

## LA TRADUZIONE DELL'INTRADUCIBILE

Carolina Torquato  
UFSC

*Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com  
palavras as entrelinhas.*

Clarice Lispector

La letteratura brasiliana, nonostante la sua importanza e grandezza, è ancora poco conosciuta e tradotta in Italia. Tra le traduzioni che si trovano in italiano, ci sono quelle di alcuni libri di Clarice Lispector, e l'intento di questo articolo è cercare di capire *come* è stata fatta la traduzione di uno dei suoi libri più noti, il romanzo *Perto do coração selvagem*<sup>1</sup>, e in particolare come è stato tradotto l'indicibile, importante elemento stilistico di Clarice. Perciò, ho scelto e selezionato dei frammenti in cui si percepisce più chiaramente questo aspetto nella narrativa di Clarice Lispector, affinché potessi paragonarli alla versione tradotta e analizzare come l'indicibile è stato tradotto in italiano.

Clarice Lispector ha indiscutibilmente una grande importanza nella letteratura brasiliana — come affermano tanti critici e storici, tra cui Alfredo Bosi, Luciana Stegagno Picchio, Antonio Candido e Benedito Nunes —, e altrettanto si può dire del suo primo libro, *Perto do coração selvagem*, perché la sua narrativa, insieme a quella di Guimarães Rosa, rinnova e rinvigorisce la prosa brasiliana, come sottolinea il critico Antonio Candido:

Era una experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é uma forma que narra. (...) Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem. (...) Assim, em 1943, a jovem escritora, que surgia a partir do mais completo anonimato, não apenas modificava essencialmente as possibilidades da escrita literária no Brasil, mas obrigava a crítica a rever a sua perspectiva. (Candido: 1996, pp. XVIII, XIX)

Si può dire che Clarice Lispector appartenga alla cosiddetta *Geração de 45* che si caratterizza non dagli aspetti cronologici e tematici ma dal tempo psicologico: si tratta di una prosa più intimista. Infatti, nelle opere di Clarice predomina il carattere introverso; è la narrativa che parla di tutto ciò che è intimo, che è presente nell'animo umano, e che non dipende da contesti sociali o storici.

Scritto da marzo a novembre del 1942, il romanzo *Perto do coração selvagem* è nato dai tanti frammenti che erano già stati scritti da Clarice Lispector e che poi sono stati da lei uniti apposta per la costruzione del romanzo. Il titolo, preso dal libro di James Joyce, *Il ritratto dell'artista da giovane*, è stato un suggerimento dell'amico Lúcio Cardoso, e sintetizza il contenuto del libro.

Joana è la protagonista, è il soggetto e al tempo stesso l'oggetto di questo romanzo caratterizzato dal flusso di coscienza, motivo per il quale tante volte narratore e personaggio si confondono. Il linguaggio è semplice e allo stesso tempo profondamente denso — a volte persino pesante: la spontaneità della narrativa contrasta con la complessità del personaggio. Passato e presente si alternano nel raccontare la storia di vita di Joana, le sue vicende personali, dall'infanzia alla maturità — gioie, dolori, perdite, angosce, riflessioni, momenti di disperazione e di estasi. Il romanzo è

frammentato, non lineare, ma dietro l'apparente caos c'è una solida coesione tra i capitoli che riesce a comporre un'unità, una logica: nell'espone la nascita, l'infanzia e il processo di maturazione di Joana, il suo carattere, le sue debolezze e la sua forza vengono giustificati, e come frutto del flusso di coscienza, il lettore diventa un complice del personaggio.

Joana è una bambina che vive con il padre, la madre è morta e l'assenza della figura femminile in cui rispecchiarsi le lascia dei segni definitivi. Dopo la morte del padre, vive con gli zii, e poi in un internato — “che ne sarà di Joana?” (Lispector, 1995:17) Incompresa dalle persone con cui convive, Joana impara a crescere da sola, affronta la vita, la morte, l'abbandono, la solitudine, l'amore, l'odio... e da tutto ciò emerge il suo carattere. Nella sua solitudine, quando è ancora ragazzina, Joana cerca di trovare un rifugio nel professore, e si crea un triangolo amoroso: lei, il professore e sua moglie. Sposatasi con Otávio, il triangolo si ripeterà altre due volte, prima tra lei, Otávio e Lídia (l'amante del marito), e poi tra lei, l'amante e il marito. Ma Joana diventa una donna, si sente viva, e parte — forse in cerca di quel qualcosa che sin da piccola cercava di afferrare, sarà la vita, sarà sé stessa, non importa, il cercare è la sua ragione di vita.

