, que se submete a diversidade das línguas. Desse modo, o corpus documental primário deste estudo são duas traduções em inglês, pela possibilidade de viabilizar o entendimento das diferenças e semelhanças entre as línguas portuguesa e inglesa, assim como de algumas possibilidades expressivas internas à língua inglesa. Em relação aos objetivos específicos, em primeiro lugar, buscamos identificar as formas no discurso que possam classificar o monólogo quanto a sua intersubjetividade. Em segundo, levando em conta a processualidade da expressão do monólogo, investigamos sua dinâmica de funcionamento, necessariamente ritmada pela temporalidade. Assim, o entendimento de como os tradutores manipulam o aparelho formal da enunciação, articulando novos significados, nos servem como base metodológica para entender o comportamento do monólogo. As hipóteses são a existência de uma função monológica expressa de diferentes formas nas línguas, a influência enunciativa na construção da acentuação discursiva do monólogo diferente nas traduções e uma acentuação discursiva menos marcada (menos aspectos de tensão entre os parceiros discursivos) na tradução de Pontiero do que na tradução de Dodson.

A importância dessa pesquisa encontra justificativa na evidente falta de trabalhos, no âmbito dos estudos enunciativos, que abordem a enunciação escrita conteúdo apenas programático na obra de Benveniste (cf. “O aparelho formal da enunciação”, 1970), exceção é Knack (2012). Além disso, constam poucos trabalhos sobre enunciação literária, um exemplo é Cavalheiro (2005). Por último, constatamos a quase absoluta ausência de trabalhos que refletem sobre a tradução literária de um ponto de vista da teoria da linguagem de Benveniste.

Afora as razões que elencamos no parágrafo acima, outra, de natureza contextual, nos leva a desenvolver essa pesquisa: a possibilidade de fornecer subsídios aos tradutores que se interessem em refinar a sua prática de leitura e escrita. Quando se leva em conta conceitos como *subjetividade* e *acentuação discursiva* na análise, entendemos que a percepção do funcionamento da língua é ampliada, o que pode melhorar a prática e informar a teoria.

As teorias que guiam o percurso dos próximos capítulos são, de um lado, a teoria da linguagem oriunda dos trabalhos de Émile Benveniste (1989 [1974], 1991 [1966]) e seus estudiosos; de outro, a antropologia da experiência de Victor Turner (1974 [1969]; 1987 [1982]; 1996 [1957]). Assim, os estudos enunciativos fornecem instrumentos para pensar a diversidade das línguas em funcionamento e o fenômeno da tradução, e os

estudos da performance enriquecem a análise enunciativa do monólogo, que é construído como a performance de uma experiência. A noção de tradução está baseada nos estudos de Hoff (2018), que argumenta que a tradução a tomada como operador de análise na obra de Benveniste, e de Nunes (2012), que entende a tradução como um processo de reconstrução interpretativa. É, portanto, na interrelação dos três campos mencionados — teoria da linguagem Benvenistiana, tradução literária e antropologia da experiência — que apresentamos a proposta de nosso trabalho.

Enfim, antes de terminar este primeiro capítulo de introdução, é importante guiar brevemente o leitor sobre a organização dessa pesquisa. No segundo capítulo, apresentamos a obra e as traduções de Clarice Lispector, assim como as perguntas norteadoras da análise. No terceiro capítulo, procedemos à apresentação da teoria da linguagem Benvenistiana e da antropologia da experiência de Turner, bem como a suas articulações e deslocamentos. No quarto capítulo, trazemos a metodologia própria desse estudo que, em razão de suas particularidades, foi elaborada levando em conta a análise linguística das formas e funções em diálogo com o modelo processual dos dramas sociais. No quinto capítulo, fazemos uma análise das traduções do conto, que move os instrumentos teóricos e excertos dos textos para melhor entendimento do leitor. Por fim, no sexto capítulo, é possível encontrar as considerações finais, que não se pretendem categóricas, mas possibilidades de análise adequadamente justificadas. Verificamos que existe certa correspondência com os traços formais nas traduções, mas em relação a processualidade do monólogo, as zonas de desautomatização da linguagem se comportam de maneira menos acentuada na tradução de Pontiero do que na tradução de Dodson.

2 CLARICE E A EXPERIÊNCIA DO TRADUZIR

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

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

2.1 CLARICE EM TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

O panorama elaborado por Costa e Piracicaba (2017) no artigo “A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês” é essencial para entendermos esse fenômeno. A história da tradução da autora em inglês começa pela publicação, em 1967¹, de *A maçã no escuro* (1961) pelas mãos do norte-americano Gregory Rabassa, conhecido tradutor de outros escritores latino-americanos. Esse texto foi republicado mais seis vezes, a última, em 2009. A obra é o quarto romance da autora e, pondo em perspectiva, é preciso salientar que a sua tradução surgiu mais de vinte anos depois da publicação de seu primeiro livro, o romance *Perto do coração selvagem* (1943). Em 1964, no entanto, três contos selecionados de Clarice Lispector já tinham sido

¹ Existe um pequeno erro na data da publicação do romance traduzido no artigo de Costa e Piracicaba (2017). Consta a improvável publicação em 1960, um ano antes da publicação em português, mas o ano foi corrigido pelo cruzamento de dados com o artigo de Mirroir (2016).

publicados na revista *The Kenyon Review*. A poeta Elizabeth Bishop foi a tradutora de “Uma galinha”, “A menor mulher do mundo” e “Os macacos naquela época”.

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

Na década de 1980, a coletânea *Other Fires: Short Fiction by Latin-American Women* (1985) publica o conto “A imitação da rosa” traduzido por Alberto Manguel. O tradutor Pontiero surge outra vez como responsável por um texto da autora, já em 1986, com os contos de *Legião estrangeira* (1964) e o romance *A hora da estrela* (1977), editado quatro vezes, a última em 1992. Aparentemente, há uma predileção pela publicação de contos da autora e de trabalhos menos conhecidos do público brasileiro, como o romance *A maçã no escuro* (1961). Apenas em 1986, o livro *A hora da estrela* (1977), uma das obras mais importantes da autora, segundo a crítica brasileira, entra de fato no sistema literário anglófono. Ainda no mesmo ano, o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) é publicado pelos tradutores Richard A. Mazzara e Lori A. Parris (produto do doutorado desta última em 1982). Em relação ao *magnum opus* da autora, *A paixão segundo G.H.* (1964), finalmente é traduzido por Ronald W. Souza em 1988, mais de vinte anos depois da publicação do texto em português. No ano seguinte, Elizabeth Lowe e Earl Fitz traduzem o livro *Água viva* (1973). A crítica literária francesa Hélène Cixous é a escritora do prefácio dessa edição e, em 1990, publica seu ensaio “Reading with Clarice Lispector”. É importante considerar que a crítica feminista é o principal nome entre os pensadores sobre Lispector fora do Brasil e merece nossa atenção especial.

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

afirma que a crítica francesa faz uma série de omissões, traduções e citações incorretas, e não sinalização de deslocamentos teóricos.

A perspectiva feminista de Cixous da leitura de [...] Clarice Lispector com “extrema fidelidade” e fora das oposições tradicionais entre o dominante e o subalterno está longe de deixar a alteridade da obra de Lispector falar por si mesma e, de fato, acaba por servir e celebrar seus próprios interesses e objetivos. (ARROJO, 1999, p. 144)²

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

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

De volta às traduções de Lispector, Costa e Piracicaba (2017) mencionam também *A via crucis do corpo* (1974), traduzida por Alexis Levitin, em 1989; *Perto do coração selvagem* (1943) por Giovanni Pontiero, em 1990. Alguns contos da autora aparecem em algumas antologias: *Short Stories by Latin American Women* (1990) e *A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America* (1991), que conta com a tradução de “Amor” pelo editor Thomas Colchie. Mais uma vez, Pontiero aparece como tradutor, agora com sua versão de *A descoberta do mundo* (1984), em 1992, e *A cidade sitiada* (1948), em 1997 e 1999. As traduções de Pontiero de alguns contos de *Laços de família*

² Cixous’s feminist approach to reading [...] Clarice Lispector with ‘extreme fidelity’ and outside the traditional opposition between dominant and subaltern, is far from letting the alterity of Lispector’s work speak as such and, in fact, ends up serving and celebrating its own interests and goals. (ARROJO, 1999, p. 144)

aparecem nas antologias *The Oxford Book of Jewish Stories* (1998) e *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006). Também é interessante apontar a publicação da biografia de Clarice em inglês por Benjamin Moser, em 2009. Idra Novey traduz *Um sopro de vida* (1978), em 2012. *The Complete Stories* (2015) é organizado por Moser, que faz uma reunião de todos os contos, além de outros textos curtos da autora. Vale destacar que a coletânea, que conta com a tradução de Katrina Dodson, é bem recebida pela imprensa americana (100 NOTABLE, 2015; COSTA; PIRACICABA, 2017; GARNER, 2009; MOSER, 2015).

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

2.2 O CONTO “AMOR”

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

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

Em sua maioria, os críticos reconheciam a inteligência de Lispector, mas as inovações na linguagem e narrativa provocavam uma dificuldade de entendimento entre a crítica

acostumada com modelos mais fixos de romance, com maior linearidade narrativa e finais mais acabados.

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

Em “Amor”, a personagem Ana é uma dona de casa que vive uma vida aparentemente pacata entre os cuidados da casa, do marido e dos filhos. Há uma certa “hora perigosa da tarde” quando suas tarefas já terminaram e inquietações surgem, mas que logo são suprimidas pela volta das crianças da escola e seu marido do trabalho. Em certa tarde, Ana decide fazer a feira para preparar um jantar para receber seus irmãos. No entanto, enquanto andava de bonde de volta para casa, Ana é surpreendida por uma cena que rompe com o andar linear do seu cotidiano: a figura de um cego mascando chiclete mecanicamente enquanto espera na calçada. Há algo nesse homem que impressiona a personagem, uma certa percepção do jeito irreflexivo e mecânico que vinha vivendo. Ana leva um susto e grita, o bonde para e todos olham ao redor para ver o que tinha acontecido, a personagem percebe que os ovos que carregava na sua bolsa foram quebrados. O bonde volta a andar, mas Ana continua um tanto perplexa, percebendo um desconcerto ao seu redor.

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

sujeito-narrador como sujeito-objeto da própria narrativa dando maior concretude aos processos internos.

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

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

Ao chegar no seu prédio, Ana sente uma “piedade violenta” pelo cego, uma “ânsia”, como escreve Clarice. Ela entende então que seu amor pelo mundo era um “amor com nojo” sobre a verdade. Ainda atordoada, ela entra em seu apartamento e encontra seu filho, abraçando-o a ponto de assustar a criança. Ana percebe que não pode mais voltar à calmaria dos dias anteriores, porque agora ela tinha consciência dos que necessitavam dela fora dali e de uma nova perspectiva de vida que lhe parecia controversa, “a pior vontade de viver”. Talvez Ana desejasse uma vida maior que aquela vivida até agora e

talvez se perguntasse se deveria deixar a sua família. No entanto, mesmo assim ela segue os preparativos do jantar com a ajuda de sua empregada. Durante o jantar inteiro os sentimentos conflitantes a acompanham, mas naquela noite de verão todos pareciam em harmonia e não percebiam as aflições de Ana. Já no fim do dia, Ana se assusta com alguns estouros vindos da cozinha e corre em socorro do seu marido. Apesar de ser apenas seu marido que derramou café, ela lhe confessa que não quer que nada lhe aconteça. Cansados, seu marido a acolhe em seus braços em um gesto que a traz de volta à vida da família.

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

2.3 AS QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Descrevemos o histórico de traduções da obra de Clarice Lispector para o inglês e a narrativa do conto Amor, ponto de partida do nosso estudo, mas ainda é preciso aparar as arestas do que vamos chamar propriamente de nosso objeto de análise. Pretendemos analisar a função monológica nas traduções do conto “Amor”. Para começarmos a precisar a nossa perspectiva, estamos partindo de um entendimento de língua como um processo capaz de expressar linguisticamente a experiência de um sujeito através do que estamos chamando de enunciação (cf. Capítulo 3). Assim, tanto o texto-fonte³ como o texto-alvo são entendidos como um processo enunciativo.