Dopo queste considerazioni iniziali, e passando alla traduzione italiana del romanzo, vorrei precisare che *Vicino al cuore selvaggio* è una traduzione di Rita Desti<sup>2</sup> pubblicata dalla casa editrice Adelphi. Nell'edizione italiana, però, non ci sono riferimenti riguardo l'edizione usata da Desti nel lavoro di traduzione, ma dato che Clarice non rivedeva i suoi testi dopo aver mandato gli originali alla casa editrice, si conclude che l'edizione in portoghese usata dalla traduttrice non è stata la prima (e neanche una posteriore che abbia mantenuto il testo della prima) perché il titolo del terzo capitolo (in portoghese “... A mãe...” ) è stato tradotto in italiano come “... Un giorno...”. Comunque, visto che sono poche le differenze tra un'edizione e l'altra, non credo che questo fatto possa compromettere il lavoro che mi sono proposta di fare.

La traduzione italiana di *Perto do coração selvagem* è uscita nel 1987, quindi 10 anni dopo la morte di Clarice Lispector, per cui lei non venne a conoscenza di tale edizione, ma nel 1954 ne era uscita la traduzione in francese, la cui pubblicazione però, se avesse potuto, Clarice avrebbe vietato: “(...) Segundo Clarice, ‘o resultado foi muito ruim...’, porque a tradução era ‘escandalosamente má’, devido a erros graves que ela comenta em carta à irmã (...). Como nada poderá fazer para impedir a publicação, resta-lhe, conforme afirmação sua, ‘esquecer que o livro foi traduzido.’” (Gotlib, 1995: 298) Ed è forse a causa di questa delusione che Clarice non ne vorrà più sapere delle traduzioni dei suoi libri, come afferma in un’intervista al Museu da Imagem e do Som, nel 1976: “(...) Não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar. (...) Eu nem quero saber (se são ruins). Mas sei que não sou eu mesma escrevendo.” (Lispector, 1996: 304)

Per capire, attraverso l’analisi di frammenti selezionati, come l’indicibile, quello che rimane tra le righe del testo di Clarice Lispector, è stato tradotto in italiano da Rita Desti, ritengo indispensabile spiegare e rendere più chiara la mia concezione di *indicibile*.

In un’opera letteraria, poesia o prosa che sia, non sempre il senso appare ovvio e evidente, spesso rimane al lettore il compito di carpire ciò che intende l’autore. L’indicibile è quello che permette al lettore di interpretare non solo ciò che è scritto ma anche quello che non è stato scritto, e cioè, che è leggermente suggerito, accennato, come se l’autore avesse lasciato delle orme attraverso le quali il lettore comincerà la sua avventura nel cercare di svelare e di raggiungere il senso più profondo. Si potrebbe dire che, nel caso di Clarice, l’indicibile faccia parte del suo stile letterario, del suo modo di scrivere; e come si può capire dall’epigrafe di questo lavoro (*Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas*), la presenza del sottinteso è voluta dalla scrittrice stessa; è una sua scelta quella di non scrivere tutto, di legittimare l’indicibile. Basata su questa concezione, ho scelto

dei brani del romanzo in cui a mio parere si verificano queste caratteristiche, come, ad esempio, quello che segue:

O passeio de Joana (pp. 32-3)

Sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto. E sobretudo a certeza asfixiante de que se um homem a abraçasse naquele momento sentiria não a doçura macia nos nervos, mas o sumo de limão ardendo sobre eles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca. Não podia acalantar-se dizendo: isto é apenas uma pausa, a vida depois virá como uma onda de sangue, lavando-me, umedecendo a madeira crestada. Não podia enganar-se porque sabia que também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa que ela devia agradecer: quase como sentir o tempo fora de si mesma, abstraindo-se.