Como Benveniste devidamente nos lembra, a enunciação pode ser tanto real como imaginada. Em outras palavras, podemos dizer que o texto literário é uma enunciação decididamente ficcionalizada pelo locutor, que só pode enunciar partindo de suas

³ Preferimos usar os termos texto-fonte e texto-alvo em vez do par texto original e tradução, respectivamente, para evitar o juízo de valor que a palavra “original” carrega, estabelecendo este como portador do sentido único e a tradução como uma cópia que falha em ir ao encontro desse sentido.

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

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

Posto isso, nosso entendimento inicial do texto ficcional se apresenta como um monólogo da experiência de epifania da personagem Ana, como já foi bem indicado pela leitura de Nunes (1973). É essa superfície textual que nos está mais diretamente disponível em nossa aproximação do objeto. No entanto, precisamos de material teórico mais aprofundado para o entendimento do que significa esse monólogo e essa experiência de epifania. Considerando que buscamos pensar a atividade linguística como um exercício constituinte do ser humano, e que a tradução de literatura é um desses aspectos, é impossível negar uma ligação entre a literatura e a tradução como parte da experiência humana. Entretanto, nosso objetivo está em entender o monólogo, que reflete a experiência ficcional da personagem, por isso se torna necessário explicitar, no final do capítulo seguinte, o que entendemos como experiência.

3 DIÁLOGO TEÓRICO ENTRE BENVENISTE E TURNER

Este capítulo se destina a explicar as teorias e seus conceitos que permitem abarcar as questões levantadas no último capítulo. A partir de Émile Benveniste (1989 [1974]; 1991 [1966]), buscamos o entendimento do uso da língua como parte fundamental do ser humano, que a usa para articular a sua experiência. Assim, empregamos um recorte teórico centrado nas reflexões sobre a enunciação do linguista. As suas reflexões ajudam a definir o que é tradução e monólogo na perspectiva que estamos tomando. Para um melhor refinamento do que é experiência tradutória e representação da experiência na literatura, partimos das pesquisas de Victor Turner (1974 [1969]; 1987 [1982]; 1996 [1957]) que podem ser chamadas de antropologia da experiência.

3.1 A TEORIA DA LINGUAGEM E BENVENISTE

As reflexões de Benveniste vão muito além do seu pensamento sobre enunciação, levando em conta que podemos chamá-lo antes de semiólogo ou teórico da linguagem em vez de atribuir-lhe a criação de uma teoria da enunciação propriamente dita. De fato, Benveniste teorizou sobre a enunciação, legando importantes reflexões sobre a subjetividade na linguagem. Podemos dizer que a enunciação é uma pressuposição nos textos do analista, mas ele vai além disso em suas reflexões. Por exemplo, ele foi exímio comparatista, desenvolveu reflexões sobre a relação entre a língua e a sociedade, e sobre o funcionamento da linguagem pela análise das línguas. O entendimento de uma teoria da enunciação é uma leitura sobre a sua obra, um dos recortes possíveis que tem sido feito por seus estudiosos. Nesse trabalho, não vamos nos aprofundar nas reflexões semiológicas de Benveniste em vista de nossos objetivos não serem tão extensos e aprofundados quanto o que a obra do pensador poderia nos oferecer. Assim, operamos nossa análise a partir da enunciação, mas não nos restringimos a ela.

Dessa forma, usamos como base teórica os livros *Problemas de linguística geral I* (1991 [1966]) e *Problemas de linguística geral II* (1989 [1974]) e os trabalhos de outros pesquisadores que se inspiraram nas ideias do linguista sírio-francês. Os principais textos usados são “A linguagem e a experiência humana” (1965), “O antônimo e o pronome no francês moderno” (1965), “O aparelho formal da enunciação” (1970), e a análise de Fenoglio (2009) dos manuscritos do primeiro artigo. Os outros textos de Benveniste estão presentes em nossa reflexão, mas de maneira auxiliar. A escolha foi feita

desse modo, uma vez que os textos dos dois volumes do *Problemas de linguística geral* apresentam certa variação terminológica e um grande intervalo de tempo entre eles. Os textos apresentam uma coerência entre si e demonstram o desenvolvimento das ideias do linguista durante o tempo, mas poderiam nos causar alguns problemas de teorização que precisariam de maior atenção e prováveis deslocamentos que excederiam os objetivos desse trabalho.

Em relação aos textos escolhidos, é possível dizer que eles têm uma relação mais íntima, como destacada por Fenoglio (2009): já é possível perceber nos manuscritos de “A linguagem e a experiência humana” (1965) a noção de experiência ligada à noção de aparelho, desenvolvida cinco anos mais tarde. “‘A linguagem e a experiência humana’ [...] anuncia claramente o artigo mais tardio (mas o que o segue imediatamente no volume dos PLG) e considerado como texto fundador, ‘O aparelho formal da enunciação’” (FENOGLIO, 2009, p. 152). Enquanto que, no texto de 1965, o autor desenvolve a noção de experiência humana expressa no conceito de subjetividade do tempo linguístico; no texto de 1970, ele expande seu entendimento ao postular que toda enunciação carrega as noções de pessoas, não pessoa, tempo e espaço. Assim, apesar da língua ser expressa nas mais diferentes atividades humanas e nas mais diferentes maneiras, existe um aparelho formal que reside na base de todo ato enunciativo.

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

Benveniste propõe a análise de três aspectos da enunciação nesse texto, mesmo considerando outras características passíveis de estudo desse “grande processo”. O primeiro aspecto é a realização vocal da língua, ou seja, a produção da enunciação se dá através dos fonemas e sempre em um ato individual. Isso não quer dizer que não existam outros tipos de enunciação, como a língua de sinais, mas é na realização vocal que a língua encontra a primazia através do aparelho fonador. Benveniste critica a prática de alguns linguistas que se utilizam da enunciação oral procurando homogeneizar os traços individuais dos falantes. Eles usam grupos de diversas enunciações e de registros, mas ignoram que os sons linguísticos não são realizados da mesma forma, mesmo que sejam formalizados como tipos diferentes de fonemas. Cada experiência fonadora está associada a uma situação de enunciação específica, com forma e sentido dos sons específicos e referentes àquele momento. O segundo é a conversão de língua em discurso. Essa conversão é a semantização do sistema de signos, que atravessa transversalmente as unidades com a capacidade de criar sentidos subjetivos entre parceiros do discurso. A partir disso, é possível entender a diversidade de unidades linguísticas e como elas se organizam para produção de uma sintaxe. A terceira é a chamada enunciação no quadro formal de sua realização, o objeto do artigo.

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

básicos que formam o aparelho formal da enunciação, referindo-se ao tempo e espaço real ou imaginado através das lentes do mundo do discurso.

“O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno.” (BENVENISTE, 1989 [1970], p. 84). A partir da análise dos pronomes, Benveniste chega a conclusões sobre o funcionamento da subjetividade na linguagem, dando um estatuto diferenciado a essas palavras, o teórico estabelece os índices de pessoa (*eu* e *tu* correspondem ao enunciador e enunciatário) e não pessoa (*ele*, de que(m) se fala). Da mesma forma, Benveniste entende a presença do locutor pelas categorias de tempo e espaço que são propostas através da análise de outros tipos de unidades. Os índices de ostensão, por exemplo, localizam no espaço os objetos e descrevem as situações. Em relação ao tempo, o linguista inicia a sua análise pelos tempos verbais.

Já no texto “A linguagem e a experiência humana” (1965), ele distingue três conceitos de tempo, o físico, o crônico e o linguístico. Esse movimento teórico é muito importante para entender que a temporalidade não está dada de antemão, mas constitui uma categoria linguística que expressa a subjetividade do enunciador. Isso significa dizer que o enunciador só pode realizar a sua ação no presente, se referindo sempre a partir do presente. Assim, as formas verbais de passado e futuro, por exemplo, sempre estão expressas a partir do presente enunciativo de quem enuncia. Isso não significa que o falante só pode se referir ao presente ou que a temporalidade só pode ser expressa através dos tempos verbais. Benveniste usa essas unidades, como os pronomes, os dêiticos e os verbos, como um dado inicial das línguas, mas toma eles como indivíduos linguísticos, ou seja, como conceitos que atravessam toda enunciação e expressa o funcionamento da subjetividade na linguagem. Além dessa função, mas ainda ligada a ela, Benveniste também indica que a enunciação serve de base para construção das grandes funções sintáticas: a interrogação, a intimação e a asserção. A partir disso, também partem as modalidades formais dos verbos, como o optativo e subjuntivo, servindo à expressão das atitudes do enunciador, como expectativa, desejo, apreensão e outras mais.

Quando Benveniste afirma que toda enunciação tem um sujeito falante e ouvinte, isso pode ser sintetizado na ideia da estrutura de diálogo. Se os enunciadores mudam, a situação e o ato, a “acentuação da relação discursiva com o parceiro” muda. Assim, essa “acentuação” vai mudar as características desse diálogo em virtude da possibilidade de novos propósitos enunciativos. Em uma situação de uso cotidiano da língua e outra do

uso poético dela, podemos entender que essa acentuação deve mudar, pois todo o quadro enunciativo está arranjado de outra maneira. Benveniste ainda exemplifica casos limítrofes do que pode ser considerado enunciação e aparentemente desafiam a lógica do diálogo: o monólogo, que é considerado enunciação, e o jogo do *hain-teny*, que não é assim considerado. Vamos nos deter mais atentamente nesse aspecto da argumentação de Benveniste no próximo subcapítulo para entender como ele pode ser teorizado.

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

Se descermos mais abaixo em nossa análise, chegaremos ao plano semiótico, onde impera o signo. O valor de todas as unidades com o status de signo são entendidas a partir de seu sentido e forma genérica. Isso quer dizer que a forma e o sentido dos signos são generalizáveis, porque são o aspecto compartilhado entre os falantes de uma mesma língua. É esse aspecto que permite haver algum consenso sobre o significado dentro de uma comunidade. Esses elementos são definidos de forma negativa, um signo é o que o outro não é, ganhando apenas status de frase e sentido singular quando são apropriados por alguém que os usa em sua enunciação. Eles podem existir na forma de fonemas, morfemas e lexemas, por exemplo. Essas unidades não têm existência como formas separadas, por isso que os signos são considerados quanto a sua virtualidade, ou seja, a potencialidade de serem escolhidos e engendrados em diferentes combinações. É uma abstração dos elementos básicos que formam a língua, porque não alcançamos como falantes a totalidade dos usos de cada unidade. Assim, apenas podemos produzir uma figura média do que é cada signo em cada sistema linguístico ao compararmos suas semelhanças dentro de várias enunciações. Por exemplo, o lexema [mas'ã] tem o status de signo, porque está em sua potencialidade de ser realizado em diferentes frases. No

entanto essa virtualidade passa a realidade discursiva quando é enunciado em uma frase como “A maçã caiu da árvore”. Esse signo então passa ao status de palavra. A unidade “maçã” nessa frase tem um sentido específico, porque está sendo usada por um enunciador. Não importa aqui se essa palavra vai ser associada com uma macieira cheia de frutas maduras ou então com a possível história real da descoberta da gravidade quando essa fruta caiu na cabeça de Newton. O ponto é que o sentido atribuído à frase vai ser criado com a realização dessa enunciação, sendo referenciado de diferentes maneiras por cada enunciador.

3.2 A TRADUÇÃO EM DIÁLOGO COM BENVENISTE

Existe certo lugar comum sobre os escritos de Émile Benveniste de que ele não se dedicou a pensar muito sobre a tradução. O tópico só apareceria em algumas passagens, como o parágrafo que ele se dedica a explicar a diferença entre o semântico e o semiótico no texto “A forma e o sentido na linguagem” (1966). A tradução não é tomada como objeto direto de sua análise nesse artigo, mas auxiliarmente para a explicação de diferenças entre as duas maneiras da língua ser na forma e no sentido. Entretanto, a tradução aparece transversalmente muitas vezes, mesmo que não nomeada, como parte da metodologia do linguista associada a linguística comparada. Nesse sentido, Hoff (2018) defende que a tradução aparece na obra do pesquisador como operador de análise para a demonstração das propriedades simbólicas das línguas e da diversidade humana. A partir do manuscrito “*La traduction, la langue et l’intelligence*” e das perspectivas sobre tradução usadas por Benveniste, a linguista afirma que a tradução é “um modo de entender melhor os seres humanos, os seus hábitos, as suas experiências, o modo como se relacionam, dando a ver também a sociedade.” (HOFF, 2018, p. 177). Assim, a tradução é entendida como um fato de linguagem que sempre remete ao extralinguístico, essencial ao entendimento da experiência antropológica que a constitui como linguagem. A tradução é “um operador não somente na teoria Benvenistiana, mas também da natureza humana, já que é a melhor maneira de perceber o que garante aos seres humanos a sua humanidade.” (HOFF, 2018, p. 2018).

Dessa forma, esperamos evidenciar como a teoria da linguagem Benvenistiana favorece desenvolvimentos que tomam a tradução como objeto principal de pesquisa. É possível citar algumas pesquisas assentadas sobre o pensamento de Benveniste que,

inclusive, vão além do recorte enunciativo. Flores (2019) dedica à tradução pelo menos um capítulo de seu livro, que trata sobre problemas gerais que perpassam todas as linguísticas. Hainzenreder (2016) propõe uma semiologia da tradução, abordando a relação de significação entre línguas, por exemplo. Santos (2012) aborda a influência de Benveniste e de outros pensadores na poética do traduzir de Henri Meschonnic. Outro importante trabalho sobre o assunto é a tradução na perspectiva de ensino de Nunes (2012). Essa pesquisa vai nos servir à apresentação de uma definição de tradução escrita que explique esse processo a partir da significação.

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

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

Podemos entender então que o tradutor como locutor precisa passar pela experiência de tradução e escrita para traduzir, o que implica em escolhas linguísticas para a demarcação de sentidos necessariamente específicos. Não se trata da autorrepresentação do tradutor como ele mesmo na tradução, mas seja qual for o sujeito figurado no texto, real ou imaginário, o tradutor não consegue traduzir se não fizer escolhas. Reconhecer a diferença entre as línguas, sociedades e sujeitos é imprescindível como ponto de partida do profissional. Na escrita, o tradutor deve se voltar a um novo *tu*, uma vez que ele se constitui como sujeito em relação a novos sujeitos na língua de chegada. Em outras palavras, podemos dizer que o tradutor deve criar uma figura de público a quem ele se dirige. Fiorin (2004), para exemplificar essa figura, faz uma analogia com base na *Retórica* de Aristóteles. Ela seria o “espírito do auditório” ou “*pathos* do enunciatário” — os valores, costumes, sentimentos, pensamentos e opiniões implícitos dos cidadãos que o orador (*ethos*) da pólis grega deveria ter em mente para convencer com seu discurso (*logos*).

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

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

A reflexão sobre este fato notável parece clarear a articulação teórica que nós nos esforçamos por estabelecer. Pode-se transpor o semantismo de uma língua para a outra, “salva veritate”; é a possibilidade da tradução; mas não se pode transpor o semioticismo de uma língua para o de uma outra; é a impossibilidade da tradução. Atinge-se aqui a diferença entre o semiótico e o semântico. (BENVENISTE, 1989 [1966], p. 233)

No contexto dessa citação, Benveniste está propondo dois exemplos para diferenciar os planos semiótico e semântico. Primeiro, ele estabelece uma ligação entre pensamento e língua: por um lado, o pensamento precisa ser convertido em discurso para ganhar concretude através da enunciação; por outro, o pensamento tem certa independência, capaz de estabelecer ligações entre línguas diferentes. Pode-se interpretar que o pensamento permite a abstração das unidades linguísticas para o estabelecimento de equivalências, mas ainda assim, só é possível “dizer a mesma coisa” ao se procurar modelar essas abstrações na estrutura da língua alvo. Segundo, Benveniste traz essa discussão ao interior da língua através do exemplo da tradução. Nunes (2012) destaca os termos usados para explicar a possibilidade e impossibilidades da tradução: semantismo e semioticismo. Não se trata de transferir um plano intacto de uma língua para outra, mas trabalhar com as propriedades linguísticas desses planos. O semioticismo é a propriedade da designação, ou seja, a diferenciação dos signos em relação ao pertencimento ou não ao sistema linguístico e em relação ao valor estabelecido entre eles. Já o semantismo é a propriedade da significação, que opera através da referenciação a uma situação específica, criada pela enunciação do sujeito. O semantismo é a possibilidade da tradução, porque o sujeito pode manejar em certa medida os sentidos, criando aproximações entre aqueles da língua-fonte e os da língua-alvo. Assim, o tradutor pode selecionar e combinar unidades ao produzir uma sintaxe na língua com a recriação dos sentidos possíveis, imprimindo uma nova intersubjetividade nesse texto traduzido.

3.3 O MONÓLOGO E O APARELHO FORMAL DA ENUNCIÇÃO

No final do artigo “O aparelho formal da enunciação” (1970), Benveniste não está mais interessado somente nos índices específicos que ajudam a apreender os elementos do aparelho formal, mas também nas diferentes possibilidades de organização desse aparelho. Para entender a estrutura de diálogo da enunciação, Benveniste elege três usos da língua com propriedades limítrofes à enunciação: o *hain-teny*, o monólogo e a comunhão fática.

O *hain-teny* é um jogo de provérbios dos Merinas (Madagascar) que consiste na alternância de respostas em forma de provérbios entre os competidores. O vencedor deve ser o mais criativo, sagaz ou ter o maior número de provérbios, deixando o competidor rival sem resposta. Segundo Benveniste, o *hain-teny* não se configura como enunciação mesmo tendo uma estrutura semelhante ao diálogo. Para o linguista, a explicação é que não existe uma única referência explícita ao objeto do aparente debate. Existem dois locutores, duas pessoas capazes de enunciar, mas eles não são entendidos como sujeitos da enunciação de acordo com o critério do semantismo. Nesse uso, o sentido não se configura sobre uma referência em comum para a situação e nem pela expressão da subjetividade dos participantes. Se entendermos os provérbios como lexias textuais⁴ que não são atualizadas semanticamente, podemos dizer que esse jogo é uma espécie de linguagem organizada com signos, e não de língua. As lexias textuais são unidades cristalizadas que não surgem das construções sintática vindas da subjetividade dos falantes. Elas podem ser atualizadas pelo falante, ganhando um significado mais específico, mas não é o caso do nosso exemplo. No *hain-teny*, essas lexias são apenas usadas como signos de um jogo, de valor genérico, uma vez que, aparentemente, o critério definidor de quem ganha e quem perde é saber ou não um provérbio. Não é produzir um sentido específico, contextual, e encadeado com o sentido do provérbio anterior.

Logo em seguida, o linguista apresenta outro exemplo na margem da enunciação, o monólogo. Ele acredita na sua estruturação como diálogo. Vamos à argumentação de Benveniste por partes.

[...] o “monólogo” procede claramente da enunciação. Ele deve ser classificado, não obstante a aparência, como uma variedade do diálogo, estrutura fundamental. O “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte. (BENVENISTE, 1989 [1970], p. 87).

⁴ Cf. Pottier (1975 apud BISOGNIN, 2008, p. 35-36). O autor considera as lexias como unidades lexicais memorizadas que são divididas em simples, compostas, complexas e textuais.

Para o monólogo ser considerado como enunciação, ele deve ser estabelecido no quadro formal. Não há dúvida da existência de um sujeito, tempo e espaço, mas se questiona a existência de um ouvinte. A confusão surge de uma bem conhecida tendência de se reduzir a língua a um espelhamento do mundo. O locutor é o indivíduo no mundo extralinguístico que promove a construção de uma figura de sujeito na enunciação. O seu caráter de construção do sujeito permite uma variada gama de significados que não são reduzíveis ao que existe de imediato do locutor na cena de enunciação. Essa mesma diferenciação acontece com as categorias de tempo, espaço, temática (não pessoa) e, claro, sujeito ouvinte. Assim, a ausência de um alocutário não descarta o monólogo como enunciação.

O monólogo é um discurso interiorizado das figuras que um locutor pode criar para conversar consigo mesmo. O locutor tem a capacidade de criar a figura do sujeito que fala e ouve ao mesmo tempo, podendo representá-las das mais variadas formas, não necessariamente se auto representando como ele mesmo. Como bem aponta Benveniste (1989 [1970], p. 84, grifo do autor), “desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer seja o grau de presença que ele atribua a este outro”. O grau de presença é atribuído pelo locutor, porque não se refere a presença concreta na situação discursiva. Ele pode ser singular, plural, imaginado ou ele mesmo.

Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece entretanto presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. (BENVENISTE, 1989 [1970], p. 88)

O parceiro discursivo já está postulado na enunciação, porque é parte da própria estrutura do aparelho da enunciação. Devemos entender o prefixo “mono-” à existência de apenas um locutor, mas isso não deve ser estendido à organização das figuras do seu discurso. Portanto, o monólogo não se fecha em uma “subjetividade solipsista”, para usar a expressão do linguista. O monólogo é um diálogo, uma alocução. No entanto, não se deve confundir o monólogo com o solilóquio, que se configura como o discurso único de um locutor e dirigido a exterioridade, ou seja, locutor e alocutário não se confundem. Eles não se diferenciam apenas quanto à figuração no discurso, que funciona para a autorreflexão monológica, mas também na situação referenciada, por isso, solilóquio.

Benveniste continua em sua argumentação, demonstrando que é possível que o sujeito ouvinte tome a palavra através da voz do mesmo locutor. Isso quer dizer que a relação de reversibilidade entre *eu* e *tu* é possível dentro da enunciação de um mesmo locutor. Ora um *eu* toma a palavra em relação a um *tu*, ora o *tu* toma palavra como outro *eu* e inverte o papel do *eu* anterior. A subjetividade instaurada pela tomada de palavra não

pode ser totalizada apenas na figura de um único *eu*, mas pode ser entendida na relação com essas outras figuras parceiras que também podem ganhar a vez e deslocar a representação da subjetividade. Uma subjetividade sempre relacional e diferencial, mas não rompida desse contínuo de *eus* sempre reversíveis entre si. É interessante notar também que o pesquisador indica alguma variedade de formas possíveis do monólogo se manifestar em diferentes línguas, que ainda assim mantêm o funcionamento de “diálogo interiorizado”. A existência desse procedimento enunciativo, frente à diversidade linguística, parece nos permitir chamar esse fenômeno de função monológica. O termo função⁵ não é claro na obra do linguista, mas por ora, faremos uma conceituação dentro dos objetivos desse trabalho. Assim, primeiro, partimos da argumentação de Benveniste sobre a acentuação discursiva no monólogo interior.

Às vezes, também, o eu ouvinte intervém como uma objeção, uma questão, uma dúvida, um insulto. A forma linguística que esta intervenção assume difere segundo os idiomas, mas é sempre uma forma “pessoal”. Ora o eu ouvinte substitui o eu locutor e se enuncia então como “primeira pessoa”; é assim em francês [português] onde o “monólogo” será cortado por observações ou injunções tais como: “Non, je suis idiot., j’ai oublié de lui dire que...” [“*Não, eu sou um idiota, esqueci de te dizer que...*”]. Ora o eu ouvinte interpela na “segunda pessoa” o eu locutor: Non, tu n’aurais pas dû lui dire que...” [“*Não, tu (você) não deverias (ria) lhe ter dito que...*”]. Haveria aí uma interessante tipologia dessas relações para estabelecer; em algumas línguas ver-se-ia predominar o eu ouvinte como substituto do locutor e se colocando por sua vez como *eu* (francês, inglês), ou em outras, pondo-se como parceiro de diálogo e empregando *tu* (alemão, russo). (BENVENISTE, 1989 [1970], p. 88, grifo do autor)

O linguista destaca a presença da acentuação discursiva com o parceiro no monólogo, que mostra atitudes afetivas vindas da experiência do locutor consigo mesmo ou com quem ele está representando. São objeções, questões, dúvidas, insultos. A forma da enunciação varia conforme as línguas, ou seja, o aparelho da língua disponível para o locutor se apropriar sem dúvida é diversificado, mas formalmente, o aparelho da enunciação vai fazer uso de formas pessoais e as relacionar de um modo autorreflexivo no monólogo. Podemos dizer que os monólogos são classificados em três formas diferentes, em primeira, segunda e terceira pessoa. Para Benveniste, é possível que haja tendências na preferência de uma ou outra dessas formas, o que nos parece surgido de comportamentos e valores de uma sociedade, que acabam influenciando o modo como a língua é usada. Um dado interessante surge aqui, em francês, e aparentemente, em português, informação talvez acrescentada pelo tradutor ou editor: tende-se a usar a forma da primeira pessoa para fazer as intromissões do ouvinte. Não estamos interessados aqui em desenvolver uma

⁵ Cf. Freisleben (2021) para um trabalho sobre a noção de função histórica.

tipologia do monólogo nas línguas, mas é importante destacar que mesmo que a forma e acentuação discursiva mudem entre as línguas, o aparelho da enunciação, sui-reflexivo por excelência, continua a funcionar como um monólogo.