La passeggiata di Joana (pp. 32-3)

*Si senti come un ramo secco puntato in aria. Crepato, coperto di cortecchia vecchia. Forse aveva sete, ma non c'era acqua lì vicino. E soprattutto la certezza asfissiante che se un uomo l'avesse abbracciata in quel momento, avrebbe provato non il languido torpore dei suoi nervi, ma il succo di limone che vi bruciava sopra, il corpo come un legno vicino al fuoco, ricurvo, scoppiettante, secco. Non riusciva a calmarsi dicendo: è solo una pausa, la vita verrà dopo come un'onda di sangue, lavandomi, inumidendo il legno bruciacchiato. Non si poteva ingannare perché sapeva anche che stava vivendo e che quei momenti erano l'auge di qualcosa di difficile, di un'esperienza dolorosa di cui doveva sentirsi grata: quasi come sentire il tempo fuori di sé, astraendosi.*

In questo frammento è chiara la tendenza della traduttrice di mantenere la forma del testo originale; la punteggiatura viene rispettata all'estremo, così come le costruzioni delle frasi e la loro

sequenza nel testo. Ma il tradurre le singole parole, trovarne un corrispondente esatto (o quasi) in italiano non vuol dire che si riesca a mantenere anche la sintassi del testo — e perciò, neanche lo stile di Clarice Lispector, dato che, in questo caso, la sintassi e lo stile sono molto legati tra di loro. Tra l'altro, la fedeltà alla forma non trasmette il senso del testo di Clarice perché il corrispondente italiano di una singola parola portoghese non esprime la stessa carica, come afferma Benjamin:

La fedeltà nel tradurre la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell'originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l'originale, non si esaurisce nell'inteso, ma riceve quella portata proprio dalla modalità in cui l'inteso è legato al modo d'intendere in una parola ben determinata. Si usa esprimere questo con la formula: le parole recano in sé una tonalità affettiva. Proprio la fedeltà letterale nei confronti della sintassi sconvolge del tutto la riproduzione del senso e rischia di condurre diritto e filato all'inintelligibilità. (...) Quanto, infine, la fedeltà nella riproduzione della forma renda difficile la riproduzione del senso, è cosa che si intende da sé. (Benjamin, 1993, pp. 231-2)

Inoltre, l'angoscia di Joana viene sentita non dalle parole, ma dal silenzio, da quello che si è tenuta dentro perché la sua è una forma di sofferenza che non si può raccontare o esprimere con parole, l'intensità del suo dolore provoca l'incomunicabilità — ed è appunto l'incomunicabilità della sua sofferenza l'essenziale di questo brano.

... O banho... (p. 53)

— Não, realmente não sei que conselhos eu lhe daria, dizia o professor. Diga antes de tudo: o que é bom e o que é mau?

— Não sei...

- “Não sei” não é resposta. Aprenda a encontrar tudo o que existe dentro de você.
- Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...
- É?...
- Mau é não viver...
- Morrer? — indagou ele.
- Não, não... — gemeu ela.
- O quê, então? Diga.
- Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau.

...Il bagno... (p. 52)

- «No, in realtà non so che consigli darti» diceva il professore.
- «Prima di tutto, dimmi: che cos'è bene e che cos'è male?».
- «Non so...».
- «“Non so” non è una risposta. Impara a trovare tutto ciò che esiste dentro di te».
- «Bene è vivere...» balbettò lei. «Male è...».
- «È?...».
- «Male è non vivere...».
- «Morire?» indagò lui.
- «No, no...» gemette lei.
- «Che cosa, allora? Dimmi».
- «Male è non vivere, solo questo. Morire è già un'altra cosa. Morire è diverso dal bene e dal male».

Facendo un paragone tra il testo in portoghese e quello in italiano, si capisce che Rita Desti ha cercato di trovare corrispondenti esatti nella traduzione e non una parola o un'espressione che potesse esprimere il senso e mantenere lo stile letterario del testo. Nella frase “*Não sei não é resposta*”, ad esempio, *não é resposta* è un'espressione di solito contestualizzata in una discussione tra un bambino e i suoi genitori — “*porque sim não é resposta*” oppure “*porque não não é resposta*” —, ma nel caso del romanzo, si tratta di un dialogo tra Joana e il professore, e il tono, il modo come il professore le parla, è quasi paternale: la domanda, apparentemente

semplice, nasconde la sua profondità dato che la risposta potrebbe rivelare — come infatti avviene — quello che c'è di più intimo nell'animo di Joana. Nella traduzione, “‘Non so’ non è una risposta” non trasmette questo carattere affettivo dell'espressione, e secondo Leopardi, questo è uno dei compiti più difficili nel tradurre un testo letterario:

Ciascuna lingua (...) ha certe forme, certi modi particolari e propri che per l'una parte sono difficilissimi a trovare perfetta corrispondenza in altra lingua; per l'altra costituiscono il principal gusto di quell'idioma, sono le sue più native proprietà, i distintivi più caratteristiche del suo genio, le grazie più intime, recondite, e più sostanziali di quella favella.” (apud Guerini: 2001, p. 225)

Il dialogo tra Joana e il professore è apparentemente semplice, puerile, ma dietro vi si trovano delle profonde questioni esistenziali, presenti non solo nelle parole dette da Joana, ma anche in quello che accenna ma non approfondisce, non spiega in modo più esplicito: “Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau.” (p. 53) L'essenziale di questo brano è intraducibile perché il senso stesso non può essere espresso in parole; ma il sentimento, la sensazione provata è esistenziale e quindi universale, per cui è più importante mantenere il senso, l'effetto di quelle parole e di quel silenzio. Ma tradurre è anche interpretare — il che potrebbe spiegare o giustificare le scelte di Rita Desti —, e correre dei rischi, come sottolinea la scrittrice e traduttrice Lya Luft:

Se nem eu sei exatamente por que, num texto meu, escolhi tal palavra, tal volteio de frase, tal metáfora, ou fiz tal correção — como poderei adivinhar como o meu colega estrangeiro, a quem estou traduzindo, gostaria que eu reproduzisse neste lugar da página o seu pensamento e suas dúvidas, linhas e entrelinhas,

a sua intenção e a sua arte? (...) Traduzindo, estou sempre nadando contra a correnteza numa noite mal iluminada: aqui e ali parece que acertei; muitas vezes tenho de dar o salto mortal e arriscar. Escolher, decidir, optar, é um dever muito penoso quando não estamos arriscando apenas a nós, mas ao texto alheio. No entanto, não há como fugir. (Luft: 1997, pp. 12-3)

L'inconsapevolezza sarebbe un privilegio, addirittura la salvezza perché permetterebbe a Joana di vivere ciò che è essenziale, come Lídia, l'amante del marito, che è ridotta all'essenzialità e le cui richieste sono ridotte al minimo, ragione per cui Joana la invidierà e sentirà il bisogno di vivere le cose semplici (e perciò quelle che contano veramente), come si può notare in quest'altra parte del romanzo:

Lídia (pp. 147-8)

Eu sei, eu sei: gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta (...). Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda (...). Será um pouco disso o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de eu não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe. Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas? nada de dramas, venha cá imediatamente! (...) Fica aí solta, comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pensa que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. (...) Vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho.

Lidia (pp. 141-2)

*Lo so, lo so: mi piacerebbe passare almeno un giorno a guardare Lidia mentre va dalla cucina al salotto, e poi pranza accanto a lui in una stanza quieta (...). Poi, al pomeriggio, seduta a osservarla mentre cuce, mi piacerebbe darle ogni tanto un piccolo aiuto (...). È un po' di tutto questo, forse, che mi è sempre mancato? Perché mai lei è così forte? Il fatto che io non abbia trascorso tanti pomeriggi a cucire non mi pone al di sotto di lei, suppongo. O forse sì? Sì, no, sì, no. Io so bene ciò che voglio: una donna brutta e pulita, con dei grandi seni, che mi dica: che storia è mai questa di inventarsi le cose? niente drammi, vieni qua immediatamente! (...) Te ne stai lì, a mangiar quando ti capita, finisce che t'ammali, smettila d'inventar tragedie, pensa che c'è tanto nella vita, prendi questa tazza di brodo caldo. (...) Vedrai come diventerà cicciotto questo faccio in poco tempo, dimentica le mattane e fai la brava. Qualcuno che mi dia rifugio come a un cane umile, che mi apra la porta, mi spazzoli, mi dia da mangiare, mi ami severamente come si ama un cane, solo questo desidero, come un cane, un figlio.*