As expressões pessoais fazem parte da formalização do monólogo, mas o modo como as unidades são selecionadas e organizadas para criar a figuração do monólogo abre a porta para discussões mais complexas. No português, por exemplo, as pessoas do discurso podem ser expressas facultativamente pelo pronome pessoal, mas a estrutura da pessoalidade pode aparecer nas flexões verbais de número-pessoa no caso do sujeito oculto. Tal situação não se repete em francês, principal língua dos exemplos da teorização de Benveniste e marcador das formalizações nos argumentos do linguista. Partir da ideia de uma função monológica nos oferece a possibilidade de pensar na equivalência tradutória não apenas em termos de formas coincidentes. Ela nos permite pensar na processualidade da criação dos significados na enunciação de modo mais transversal, evitando um desmedido isolamento das unidades linguísticas e a perda dos significados entre as línguas.

Esse modo de pensar, nos remete a uma reflexão mais próxima da “vida afetiva” da língua, onde há o surgimento do caráter da experiência do sujeito com o mundo e com a língua. Na citação a seguir, Benveniste exemplifica como as relações linguísticas das pessoas discursivas podem servir como uma estrutura de base para receber contornos mais afetivos na enunciação. No exemplo, ele se serve de uma analogia com o psicodrama.

Esta transposição do diálogo em “monólogo” onde EGO ou se divide em dois, ou assume dois papéis, presta-se a figurações ou a transposições psicodramáticas: conflitos do “*eu [moi]* profundo” e da “consciência”, desdobramentos provocados pela “*inspiração*”, etc. Esta possibilidade é facultada pelo aparelho linguístico da enunciação, sui-reflexivo, que compreende um jogo de oposições do pronome e do antônimo (*eu/me/mim [Je/me/moi]*). (BENVENISTE, 1989 [1970], p. 88, grifo do autor)

Inventado em 1921 por Jacob Levy Moreno, o psicodrama funciona como uma terapia em grupo que busca dramatizar as questões dos participantes, envolvendo-os psicologicamente e corporalmente na cena. A atuação *in vivo* promove a análise e compreensão de situações patológicas com a presença dos elementos emocionais catalisadores, que podem estar representados em personagens e circunstâncias. A reconstrução da cena ajuda na identificação do contexto social e pode ser útil na percepção de conteúdos antes inconscientes para o paciente. A sessão se desenvolve a partir de três contextos (social, grupal e dramático), cinco instrumentos fundamentais (paciente/protagonista, cenário, egos-auxiliares, diretor/terapeuta e auditório) e três

etapas (aquecimento, dramatização e comentários) (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016). Na citação de Benveniste, o linguista parece estar se referindo sobre as técnicas usadas na relação entre protagonista e egos-auxiliares. Na sessão psicodramática, o diretor combina com a equipe o que será desenvolvido na cena e interfere para orientar as ações durante o processo. No entanto, são os egos-auxiliares que estabelecem o intermédio entre as orientações do diretor e o contato com o protagonista ou, então, funcionam como um instrumento desse último.

Em nosso entendimento, quando Benveniste diz “figurações ou a transposições psicodramáticas”, ele está se referindo analogicamente às técnicas terapêuticas do desdobramento do eu e da inversão de papéis, que são desempenhadas com a ajuda do ego-auxiliar. No monólogo, o aparelho da enunciação pode ser usado através de dois recursos: a figuração do Ego ao se dividir em dois — o desdobramento do *eu* — e a transposição do Ego — a inversão de papéis. O desdobramento do eu é a técnica psicodramática que o ego-auxiliar funciona como uma espécie de consciência auxiliar do protagonista, não interagindo diretamente no diálogo, mas expressando “todos aqueles pensamentos, sentimentos e sensações que, por uma ou outra razão, o protagonista não percebe ou evita explicitar” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 35). A inversão de papéis, por sua vez, é a técnica que troca o protagonista com o papel de seu interlocutor. No exemplo de Rojas-Bermúdez (2016, p. 37), seria colocar o protagonista que quer um aumento no lugar do chefe que está lhe causando um conflito interno. Levando em conta essas explicações, é possível dizer que esse jogo de representações de diferentes locutores no psicodrama ligados a um eu central, o protagonista, é possível ser concebido analogicamente nos diferentes tipos de monólogo. Assim, o aparelho da enunciação é o instrumento capaz de auxiliar um locutor a representar diferentes faces de si mesmo e de outros locutores, dialogando em uma dinâmica de primeira, segunda ou terceira pessoa. O monólogo interior pode servir para além de um diálogo simplesmente informativo, mas para auxiliar no entendimento e na experiência de diferentes emoções. Podemos entender que o aparelho da enunciação no monólogo promove a possibilidade de uma expressão, em sentido linguístico e corporal, que tragam a consciência “conflitos do ‘*eu* [*moi*] profundo”, como diz Benveniste, através da “inspiração”, aqui talvez usada no viés Moreniano de espontaneidade, a capacidade criativa da adaptação adequada de um organismo a novas situações.

Essas técnicas psicodramáticas servem à exteriorização do processo de transmissão da herança cultural que forma a matriz de identidade de uma pessoa desde a

infância. Esse processo envolve cinco etapas que implicam na coação, coexperiência e coexistência.

A primeira etapa corresponde à identidade total entre a criança e a outra pessoa. O acontecimento, o ato, ocorre sem que a criança possa diferenciar o que é próprio dela do que lhe é estranho. A segunda etapa consiste no fato de que a criança concentra sua atenção “no outro e estranha parte dele” (Moreno). A terceira etapa consiste na delimitação da outra parte, separando-a de outras experiências e de si mesma. A quarta etapa consiste em jogar ativamente o papel da outra parte com coisas. A quinta e última etapa consiste em jogar ativamente o papel da outra parte com pessoas que, por sua vez, jogam o papel da criança. A aprendizagem dos papéis ocorre, pois, por meio de um processo de diferenciação e inversão de papéis. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 42-43)

Assim, talvez seja possível dizer que o monólogo interior obedece a esse processo de interiorização da herança cultural. Ele promove a diferenciação entre *eu* e *tu* psicológico, para então inverter esses papéis, como ocorre na reversão entre as pessoas do discurso. No entanto, não é possível dizer que Benveniste tinha como programático o desenvolvimento de uma teoria da linguagem em consonância com a teoria psicodramática. Ainda assim, é justificável ter trazido a teoria para dialogar com as reflexões que estamos fazendo para ampliar o horizonte sobre o funcionamento do monólogo interior. Não pretendemos dar prosseguimento nesse trabalho a um tipo de reflexão que tenha uma base psicológica, mas reconhecemos a potencialidade de futuras incursões entre as duas teorias.

Antes de finalizar esse capítulo, vamos abordar a última situação limite da enunciação apresentado por Benveniste: a comunhão fática. O linguista traz uma longa citação de Malinowski, que identifica esse fenômeno em um ensaio no livro *The meaning of meaning* (1923) de C. K. Ogden e I. A. Richards. Benveniste reconhece esse fenômeno como discurso em forma de diálogo, mas com o propósito primeiro de estabelecimento de laços sociais e não apenas comunicacional. Em outras palavras, o linguista alarga a definição de enunciação para além de um modelo reducionista da linguagem que bota a comunicação e a troca de informações como seus únicos critérios definidores.

As perguntas sobre a saúde, os comentários sobre o tempo, as afirmações de algum estado de coisas absolutamente óbvio — tudo são frases trocadas não com a finalidade de informar, nem para coordenar as pessoas em ação e certamente não para expressar qualquer pensamento... (MALINOWSKI, 1923, p. 313 *apud* BENVENISTE, 1989 [1970], p. 89)

Para o antropólogo, esses tipos de enunciações surgem em situações das mais banais em aparência, que são identificadas na troca de frases de cortesia tanto entre tribos “selvagens” como nos salões europeus. Aparentemente, um fenômeno bastante disseminado nas mais diferentes sociedades, mas ainda não bem analisado. Entendemos que esse informar, coordenar pessoas em ação e expressar o pensamento (entendido por

nós aqui mais como reflexão lógica) está vinculado a ideia de língua como expressão de necessidades práticas e da racionalização. No entanto, Malinowski destaca que a função fática não pode ser reduzida ao significado das palavras na situação imediata, porque o significado é criado a partir da referência mais geral à “atmosfera de sociabilidade” e à “comunhão social dessas pessoas”.

A função fática desempenha o estreitamento dos laços sociais ao partir de situações cotidianas compartilhadas pelas pessoas envolvidas. Nas palavras de Malinowski (1923, p. 313 *apud* BENVENISTE, 1989 [1970], p. 89), essa função é criada “pela troca de palavras, pelos sentimentos específicos que formam a convivência gregária, pelo vai e vem dos propósitos que constituem o tagarelar comum”. Existe, claro, uma troca de informações, mas são informações efêmeras que não definem a finalidade última desse modo específico de usar a língua. Assim, podemos dizer que ela é mais que um “instrumento de reflexão”, como diz o antropólogo. A enunciação comporta outras funções e pode ser mais bem definida como “um ato que serve o propósito direto de unir o ouvinte ao locutor por algum traço de sentimento, social ou de outro tipo” (MALINOWSKI, 1923, p. 313 *apud* BENVENISTE, 1989 [1970], p. 89).

3.4 O MONÓLOGO INTERIOR ALÉM DA REFLEXIVIDADE

É preciso diferenciar o monólogo interior de funções gramaticais que se assemelham a ele, mas que já estão definidas pelas relações sintagmáticas internas. O monólogo interior se caracteriza no momento da enunciação, ou seja, ele surge a partir da convergência referencial do locutor nas noções de primeira e segunda pessoa (mesmo que as formas correspondentes estejam ocultas). A não pessoa pode ser um recurso adicional às figurações do locutor, mas a sua referência não necessariamente precisa estar em confluência com o *eu* e *tu*. O monólogo interior é definido pela referenciação do locutor, ser extralinguístico, na díade do *eu-tu*. No entanto, esses parceiros discursivos podem falar sobre algo ou alguém (*ele*) que não participa dessa reversibilidade enunciativa e, ainda assim, essa enunciação continuará adequada a classificação como monólogo.

Retomemos agora a última frase do parágrafo sobre o monólogo vista no capítulo anterior para melhor diferenciar o que estamos chamando de função gramatical (ou sintática) e função discursiva: “Esta possibilidade [transposição do diálogo em “monólogo”] é facultada pelo aparelho linguístico da enunciação, sui-reflexivo, que compreende um jogo de oposições do pronome e do antônimo (*eu/me/mim [Je/me/moi]*).”

(BENVENISTE, 1989 [1970], p. 88, grifo do autor). Em nota de rodapé, Benveniste menciona seu trabalho “O antônimo e o pronome no francês moderno” (1965) em que ele analisa a relação e o estatuto entre as duas séries de pronomes pessoais no francês *je, tu, il* e *moi, toi, lui*. Para o linguista, os pronomes pessoais *moi, toi* e *lui* não trazem apenas um valor de insistência e relevo, como argumentam outros estudiosos, mas na verdade esse sentido é apenas um efeito de uma causa não estudada. Existe uma função sintática diferente nesses pronomes até aquele momento não analisada. Não se trata de um sentido apenas estilístico, uma vez que *je* e *moi*, por exemplo, não são permutáveis. Em uma frase como “*Moi, je marche*” (Eu caminho), “*moi*” pode apenas acompanhar o sujeito, mas necessita que “*je*” apareça para desempenhar esse papel frente ao verbo.

Benveniste então faz a descrição da série dos pronomes combinados (*je*), pronomes autônomos (*moi*) e pronomes objeto (*me*), destacando que a série autônoma constitui uma categoria híbrida entre o pronome e o nome, chamando-a de “antônimo”. Em primeiro lugar, a série de *je* é descrita como uma

[...] forma sempre combinada do pronome, imediatamente anteposto à forma verbal na asserção, posposto na interrogação. Salvo o imperativo e as formas nominais do verbo, nenhuma forma verbal pode ser empregada sem pronome; na terceira pessoa, o pronome pessoal é sempre permutável com um nome próprio ou um pronome de outra classe gramatical. (BENVENISTE, 1989 [1965], p. 203)

Nenhuma novidade se apresenta aqui sobre essa série. Em segundo lugar, a série autônoma (*moi*) ganha um recorte diferente da série combinada (*je*), sendo caracterizada por nove usos: 1) designação da pessoa sintática e emprego independente; 2) aposto identificador; 3) antecedente a pronomes pessoais combinados, mas só estes se ligam aos verbos; 4) antecedente a pronomes relativos; 5) predicação; 6) combinação com preposições; 7) combinação com adjetivos através de preposições; 8) antecedente de advérbios e certos adjetivos, e 9) coordenação com outros pronomes autônomos, tanto antes como depois; nomes próprios e substantivos. A partir disso, Benveniste argumenta que todos esses traços funcionais e sintáticos se encontram na classe dos nomes próprios. Para dar alguns exemplos, *moi* pode aparecer como aposto “*moi, votre ami; Pierre, votre ami*” (eu, seu amigo; Pierre, seu amigo), predicado “*c’est moi; c’est Pierre*” (esse sou eu; esse é Pierre), regido por preposição “*avec moi; avec Pierre*” (comigo [com+eu]; com Pierre) e parte de combinação com adjetivos preposicionados “*digne de moi; digne de Pierre*” (digno de mim; digno de Pierre) (BENVENISTE, 1989 [1965], p. 204, grifo do autor). Como se percebe pelas traduções, *moi* não é equivalente direto de “mim” na maioria das vezes em português, aparecendo como “eu” na adequação à sintaxe de nossa

língua. As funções gramaticais existem em português, mas não se sobrepõem (ou pelo menos em grande parte) à classe de formas do francês. Entretanto, a classificação dos antônimos não deixa de ser verdade para a língua francesa.

É interessante observar como se apresenta o antônimo na língua francesa. Para começar, a primeira pessoa: “Esta conjunção ‘MOI, *Pierre*’ [EU, *Pierre*] define o sujeito de um lado por sua situação contingente de falante, e por outro lado por sua individualidade distintiva na comunidade” (BENVENISTE, 1989 [1965], p. 205, grifo do autor). Enquanto que “*je*” se liga ao verbo e manifesta o sujeito como atuante em uma situação, de uma forma mais individualizada, “*moi*” precisa se distanciar um pouco do papel sintático de sujeito para se apresentar e se inserir na comunidade, por isso surge uma simetria com o nome social, que vai lhe identificar e diferenciar socialmente. Daí uma certa qualidade onomástica nos antônimos, que se torna mais óbvia quando “*lui*” é levado em conta. Adiante, a terceira pessoa: ela difere das duas primeiras pelo fato de entrar sozinha como sujeito, da mesma forma que nomes próprios se ligam ao verbo. Benveniste (1989 [1965], p. 205, grifo do autor) afirma “[...] LUI, reportando-se à terceira pessoa, como todo o nome próprio ou substantivo, pode substituir o pronome: ‘LUI *seul est venu*’ [ELE *veio sozinho*] como ‘PIERRE *seul est venu*’ [PIERRE *veio sozinho*]”.

Em relação a série de pronomes objeto direto (*me, te, le, se*), a preocupação de Benveniste é mais secundária, se ocupando de a descrever junto às condições e relações de emprego. O linguista faz uma extensiva análise das possibilidades de combinação muito interessante, mas para nossos objetivos, vamos apenas destacar aquela relacionada a voz reflexiva. As análises a seguir são estendidas para o plural das respectivas pessoas, como o próprio linguista afirma no artigo.

1º *je* tem um regime direto, *me*, e um só, pois *je* e *me* remetem a uma mesma e única pessoa; *tu* tem um regime direto, *te*, e um só, pois *tu* e *te* remetem a uma mesma e única pessoa; mas *il*, podendo remeter a dois sujeitos distintos, tem dois regimes diretos, *se*, quando sujeito e objeto coincidem; *le* quando sujeito e objeto não coincidem; (BENVENISTE, 1989 [1965], p. 206, grifo do autor)

Além desse regime de distribuição, o linguista inclui em sua análise da seletividade mútua e compatibilidades outras possibilidades entre pronomes pessoais, sujeito e objeto direto, e antônimos.

No viés dessa proposta, Benveniste (1989 [1965], p. 207, grifo do autor) afirma que “esse jogo complexo é determinado por três variáveis: a pessoa, o modo do verbo e a *função gramatical* da forma pronominal”. Ajustando o foco para a voz reflexiva, então já temos a função gramatical de sujeito e objeto direto para os regimes de combinação

entre a série de pronomes *je, tu, il* e *me, te, le, se*, respectivamente, nas três pessoas com base na última citação. Em relação aos modos verbais, podemos fazer duas distinções. Benveniste (1989 [1965], p. 208) afirma uma distribuição uniforme no indicativo, subjuntivo e condicional: “Quando o pronome sujeito (*je, tu, il*) tem o mesmo referente do pronome objeto, ou seja, quando é reflexivo, a série *me, te, le* vale tanto para o objeto direto quanto para o objeto indireto em todas as pessoas”. No entanto, para o modo imperativo “A forma verbal (no singular) limita-se a uma única pessoa, a segunda, e não comporta pronome; as três pessoas podem ser objeto, a segunda sendo então reflexiva.” (BENVENISTE, 1989 [1965], p. 209). Entendemos que dentro dessa extensa análise feita pelo linguista, é possível ver as condições necessárias à formação da voz reflexiva. Entendemos que a função gramatical da distribuição dos pronomes é também estendida a função reflexiva na voz reflexiva. Isso significa que ela obedece a distribuição das três variáveis, pessoa, modo verbal e função gramatical da forma pronominal. Optamos por fazer essa distinção entre função e voz reflexiva, pois o próprio linguista reconhece que a reflexividade pode se apresentar em outras formas linguísticas, como na voz média, no texto “Ativo e médio no verbo” (1950). No caso desta, ela é expressa na própria desinência, quando ligada a verbos. Benveniste a caracteriza através da reunião de três características, partindo da “diátese interna” (atitude do sujeito em relação ao processo) e reunindo nela também as categorias de pessoa (*eu-tu* opostas a *ele*) e número (singular e plural).

Comprova-se, de fato, que as línguas de tipo antigo tiraram partido da diátese para vários fins. Um é a oposição, notada por Pānini, entre o “para outro” e o “para si”, nas formas, acima citadas do tipo sânscr. *yajati* [ele sacrifica (para outro, enquanto sacerdote)] e *yajate* [ele sacrifica (para si mesmo, como ofertante)]. Nessa distinção absolutamente concreta e que conta com um bom número de exemplos, vemos não mais a fórmula geral da categoria mas somente uma das maneiras pelas quais foi utilizada. Há outras, igualmente reais: por exemplo, a possibilidade de obter certas modalidades do reflexivo, para assinalar processos que afetam fisicamente o sujeito, sem que, no entanto, o sujeito se tome a si mesmo por objeto; noções análogas às do fr. *s’emparer de, se saisir de*, “apoderar-se de”, “apanhar”, capazes de se matizar de maneira diversa. (BENVENISTE, 1991 [1966], p. 190-191, grifo do autor)

Benveniste destaca dois fins usados pela forma da diátese, a oposição entre as direções interna e externa ao processo e a expressão de modalidades do reflexivo. Em outras palavras, apesar das formas e sintaxe própria, a voz média e a voz reflexiva podem

expressar a função reflexiva⁶, que não é propriedade exclusiva dessa última. A diferença consiste na expressão da reflexividade na voz média sem que sujeito se tome como objeto, como é afirmado. Além disso, a reflexividade na voz média bota o sujeito no centro do processo, sem que exista uma clara distinção entre sujeito e mundo; enquanto que, na voz reflexiva, o sujeito é explicitamente o iniciador da ação (agente) e também é o receptor (paciente). Essas diferenças são marcadas na morfologia e na sintaxe quando a língua é enunciada.

Trouxemos a questão da reflexividade para diferenciar não só a função gramatical da discursiva, mas destacar também que o sujeito voltar o processo a si mesmo não é suficiente para caracterizar o monólogo. Tanto é que frases na voz reflexiva podem ser ou não monólogos. A chave de diferenciação está na referenciação do *tu*. Antes de tudo, o principal foco da função monológica está na direcionalidade de um *eu* em relação a um *tu*. É criar uma “intersubjetividade interior” ao locutor, em que o locutor possa se estranhar e se identificar através de diferentes figurações de si mesmo. Diferente do que é popularmente conhecido como diálogo, que expressa uma “intersubjetividade exterior”, entre locutor e alocutor diferentes. O monólogo pode se representar nas três pessoas discursivas no sujeito, bem como nas três pessoas no objeto, promovendo combinações, aqui figurações, que irão provocar *efeitos de sentido* muito diversos. As formas “Eu me pergunto sobre isso”, “Eu te pergunto sobre isso” e “Eu fico em dúvida” podem todas ser consideradas monólogos interiores. Esse fenômeno ocorre mesmo que a pessoa do sujeito (eu) e objeto (te) não sejam a mesma na segunda frase e não exista voz reflexiva na terceira frase. Enquanto que a reflexividade é caracterizada pela seleção de formas de mesma pessoa, o monólogo surge apenas na simultaneidade da referência extralinguística a um mesmo locutor. É uma função que surge no exercício do discurso. É no momento da enunciação que podemos saber se a segunda frase se realiza entre indivíduos diferentes ou não. A função discursiva, então, não pode ser identificada apenas pela sintagmatização das formas, correferidas no interior da frase, como na função gramatical. Por exemplo, a reflexividade em primeira pessoa aparece na combinação entre os pronomes “eu” e “me” mediados por verbo flexionado em concordância. O pronome objeto, por sua vez, pode estar localizado em posição de próclise, mesóclise e ênclise, de acordo com regras

⁶ Cf. “‘Ser’ e ‘ter’ nas suas funções linguísticas” (BENVENISTE, 1991 [1960], p. 204-227) para outros exemplos de formas divergentes que expressam a mesma função. Nesse artigo, o linguista aborda a “função de cópula”, que pode aparecer, por exemplo, em formas verbais (*e.g.* francês), no morfema zero/pausa (*e.g.* russo, húngaro), em morfemas afixos (*e.g.* yagnābī) ou em pronomes (*e.g.* aramaico, árabe).

sintáticas bem demarcadas. As relações não são incidentais, como em combinações de origem puramente estilística, de significados mais instáveis. Não negamos que os pronomes, signos vazios, só ganham sentido em frases reflexivas na hora da enunciação, mas a relação entre as formas já está prescrita gramaticalmente para a expressão da função reflexiva.

3.5 A VIDA AFETIVA DA LÍNGUA E A EXPERIÊNCIA

No subcapítulo 3.1, apresentamos o texto “A linguagem e a experiência humana” (1965) e agora, nos deteremos primeiramente em algumas passagens importantes do manuscrito desse texto, que foi analisado por Fenoglio (2009). Buscaremos destacar a importância da temporalidade e aproximar o conceito de experiência usado por Turner (1987 [1982]) e baseado em Dilthey. O acervo dos manuscritos de Benveniste foi legado por ele próprio à Biblioteca Nacional da França (BnF), possibilitando a investigação da gênese de seu pensamento. Apoiamo-nos em Fenoglio (2009, p. 149-150) para justificar a tomada dos textos e manuscritos do linguista: “Aproximar ao máximo esses textos de sua *geração*, de seu processo de escritura, traz informações singulares, preciosas, na medida em que elas tornam a elaboração escritural dos conceitos, antes de sua estabilização textual, mais precisa.”. Além disso, para Fenoglio (2009), “A linguagem e a experiência humana” é o texto que ele exhibe com maior estima a associação entre linguística e antropologia⁷, o que é de especial importância para a nossa proposta de análise.