Nella traduzione di questo brano ci sono alcuni “errori” che rendono il testo un po’ confuso e che perciò potrebbero risultare in un’interpretazione poco chiara da parte del lettore italiano. All’inizio, per esempio, quando Joana afferma “gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lidia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta”, *almoçando ao seu lado* si riferisce a Joana stessa, e non a Otávio come fa capire la traduzione: “mi piacerebbe passare almeno un giorno a guardare Lidia mentre va dalla cucina al salotto, e poi pranza accanto a *lui* in una stanza quieta”. In un’altra frase, invece, si può verificare un altro problema, risultato della frequente confusione tra i verbi portoghesi *ser/ter/haver* e quelli in italiano *essere/avere/esserci*, tante volte simili ma capaci anche di cambiare il senso di ciò che si intende dire: “pensa que é grande coisa na vida”, tradotto come “pensa che c’è tanto nella vita” non trasmette né la semplicità del discorso, né il senso della frase, per cui non può provocare nel lettore italiano

lo stesso effetto che provoca nel lettore brasiliano.

Nella parte in cui Joana descrive la donna, il linguaggio è molto chiaro, privo di preziosismi di ogni genere; il discorso che la donna le farebbe (nella situazione che idealizza) è il discorso di una madre che sgrida ma allo stesso tempo protegge e si prende cura della figlia femmina, con un modo di parlare che non è affatto formale, anzi, che riesce a rendere la spontaneità e il carattere tenero e affettivo della situazione, e trasmettere questa naturalezza nella traduzione è sicuramente una delle più grandi difficoltà, come afferma Leopardi:

(...) Ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo. (apud Guerini: 2001, p. 215)

Naturalmente, essendo orfana, Joana subisce la sensazione di abbandono, di profonda solitudine; l'assenza della figura femminile, di una madre che le voglia bene, che la sgridi facendola rispettare i limiti, e che si prenda cura di lei, fa sì che Joana senta il bisogno di sentirsi protetta e amata da una donna — tutto ciò è presente e allo stesso tempo assente nel testo. Joana descrive quello che vorrebbe vivere, ma non è esplicito nel testo il fatto che nonostante sia una donna, senta ancora il bisogno dell'amore di una madre. La traduzione letterale delle singole parole risulta nella perdita di questi sentimenti trasmessi nel discorso.

Concludendo, ritengo che sia impossibile tradurre questo romanzo di Clarice Lispector — da cui il titolo di questo articolo —, data la ricchezza e la particolarità dell'opera, ma è appunto perché si tratta di un grande romanzo e di una grande scrittrice che la traduzione è non solo giusta e meritata, ma anche necessaria. Scelte giuste e sbagliate fanno parte di questo percorso, e non si può giudicare il risultato senza tener conto che la traduzione ha tanti limiti insuperabili.

Tradurre è una sfida, è provare di raggiungere l'irraggiungibile, è sapere che bisogna sempre osare e rischiare, e imparare che tante volte non si può evitare gli sbagli e gli errori... Ma tradurre è anche una passione:

Traduzir literatura é exercer a paixão literária: é seduzir a palavra, namorar a entrelinha, apalpar o silêncio, é esvaziar-se de si para deixar que o outro se manifeste, um pouco como num caso de amor. Trabalho difícil, tão fácil de criticar, tão pouco considerado, mas que se faz porque esse também é um preço a se pagar: em lugar de um emprego público, permanecer horas e horas no reino do seu pequeno escritório, com livros, discos, silêncios e cada vez mais indagações.” (Luft: 1997, p. 14)

Dall'analisi dei frammenti selezionati, si può notare che la traduzione fatta da Rita Desti è letterale, rispettando la forma ed essendole “fedele”, e perciò non riesce a trasmettere il senso e a mantenere lo stile particolare di Clarice Lispector. Desti materializza l'indicibile di *Perto do coração selvagem*, e così rivela, forse involontariamente, la sua presenza nel testo di Clarice. Ma può darsi anche che l'essere visibile nella traduzione, sia una sua scelta — decisione tra l'altro difesa da Lawrence Venuti. Il fatto, comunque, è che Clarice Lispector non è Clarice Lispector in italiano, ma secondo Leopardi, è naturale che la traduzione di un testo letterario presenti queste caratteristiche:

La perfezion della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia p.e. greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile. (...) Ed allora la traduzione per esatta che sia, non è traduzione, perché l'autore non è quello. (apud Guerini: 2001, p. 237)

*Vicino al cuore selvaggio* è un altro romanzo, con caratteristiche diverse da *Perto do coração selvagem*, ma è un tentativo, una prova di superare i limiti.