O argumento principal do texto é de que “experiência humana é tão-somente a experiência da subjetividade que se apoia de maneira decisiva em “duas categorias fundamentais do discurso, aliás necessariamente ligadas, a de pessoa e a de tempo” (PLG 2, p. 68)”. Já é possível vislumbrar a noção de experiência logo nas primeiras notas do linguista. Abaixo, B2, fólhos 87-88. Rasuras e sublinhados são marcas da escrita do autor.

se eu conto o que “me aconteceu”, o passado ao qual eu [mudança de página] me refiro não é definido senão em relação ao presente do meu ato de fala, mas o ato de fala surge em mim e ninguém outro [sic] não pode falar por minha boca nem mesmo ver pelos meus olhos ou sentir o que eu sinto, é somente a mim que este “tempo” se relacionará e é a minha experiência unicamente que

⁷ Cf. Flores (2019, p. 15-36), no capítulo “Apresentação — A linguística como reflexão antropológica” para outras reflexões antropológicas sobre a língua no ser humano. Em especial, o entendimento de um *Homo loquens*, que produz uma “etnografia de si” ao se enunciar.

ele ~~ordenará~~ organizará. (BENVENISTE, [s.d.], p. 25-26 apud FENOGLIO, 2009, p. 156, grifo do autor)

A temporalidade se apresenta como fator marcante da intersubjetividade. O tempo linguístico cria um ponto de referência para a expressão de uma experiência singular. Ela se funda em um presente irrepetível, podendo ser referida como acontecido, mas sempre a partir do viés de uma pessoa. Um ser humano que não pode falar pela mesma boca, nem ver pelos mesmos olhos ou sentir pelo mesmo corpo. A experiência da intersubjetividade e temporalidade revela o caráter antropológico do qual a língua é dotada.

Benveniste afirma a existência de certo percurso do linguista para se chegar à expressão da experiência contida na língua. Primeiro, a inventariação das formas, em suas “realidades formais”, para depois as entender na realidade discursiva, revelando a “presença humana que as habita”. Benveniste reconhece o empenho linguístico das formalizações, mas para se chegar à realidade linguística, ele também afirma a necessidade do olhar voltado ao ser humano que fala. Em outras palavras, é a apreciação de outras áreas do saber humano para entender essa experiência manifesta na língua. Abaixo, B1, fólio 500.

Estas ~~categorias~~ <formas> que ~~preenchem~~ <se alinham em> as gramáticas é necessário preenchê-las com a presença do homem para que elas encontrem suas dimensões e suas relações. Mas é necessário previamente tê-las registrado ~~como~~ as realidades formais que ~~constituem a matéria ou a substância da língua~~ <descritas e analisadas em sua realidade como dados da língua> para poder em seguida ~~levá-las~~ a <interrogá-las sobre> a presença humana que as habita. Tudo o que ~~as~~ tange à vida afetiva é ~~marcado na expressão linguística com o selo do particular~~ particular a cada língua e não encontra jamais correspondência exata <entre as línguas>; tudo o que é de ordem intelectual ou noético é tende pelo contrário à generalidade e é geralmente bastante transmissível de uma língua a outra. Mais ~~tendemos~~ <a expressão tende> ao exato, o abstrato, logo ao menos pessoal, mais ~~converge-se~~ facilmente se estabelecem entre as línguas convergências ou mesmo identidades. No limite, há ~~os/a~~ ~~man~~ redução dos conceitos em símbolos <universalmente compreendidos>, e a manipulação idêntica destes símbolos em qualquer língua.

– a estrutura própria da linguagem supõe experiência do vivido

– O saber como certeza visual (BENVENISTE, [s.d.] p.? apud FENOGLIO, 2009, p. 179-180, grifo do autor)

Benveniste aponta a qualidade simultânea da língua, ela expressa o noético e a vida afetiva. Com isso, ele aponta a capacidade da língua ser tomada como objeto científico, pois é possível fazer generalizações, e isso pode ser revelado na comparação linguística, nas possibilidades de tradução, uma vez que uma categoria geral ou então uma função é “bastante transmissível de uma língua a outra”. O aparelho da enunciação é uma dessas

qualidades gerais de todas as línguas. As funções apontam convergências importantes que revelam aspectos em certa medida compartilhados da experiência humana.

É preciso destacar que Benveniste usa a expressão “noético” para falar dessa característica da língua, mas ele a aponta como tendência, assim também como a “vida afetiva”. Para entendermos o significado de noético, consultamos os verbetes “discurso” e “dianóia” no *Dicionário de filosofia* (ABBAGNANO, 2007) e “*nous*” no *Dicionário básico de filosofia* (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). De acordo com este último, “noético” é uma palavra derivada do conceito grego de *nous*: para Platão, é a parte racional da alma; para Aristóteles, é a razão intuitiva da alma “capaz de captar de modo direto os primeiros princípios” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 140). Esse conceito se constrói geralmente em oposição ao conceito de dianóia, que significa “razão discursiva, que procede por meio de definições e demonstrações” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 140). Dianóia, palavra que origina a palavra discurso, seria uma forma de explicitar ou desenvolver a noese através da inferência e conclusão de premissas; portanto, seria um tipo de conhecimento, concebido como científico por Platão e Aristóteles (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 54; ABBAGNANO, 2007, p. 275). Em Abbagnano (2007), a diferença entre *nous* e dianóia é feita a partir das palavras intelecto e razão, respectivamente. De qualquer forma, o modo como os conceitos operam é de que *nous* é a faculdade de apreender o conhecimento intuitivamente, considerado superior, e dianóia o método para se aproximar desse conhecimento, que acaba por produzir o conhecimento do tipo científico. Não é claro o sentido que Benveniste dá a esse conceito em sua obra, nem estamos afirmando que o linguista se filia a teoria das formas aristotélicas, mas essa dupla complementar de conceitos, se tomados de forma mais geral, nos informam sobre dois tipos de conhecimento.

O conhecimento do tipo *nous*/noético, filiado à “vida afetiva” ou à experiência manifesta na língua e a partir dela, é mais elementar e associado à produção da enunciação. Ele é um “saber como certeza visual”, pois não se chega a uma pureza racional desse conhecimento, livre de traços do vivido, mas é possível uma aproximação através de algum nível de abstração e virtualização como sistemas. Assim, é possível representar o conhecimento linguístico, por exemplo, através das formas e funções linguísticas, que não são a língua viva como enunciação. No entanto, de algum modo, retem esse processo e estabelecem identidades ou um certo grau de convergência do funcionamento das línguas. É necessário que essas formas, categorias e funções não sejam

tomadas em absoluto, cristalizando o sistema linguístico, que está sempre em movimento. Elas devem ser tomadas sempre dentro de uma temporalidade do semiótico e do semântico, que sofrem mudanças em ritmos diferentes. Um modo não racionalista de encarar o conhecimento, associando-o à experiência humana. Abaixo, B1, fólio 508.

~~Todas as línguas tem/~~

O que é parte da linguagem e não falta nem pode faltar a nenhuma língua, é o que <graças ao que se> enuncia a experiência ~~de~~ <vivida por> aquele que se serve da língua., as formas, as categorias, a organização que são aparentemente congeniais ao homem enquanto ele enuncia na linguagem sua experiência própria. Ora toda língua dispõe de um certo número de grandes categorias de expressão que correspondem justamente ao que nós designamos aqui como experiência humana, e que é a linguagem vivida. (BENVENISTE, [s.d.], p. 6 apud FENOGLIO, 2009, p. 180-181, grifo do autor)

Percebemos a associação de categorias de expressão à experiência humana. A continuação da passagem no próximo fólio (509) segue abaixo.

~~É necessário~~ <Não se trata da experiência contada> Previnamos aqui qualquer mal-entendido. Não se trata de ~~descrever a experiência~~, <a experiência, consciente e descrita que não pode ser senão particular, episódica consciente > ~~e que é uma questão simples ainda das coisas entre mil outras que a~~ <qualquer> língua ~~pode descrever~~ que ~~da qual qualquer língua~~ é capaz <à vontade> mas pelo contrário ~~de não a descrever, somente~~ de <a experiência> ~~implícada e de uma maneira ao mesmo tempo necessária e inconsciente~~. <que constitui o substrato das grandes categorias de qualquer língua e qu é> inerente a certas formas linguísticas (BENVENISTE, [s.d.], p. 7 apud FENOGLIO, 2009, p. 181, grifo do autor)

Como percebe Fenoglio (2009), as rasuras e acréscimos nos mostram a dificuldade de se precisar a experiência, apelando ao que a delimita: “língua vivida” pela “experiência contada”. Benveniste se refere a experiência transversal a língua, que está no seu substrato, não se trata apenas do uso da língua para contar história, narrar a experiência. É algo mais complexo, como Fenoglio (2009) indica, é “a experiência <que constitui o substrato das grandes categorias de qualquer língua...>”.

A língua revela essa experiência humana através de suas categorias, mas ela só é melhor entendida quando se olha para o funcionamento da língua, na processualidade da enunciação. Abaixo, B1, fólio 515.

De todas as formas da experiência inerentes à linguagem e que a análise d/ as línguas revelam <refletem> todas, nenhuma é tão rica como a do tempo; nenhuma é tão difícil de reconhecer e de descrever. É a que parece de acesso imediato à análise, e a que escapa mais insidiosamente à apreensão. Acreditamos que ela seja diretamente apreensível e <elucidando toda apreensão direta> ela se esconde num aparelho formal que mais a dissimula do que a demonstra. (BENVENISTE, [s.d.], p. 13 apud FENOGLIO, 2009, p. 185)

Percebe-se a noção de aparelho formal ligada a noção de experiência, como uma espécie de articulador e organizador da experiência vivida que pode ser expressa pelo ato discursivo. Entre as categorias que formam esse aparelho, Benveniste destaca o tempo. Acreditamos que a necessidade de incluir a temporalidade na análise como de grande importância está ligada a possibilidade de entender como a língua opera em sua dinamicidade, dando vida às formas e funções. Preenchendo-a de subjetividade. Assim, buscamos entender o monólogo com o recurso da temporalidade, não apenas analisando formas estáticas.

3.6 A ANTROPOLOGIA DA EXPERIÊNCIA DE VICTOR TURNER

Victor Turner é um importante nome na antropologia por expandir a noção de estrutura e dinâmica social, sendo um dos fundadores da antropologia da experiência, que inclui a antropologia da performance. Para fazermos uma síntese de sua obra, iremos partir do artigo “Victor Turner e antropologia da experiência” de Dawsey (2005).

O percurso teórico de Turner começa pelos ritos e vai em direção aos dramas sociais. Para ele, essas duas formas estão baseadas em uma figura estética simbolizada pela tragédia grega. Desde o começo de sua carreira, ele se volta para elementos de margem, de estruturas difíceis de se definir. Foi na década de 1950 que Turner começa a prestar mais a atenção aos rituais das aldeias Ndembu, elaborando um esquema de análise de drama social a partir do modelo de Arnold Van Gennep de ritos de passagem. Turner entende que o processo de drama social instaura um momento de suspensão dos papéis sociais, possibilitando que a estrutura social se rearranje novamente. Esse momento é denominado antiestrutura, um desvio na estrutura social que possibilita o entendimento de suas dinâmicas. “Busca-se um lugar de onde seja possível detectar os elementos não óbvios das relações sociais. Estruturas sociais revelam-se com intensidade maior em momentos extraordinários, que se configuram como manifestações de ‘anti-estrutura’” (DAWSEY, 2005, p. 165). As estruturas sociais são entendidas de acordo com a antropologia social britânica, “como um conjunto de relações sociais empiricamente observáveis — estão carregadas de tensões” (DAWSEY, 2005, p. 165). As experiências que afloram nesse momento fazem com que camadas sociais diferentes entrem em contato e tensões suprimidas surjam na superfície. Essa experiência de suspensão das atividades cotidianas e suspensão de status sociais, Turner denomina *communitas*.

Segundo Dawsey (2005), a publicação de *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play* (1987 [1982]) marca uma mudança importante no pensamento de Turner. Aqui começam a se delinear as ideias de uma antropologia da performance. Turner está focado não na estrutura e desempenho de papéis sociais, mas na interrupção desses papéis. É o que Turner chama de “meta-teatro da vida social” em *The anthropology of performance*. Turner (1987 [1982]) retoma, na introdução do seu livro, o conceito de experiência vivida (*Erlebnis*), a partir Wilhelm Dilthey, o que será importante nesse estudo para fundamentar a noção de experiência. Dilthey afirma que toda experiência vivida tem 1) um centro perceptivo — o prazer e a dor são sentidos com mais intensidade do que comportamentos rotineiros e repetitivos; (2) as imagens de experiências passadas são evocadas com “clareza incomum, forte sentido e energia de projeção”; (3) os eventos passados continuam inertes a menos que os sentimentos prévios vinculados a eles sejam revividos; (4) o “significado” é gerado através do pensamento “sincero e sensível” sobre as relações entre passado e presente. No entanto, quando o passado e o presente são aproximados em uma “relação musical”, o processo de descoberta e estabelecimento de significado toma forma; (5) uma experiência nunca está completa até que seja “expressada” ou comunicada a outras pessoas, de forma linguística ou por outros meios. (TURNER, 1987 [1982])

Ainda nesse livro sobre ritual e teatro, no capítulo “Liminal to liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbolology” (1982), Turner busca diferenciar as dinâmicas dos modelos sociais de sociedades pré-industriais e pós-industriais através da comparação dos sistemas simbólicos. Em sociedade tribais e agrárias, o fenômeno liminal está prescrito na própria estrutura social. Esses momentos de margem fazem parte da dinâmica social e são realizados de tempos em tempo. Entretanto, em sociedade pós-industriais, esses fenômenos são mais fragmentários, pois as várias esferas da vida social, como ritual e trabalho, estão desagregadas. É um fenômeno mais individual do que vivido em grupos, se aparentando com as fases rituais, por isso liminoide.

Sociedades industrializadas produzem o que poderíamos chamar de um descentramento e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos. Esferas do trabalho ganham autonomia. Como instância complementar ao trabalho, surge a esfera do lazer – que não deixa de se constituir como um setor do mercado. Processos liminares de produção simbólica perdem poder na medida em que, simultaneamente, geram e cedem espaço a múltiplos gêneros de entretenimento. As formas de expressão simbólica se dispersam, num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais. O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelho mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo

uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens.
(DAWSEY, 2005, p. 167)

É possível entender que Dawsey destaca uma mudança de comportamento marcante entre essas sociedades em relação às formas de expressão simbólicas, que sobrevivem nas sociedades pós-industriais, ainda que estilhaçadas. Essas formas constituem um “processo de revitalização da estrutura”, que acaba sendo remodelado em outras veredas para achar seu lugar na dinâmica social.

Dawsey (2005) resume as diferenças entre os fenômenos liminais e liminoides⁸ em cinco tópicos. O fenômeno liminal geralmente ocorre em sociedade tribais ou agrárias, organizadas pelo conceito Durkheimiano de “solidariedade mecânica”; surge de uma experiência coletiva em consonância com ritmos biológicos e sócio-estruturais ou períodos de crise; é integrado à dinâmica social de modo dialético; mostra disposição para a criação de símbolos intelectuais e emotivos compartilhados por todos; contribui para reduzir tensões e revigorar o sistema. Por outro lado, o fenômeno liminoide surge em sociedades de “solidariedade orgânica” em consequência da Revolução Industrial; origina-se através de indivíduos em geral, mas podem provocar efeitos coletivos; acontece de formas variada, experimental e fragmentada às margens de processos principais da economia e políticas e nas zonas de interação das instituições; produz símbolos mais “pessoais e psicológicos” do que compartilhados, uma vez que se restringem a indivíduos ou grupos específicos; aparece como crítica social ou contracultural, com possibilidade de mudanças na estrutura através de revoluções.

⁸ É mais comum o uso do termo “liminal” na literatura para os dois tipos de fenômeno.

4 UMA PROPOSTA DE PERCURSO

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

4.1 APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

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

Dentro do livro, segue-se um rápido agradecimento do tradutor às pessoas que possibilitarem o diálogo com a obra da autora. Aparece em destaque o conto “Amor”/“Love”, que foi submetido ao prêmio Camões de 1968. Em seguida, uma Introdução apresenta a autora, também escrita por Pontiero. Ele descreve alguns fatos biográficos da autora e algumas publicações importantes da autora, como *Perto do coração selvagem* (1943). Pontiero afirma que a autora foi recebida com sincera admiração pelos críticos na época, ignorando um certo choque que seu estilo narrativo

provocou em alguns críticos. Seus contos são apresentados com algumas incursões interpretativas que associam Lispector com o existencialismo de Sartre e, principalmente, o absurdismo de Camus. No final, aparece uma lista de referência das obras consultadas desses autores e também de vários críticos brasileiro de Lispector, como Benedito Nunes. Nessa coletânea, estão presentes os seguintes contos, em ordem: “The Daydream of a Drunk Woman”, “Love”, “The Chicken”, “The Imitation of the Rose”, “Happy Birthday”, “The Smallest Woman in the World”, “The Dinner”, “Preciousness”, “Family Ties”, “The Beginnings of a Big Fortune”, “Mystery in São Cristóvão”, “The Crimes of the Mathematics Professor” and “The Buffalo”.

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

4.2 PERCURSO DE ANÁLISE

O percurso de análise vai se dar em dois momentos principais, primeiro iremos definir a função monológica de acordo com suas formas e após iremos analisar as traduções de acordo com as etapas do drama social. A análise das formas servirá de base para definir o tipo de monólogo, se ele é de primeira, segunda ou terceira pessoa e qual a acentuação discursiva o sujeito da narrativa se volta. Em um segundo momento, as etapas do drama social serão convocadas na seguinte ordem: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora e 4) desfecho (harmonia ou cisão social). O modelo de Turner é desenvolvido a partir do modelo de Genep, do livro *Os ritos de passagem* (2020 [1909]). Tal livro inclusive vai nos ajudar de forma auxiliar na explicação de alguns detalhes. Para Genep (2020 [1909]), os rituais se desenvolvem em três momento: 1) separação, 2) transição e 3) reagregação. De acordo com a ênfase em algum desses momentos, o rito é classificado. Turner apresentou pela primeira vez o seu modelo no livro *Schism and Continuity in na African Society* (1957), onde estuda a vida do povo Ndembu, na Zâmbia.

Na ordem estabelecida por Turner (1996 [1957], p. 91-92), 1) a ruptura ocorre dentro de um mesmo sistema social quando uma norma que regula as relações entre pessoas ou grupos é quebrada. 2) A crise e intensificação da crise pode ser resolvida entre uma parte delimitada da sociedade, mas se não for resolvida rapidamente ela pode se alastrar e levar ao rompimento das relações. Ela acaba por exibir as forças concorrentes entre grupos sociais, bem como as relações mais consistentes em níveis mais baixos, que apresentam uma variação estrutural mais lenta. Na fase seguinte, 3) a ação reparadora surge para conter a crise. Os mecanismos utilizados podem ser formais ou informais e são operados pelos membros principais dos grupos envolvidos. Há uma série de fatores para a determinação desses mecanismos, como a importância da crise, o tipo de grupo social e o grau de autonomia de um grupo em relação a outros. Alguns exemplos podem ser conselhos pessoais, decisões informais, como podem envolver o aparelho jurídico ou então a performance de rituais públicos. Finalmente, 4) o desfecho, que pode tender para a reintegração como da cisma entre os grupos.

Turner (1996 [1957], p. 92) alerta que, dependendo dos grupos ou sociedades envolvidas e contextos diferentes, o processo do drama social não ocorre de maneira branda e rápida, nem se desenvolver em cada uma das fases. Pode haver falha na ação

reparadora, por exemplo, ou então, em grupos recém formados, a crise ser seguida diretamente pela fragmentação do grupo.

5 A DESAUTOMATIZAÇÃO DO AMOR NA LIMINARIEDADE

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

Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. (LISPECTOR, 2009, p. 26)

Esses traços de mistura entre uma narração em terceira pessoa e o surgimento de expressões do íntimo da personagem dificultam a classificação do uso de um narrador onisciente ou narrador observador. Não sabemos do íntimo dos outros personagens, como o marido e filho de Ana, ou outros desenvolvimentos da história. Na maior parte do conto, predomina o discurso indireto, que é construído com um narrador voltado à Ana e não ao leitor. Somos levados ao mundo interior da personagem. Reformulando, a história é contada pela visão de um narrador interior, que também é conhecido como monólogo interior (indireto, nesse caso) em terceira pessoa. Os tempos verbais em português usados na maior parte da história são o pretérito imperfeito simples para os acontecimentos mais importantes da narrativa e o pretérito-mais-que-perfeito para quando a narração precisa localizar um acontecimento mais anterior aquele passado. Essa característica dá um tom de rememoração da experiência narrada, inscrevendo na língua o interpretado do acontecimento. Assim, a característica de processualidade da experiência interior nos leva a necessidade da análise do desenvolvimento dessa narrativa para se obter uma imagem mais clara da construção do monólogo em estágios diferentes de representação.

Agora, algumas considerações sobre os elementos formais analisados nas traduções. As marcas de terceira pessoa estão presentes nas duas traduções, com o uso de “she”, “her” e “herself”. Talvez a maior diferença nessas marcações formais seja a necessidade de um sujeito explícito em inglês, o que pode ser omitido em português e ter a marca de pessoa transferida para as flexões verbais. Essa característica não abala a

estrutura narrativa. Na verdade, deixa mais claro e possivelmente enfatiza um distanciamento da primeira e terceira pessoa. Nas questões verbais, ambas as traduções fazem uso do passado simples no lugar do pretérito imperfeito simples — “She **placed** [Depositou] the bundle in her lap and the tram **began to move** [começou a andar]” (LISPECTOR, 2015, p. 47, grifo nosso), “[...] she **tried to find** [Recostou-se então no banco procurando] a comfortable position, with a sigh of mild satisfaction” (LISPECTOR, 1984, p. 37, grifo nosso). E as traduções também fazem uso do passado perfeito no lugar do passado-mais-que-perfeito — “She **had sown** [plantara] the seeds she had in her hand” (LISPECTOR, 2015, p. 47, grifo nosso), “At a certain hour of the afternoon the trees she **had planted** [plantara] laughed at her” (LISPECTOR, 1984, p. 38, grifo nosso).

O começo do conto já prenuncia uma crise latente, ainda que a narrativa pareça encaminhar apenas a ilustração do cotidiano constante de uma dona de casa. Clarice usa o recurso da desautomatização da língua para fazer combinações que provocam estranhamento. Um desses exemplos está no fim do último parágrafo, quando as árvores riam da personagem Ana. À medida que a história se desenvolve, esse recurso vai se tornando mais evidente e serve como uma marcação de conflito interno. Por exemplo, os filhos de Ana parecem mostrar qualidades que ela tenta abafar em si mesma: “Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Nas traduções, Dodson conserva esses usos inusitados “Ana’s children were good, **something true and succulent**” (LISPECTOR, 2015, p. 47, grifo nosso); enquanto que Pontiero parece tentar amenizar essas expressões, “Anna had nice children, she reflected **with certainty and pleasure**” (LISPECTOR, 1984, p. 37, grifo nosso). Pontiero passa as qualidades das crianças para a reflexão de Ana, que a faz com “certeza” e “satisfação”.

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

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos, com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (LISPECTOR, 2009, p. 20)

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

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

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

Véu. “Por que, tinha perguntado Plutarco, as pessoas cobrem a cabeça ao adorarem os deuses?” A resposta é simples: para se separar do profano, uma vez que, como já foi dito a propósito dos Shamar, a simples vista já é um contato, e para não viver mais senão no mundo sagrado. Na adoração, no sacrifício, nos ritos do casamento, etc., o “uso do véu” é temporário. Mas em outros casos, na separação ou na agregação ou em ambas, é definitivo. Tal é o caso para as mulheres muçulmanas, as judias de Túnis, etc., que, pertencendo por um lado à sociedade sexual e por outro a determinada sociedade familiar, devem isolar-se do resto do mundo cobrindo-se com um véu. (GENNEP, 2020 [1909], p. 144)

Entendemos que o cego suscita uma separação de Ana e do mundo que ela vinha vivendo até então. É uma ruptura entre a antiga e a nova visão da personagem sobre ela mesma, que tenta fazer sentido da situação, entrando na *communitas*, ao dialogar com seus rastros do passado. As traduções conseguem expressar em detalhes esse momento de ruptura: “Leaning forward, she studied the blind man intently, as one observes something incapable of returning our gaze” (LISPECTOR, 1984, p. 40); “He was chewing gum in the dark. Without suffering, eyes open.” (LISPECTOR, 2015, p. 47).

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

Os ritos de iniciação, conforme o termo indica, são também os mais importantes porque asseguram a presença ou a participação definitiva nas cerimônias das fraternidades e dos mistérios. Ver pela primeira vez um objeto sagrado é um ato grave, de ocorrência universal. Rompe-se assim pela primeira vez o círculo mágico que, para o mesmo indivíduo, não poderá fechar-se hermeticamente. De igual modo, o primeiro sacrifício do brâmane, a primeira missa do padre católico, ocupam um lugar especial, o que se exprime por um conjunto de ritos especiais. (GENNEP, 2020 [1909], p. 150-151)

Assim, se levarmos em conta que os degraus da *scala amoris* se apresentam em algum grau no conto de Clarice, podemos entender o drama social do conto como a performance desse ritual.