Inoltre, bisogna considerare che *Vicino al cuore selvaggio* è la traduzione di un romanzo di una scrittrice proveniente da un paese periferico, la cui letteratura è ancora poco conosciuta e letta appunto perché ci sono poche traduzioni — ed ecco l'importanza di questo lavoro realizzato da Rita Desti: diffondere non solo l'opera di Clarice Lispector, ma anche la letteratura brasiliana in genere, e soprattutto, avvicinare due culture diverse.

## Notes

1. L'edizione di *Perto do coração selvagem* usata in questo articolo è la quindicesima (della casa editrice Rocco), perché mantiene il testo della prima edizione del romanzo, mentre invece l'edizione italiana usata è stata l'unica trovata nelle librerie italiane.

2. Oltre ad aver tradotto il romanzo di Clarice Lispector, Rita Desti ha tradotto anche alcuni libri di altri scrittori, tra i quali Machado de Assis, José Saramago, Paulo Coelho e Diogo Mainardi.

## Bibliografia

BENJAMIN, Walter. “Il compito del traduttore”. Trad. Gianfranco Bonola. In: *La teoria della traduzione nella storia*. 1. ed. Milano: Bompiani, 1993, pp. 221-36.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BORELLI, Olga. “A difícil definição”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, pp. XX-XXIII.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRUNI, Leonardo. “Tradurre correttamente”. Trad. Costantino Marmo. In: *La teoria della traduzione nella storia*. 1. ed. Milano: Bompiani, 1993, pp. 73-97.

CANDIDO, Antonio. “No começo era de fato o verbo”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, pp. XVII-XIX.

CROCE, Benedetto. “L'intraducibilità della rievocazione”. In: *La teoria della traduzione nella storia*. 1. ed. Milano: Bompiani, 1993, pp. 215-20.

\_\_\_\_\_. “Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della retorica”. In: *La teoria della traduzione nella storia*. 1. ed. Milano: Bompiani, 1993, pp. 207-13.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Três trechos sobre tradução”. Trad. Rosvitha Friesen Blume. In: *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1*. Florianópolis: UFSC, 2001, pp. 16-23.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice — Uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_. "Um fio de voz: histórias de Clarice". In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, pp. 161-95.

GUERINI, Andréia. *A poética de Leopardi: gênero e tradução no Zibaldone di Pensieri*. (Tese de doutorado) Florianópolis: UFSC, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 15. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_. *Vicino al cuore selvaggio*. Trad. Rita Desti. 3. ed. Milano: Adelphi, 1995.

\_\_\_\_. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

LUFT, Lya. *Somos o material da nossa arte*. São Paulo: PUC, Imprensa Oficial, 1997.

MOUNIN, Georges. *Teoria e storia della traduzione*. Trad. Stefania Morganti. 5. ed. Torino: Einaudi, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre o problema da tradução". Trad. Richard Zenker. In: *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1*. Florianópolis: UFSC, 2001, pp. 180-5.

NUNES, Benedito. "Os destroços da introspecção". In: *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998, pp. 35-48.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "O ritual epifânico do texto". In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, pp. 241-61.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Sui diversi metodi del tradurre". Trad. Giovanni Moretto. In: *La teoria della traduzione nella storia*. 1. ed. Milano: Bompiani, 1993, pp. 143-79.

SCHOPENHAUER, Arthur. "Sobre língua e palavras". Trad. Ina Emmel. In: *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1*. Florianópolis: UFSC, 2001, pp. 164-77.

TELLES, Lygia Fagundes. "As personagens femininas". In: *A mulher na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999, pp. 107-25.

VENUTI, Lawrence. "A invisibilidade do tradutor". Trad. Carolina Alfaro. In: *Palavra n. 3*. Rio de Janeiro: Grypho, 1995, pp. 111-34.

VIEIRA, Nelson. "Uma mulher de espírito". In: *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998, pp. 17-34.

WASSERMAN, Renata Ruth M. "Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.*". In: *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998, pp. 75-92.

ZILBERMAN, Regina. "A estrela e seus críticos". In: *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998, pp. 07-16.