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

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

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

Ana percebe uma senhora “com um rosto”, ela tem identidade que faz Ana se assustar. Na *communitas*, as pessoas perdem seu status em relação aos outros, são como mortos aguardando a ressurreição no final do ritual. Ana entrou na *communitas* e se sente deslocada pelo processo liminal que está passando. A piedade tem uma conotação religiosa de devoção religiosa e disposição pela dor dos outros, mas parece ser em um sentido de relevar os pecados do outro. Existe ainda uma certa distância e uma posição superior de alguém que se bota no direito de perdoar os pecados do outro. Nas traduções, Pontiero e Dodson usam a palavra “compassion”, ainda que exista “piety” em inglês, mas essa palavra tem um sentido religioso da tradição judaico-cristã de sofrer com o outro. Há algo de compartilhado aqui.

De volta ao texto “O Banquete”, Erixímaco reafirma a distinção de Pausânias, acrescentando que essa distinção está nos objetos, animais, plantas e seres, como uma força que perpassa o universo. Ele usa da medicina para falar do comportamento do Amor na natureza dos corpos, afirmando que o sadio e o mórbido estão em consonância com esses dois amores. Advoga pela harmonia entre esses dois princípios, conservando a beleza do Amor de Urânia e considerando a importância de se colher o prazer dado pelo

Amor de Pandêmia. A arte divinatória, a justiça divina e a piedade fazem parte desse Amor. Assim, também poderíamos dizer que o sentimento recentemente apontado no conto estabelece alguma relação com essa definição. No entanto, a expressão mais clara dessa definição aparece em outra parte do conto e se relaciona ao conceito de Amor desenvolvido por Erixímaco quando se relaciona com a violência.

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

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LISPECTOR, 2009, p. 25)

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

Em vez das figurações se apresentarem através de diferentes pessoas discursivas, as representações de diferentes impulsos, sentimentos e visões de mundo tentam se coadunar simultaneamente. No diálogo Platônico, Amor e violência, por exemplo, se misturam. Assim também, eles se misturam na visão da personagem.

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

Talvez aqui essa combinação de sentimentos deva ser interpretada como uma espécie de impulso, um sentimento mais instintivo ligado à nossa parte animal. Nas traduções, as desautomatizações aparecem diferentes: Pontiero escreve “gentle persistence”, “luxurious feelers of parasites” e “The rawness of the world was peaceful” (LISPECTOR,

1984, p. 43); Dodson escolhe “intense gentleness”, “luxuriant limbs of a spider” e “The cruelty of the world was tranquil”. Pontiero parece tentar modular as expressões, tentando diminuir o estranhamento. Enquanto que Dodson decide por manter a referência a aranha, Pontiero decide substituir por algo como “as luxuosas antenas de parasitas”. Entendemos que a referência a aranha é uma forma de simbolizar uma certa sensualidade e vigor da natureza, mas que não é recuperada na tradução de Pontiero.

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

Em seguida, discursa Agatão. Ele se ocupa de descrever a natureza desse Deus, pois afirma que os outros se voltaram aos efeitos que ele causa nas pessoas. Agatão

acredita que o Amor é a inspiração das coisas boas do mundo, vindo a sanar a Necessidade dos deuses.

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

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

Devemos destacar que os sentimentos da personagem se intensificam na mesma medida que se tornam bem dissonantes. A personagem olha para o Jardim e afirma que “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia” e segue essa descrição com a percepção de uma necessidade “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a **náusea** subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (LISPECTOR, 2009, p. 25, grifo nosso). As imagens de repugnância são frequentes: “Era fascinante, e ela sentia **nojo**” (LISPECTOR, 2009, p. 25, grifo nosso). Até que esses sentimentos começam a se relacionar com o amor.

Ela amava o mundo, amava o que fora criado — **amava com nojo**. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas **ostras**, com aquele **vago sentimento de asco que a aproximação da verdade** lhe provocava, avisando-a. [...] Fora atingida pelo **demônio da fé**. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho **medo**, disse. (LISPECTOR, 2009, p. 26, grifo nosso)

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

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

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

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

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

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

A comensalidade, ou rito de comer e beber em conjunto, de que voltaremos frequentemente a falar neste volume, é claramente um rito de agregação, de união propriamente material, o que foi chamado um “sacramento de comunhão”. A união assim formada pode ser definitiva. Mas na maioria das vezes dura apenas o tempo da digestão, fato constatado pelo Capitão Lyon entre os esquimós, que o consideravam individualmente como visita durante vinte e quatro horas. Às vezes a comensalidade é alternada, havendo então troca de víveres, o que constitui um vínculo reforçado. Em outras ocasiões a troca de víveres faz-se sem comensalidade, e entra então na vasta categoria das trocas de presentes. (GENNEP, 2020 [1909], p. 43)

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

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desse trabalho foi verificar a possibilidade de uma função monológica nas línguas. Para isso, utilizamos duas traduções do conto “Amor” de Clarice Lispector para o inglês como corpus de estudo. As traduções abordadas foram a de Giovanni Pontiero, presente no livro *Family Ties* (1984), e a tradução de Katrina Dodson, presente no livro *The Complete Stories* (2015). A edição em português usada como base foi *Laços de família* (2009), da Editora Rocco. A abordagem teórica foi dividida na análise formal de traços enunciativos e de uma análise processual das traduções. Decidimos pela utilização desses dois mecanismos de análise, porque não foi possível caracterizar o monólogo somente a partir de traços formais. Além disso, a necessidade de uma abordagem processual está justificada na ampliação do entendimento da base antropológica da linguagem e melhor compreensão da dinâmica operativa do monólogo.

A pesquisa foi justificada, principalmente, pela ausência de trabalhos sobre tradução de literatura na área da teoria da linguagem de Benveniste (1989 [1974], 1991 [1966]) e a necessidade do aprofundamento das bases antropológicas dessa teoria. Verificamos a existência de trabalhos importantes que falam sobre a tradução com bases Benvenistianas, como Nunes (2012), Lamonatto (2012), Hainzenreder (2016), Hoff (2018) e Flores (2019). Foi de grande valor a análise de Fenoglio (2009) sobre os manuscritos de Benveniste de “A linguagem e a experiência humana” (1965), proporcionando uma melhor articulação com a noção de “homem na língua”. A partir dele, entendemos que toda enunciação é um ato que expressa o noético e a vida afetiva da linguagem, incorporando experiência e conhecimento. Desse modo, foi mais fácil criar uma ponte de diálogo com os trabalhos de Turner (1974 [1969]; 1987 [1982]; 1996 [1957]) que abordam o conceito de drama social, uma das bases do nosso percurso de análise.

Nossos objetivos específicos incluíram a identificação das formas de intersubjetividade que possam identificar o monólogo e a investigação da sua dinâmica processual de funcionamento. Assim, acreditamos que foi possível identificar o monólogo interior como uma função discursiva que opera tanto em português como em inglês. Essa consideração, abre a possibilidade de análise do monólogo em outras línguas e a investigação de outras formas de sua expressão. Retomando o conceito de experiência vivida de Dilthey e apresentado por Turner (1987 [1982]), conseguimos aplicar a noção

ao conto de acordo com seus cinco momentos. Primeiro, acontece algo no nível de percepção: a personagem Ana percebe a figura de um cego, que irrompe no seu cotidiano, desestruturando a repetitividade. Segundo, as imagens de experiência passadas ressurgem: Ana retomada sua experiência a partir da ritualização da mitologia do Amor, que estão ordenadas pela *scala amoris* platônica. Terceiro, as emoções do passado são revividas: Ana revive e desloca emoções como a inquietação, piedade, amor, desejo, nojo, ânsia e medo. Quarto, passado e presente se articulam para produzir significado: Ana atualiza o mito pelo ritual, promovendo o deslocamento de novos conceitos de amor durante sua experiência e associando aos sentimentos anteriormente mencionados. Quinto e último, a experiência se completa na expressão ou performance: a experiência de Ana está ordenada pelas fases do drama social e é completada na performance que toma forma de monólogo interior.

Existe uma ritualização das várias faces do Amor, que são transformadas à medida que o monólogo se desenvolve. Desse modo, podemos dizer que é possível verificar marcas formais, como pronomes, nas traduções e também um processo de drama social, incluindo todos os estágios do fenômeno. Entendemos assim que uma experiência interior sobre o amor, em uma conceitualização ampla, é enunciada (ou então, performada) como monólogo em português e inglês. É importante ressaltar que as marcas das figurações do locutor aparecem principalmente no que chamamos de desautomatização, quando combinações inesperadas acontecem e revelam tensões interiores. A desautomatização vai tomando diferentes formas à medida que os estágios do drama social se desenvolvem, o que permite entender como a acentuação discursiva interna entre o *eu-tu* de Ana cria a dinâmica no monólogo. Essa foi a principal marca diferenciadora entre as traduções. Dodson prefere conservar as combinações e o efeito de estranhamento presente no texto de Lispector, enquanto que Pontiero prefere soluções mais usuais em certos momentos.

Os instrumentos de nossa pesquisa se revelaram muito úteis na identificação do monólogo interior como função discursiva. A tradução, a análise formal e a análise processual nos informaram de maneira satisfatória para esse objeto. É possível que a tradução e a análise formal possam ser usadas em pesquisas futuras para se pensar outras funções da linguagem e estabelecer um melhor entendimento da teoria da linguagem Benvenistiana. Além disso, talvez outros modelos de análise processual possam ser desenvolvidos com a inspiração na aplicação desse estudo. A linguagem dos rituais

fornece uma variada gama de possibilidades de articulações com a língua, sendo uma importante fonte de entendimento de relações sociais humanas.

REFERÊNCIAS

- 100 NOTABLE Books of 2015. **The New York Times**, New York, November 27, 2015. Disponível em: [nytimes.com/2015/12/06/books/review/100-notable-books-of-2015.html](https://www.nytimes.com/2015/12/06/books/review/100-notable-books-of-2015.html). Acesso em: 16 ago. 2021.
- ABBAGNANO, Nicola et al. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, v. 4, 2007. *E-book*.
- ARROJO, Rosemary. Interpretation as possessive love: Hélène Cixous, Clarice Lispector and the ambivalence of fidelity. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (ed.). **Post-colonial Translation: Theory and Practice**. London: Routledge, 1999. cap. 7, p. 141-161.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 1991 [1966].
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 1989 [1974].
- BISOGNIN, Tadeu Rossato. **Do internetês ao léxico da escrita dos jovens no Orkut**. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Teorias do Texto e do Discurso) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. **Espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de A metamorfose**. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) — Centro de Ciências da Computação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005.
- COSTA, Cynthia Beatrice; FREITAS, Luana Ferreira de. A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, p. 40-54, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p40>. Acesso em: 22 out. 2021.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 30 out. 2021.
- FASCINA, Diego Miiler; MARTHA, Alice Áurea Penteado. A recepção crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 11, n. 1, p. 92-109, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4976>. Acesso em: 22 out. 2021.
- FENOGLIO, Irène. Conceitualização e textualização no manuscrito de “A linguagem e a experiência humana” de Émile Benveniste – Uma contribuição à genética da escritura em ciências humanas. Tradução: Ana Amelia Barros Coelho. **Manuscritica: Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 17, p. 148-192, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177633>. Acesso em: 30 out. 2021.
- FIORIN, José Luiz. O *pathos* do enunciatário. **Alfa: Revista de linguística**, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 69-78 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4297>. Acesso em: 16 maio 2022.

FLORES, Valdir do Nascimento. TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. As perspectivas para o estudo das formas complexas do discurso: atualidades de Émile Benveniste. **Revista virtual de estudos da linguagem-ReVEL**. Novo Hamburgo, v. 11, n. esp. 7, nov. 2013, p. 1-14, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/104923>. Acesso em: 15 nov. 2021.

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

FREISLEBEN, Larissa Colombo. **Sobre a noção de função histórica**: uma leitura de as relações de tempo no verbo francês, de Émile Benveniste. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

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

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

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

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

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

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. *E-book*.

KNACK, Carolina. **Texto e enunciação**: as modalidades falada e escrita como instâncias de investigação. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

ROJAS-BERMÚDEZ, Jaime G. **Introdução ao psicodrama**. Tradução: José Manoel D'Alessandro. São Paulo: Ágora, 2016.

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

TURNER, Victor. Introduction. *In*: TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: Performing Arts Journal, 1987 [1982]. p. 7-19.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974 [1969].

TURNER, Victor. **Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life**. United Kingdom: Routledge, 1996 [1957]