

## UM OLHAR SITIADO: ENCONTROS ENTRE CLARICE LISPECTOR E FEDERICO GARCIA LORCA

Igor Siqueira Rocha<sup>1</sup>Rony Márcio Cardoso Ferreira<sup>2</sup>DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2026.v19.50430>

**RESUMO:** Entre os anos de 1941 e 1977, Clarice Lispector exerceu o trabalho de tradutora, assinando a versão de cerca de 46 títulos. Foi nesse contexto que a escritora verteu para o português, em parceria com Tati de Moraes, a obra *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, destinada à encenação. Com o objetivo de evidenciar problemas inerentes aos projetos desses escritores, este artigo propõe uma leitura comparatista entre o romance *A Cidade Sitiada* (1949), de Lispector, e a peça espanhola, pois postulamos que Clarice, ao entrar em contato com o texto de Lorca, acabou se voltando à questão do sitiamento por ela mesma já problematizado no livro de 1949. Para tanto, nos valemos, entre outros, dos postulados de Nádia Gotlib (1995, 2007), Benjamin Moser (2014), André Gomes (2007), Silviano Santiago (2000, 2004), Rosemary Arrojo (1993) e Jacques Derrida (2002, 2005), na intenção de ressaltar que a proposta de Lispector não apenas converge com a de Lorca em relação à temática do sitiamento, do amor e da liberdade, como também de imagens simbólicas, expressas na modelagem do homem em cavalo por meio da perspectiva do olhar.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; literatura comparada; olhar; sitiamento; tradução.

### A BESIEGED GAZE: CLARICE LISPECTOR BETWEEN LITERATURE AND TRANSLATION

**ABSTRACT:** Between 1941 and 1977, Clarice Lispector worked as a translator, producing translations of some 46 titles. It was in this context that the writer, in collaboration with Tati de Moraes, translated Federico García Lorca's play *La casa de Bernarda Alba* (1936) into Portuguese for the stage. With the aim of highlighting problems inherent in these writers' projects, this article proposes a comparative reading between Lispector's novel *A Cidade Sitiada* (1949) and the Spanish play, as we postulate that Clarice, upon encountering Lorca's text, ended up revisiting the issue of siege that she herself had already problematized in her 1949 book. To this end, we draw upon, among others, the theories of Nádia Gotlib (1995, 2007), Benjamin Moser (2014), André Gomes (2007), Silviano Santiago (2000, 2004), Rosemary Arrojo (1993), and Jacques Derrida (2002, 2005), with the aim of highlighting that Lispector's proposal not only converges with Lorca's regarding the themes of siege, love, and freedom, but also in terms of symbolic imagery, expressed in the depiction of the man on horseback through the perspective of the gaze.

<sup>1</sup> Graduado em Letras – Licenciatura – Habilitação em Português/Inglês, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil. E-mail: [igorsr63@gmail.com](mailto:igorsr63@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6155-353X>.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura (Literatura e Práticas Sociais – Estudos Literários Comparados) pela Universidade de Brasília (UnB), Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil. E-mail: [rony.ferreira@ufms.br](mailto:rony.ferreira@ufms.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4084-3956>.

**Keywords:** Clarice Lispector; comparative literature; gaze; siege; translation.

### Considerações iniciais

Vários estudos sobre Clarice tradutora (Cf. Gomes, 2007) reconhecem a existência de uma possível relação entre as produções de Lispector e os textos vertidos por ela para a língua portuguesa. Entretanto, não acreditamos que essa associação seja “um simples e ingênuo processo de influência” (Ferreira, 2016, p. 124), mas sim fruto de “uma leitura crítica que relaciona as peças traduzidas com as obras da escritora, porque essa leitura é que tende a uma natureza intertextual e, até certo ponto, comparatista” (*Idem*, p. 124).

Clarice Lispector traduziu 46 títulos estrangeiros entre 1941 e 1977 (Cf. Ferreira, 2016, p. 51). Apesar de seu trabalho como tradutora se intensificar na década de 1960, o primeiro texto que transcreveu para a língua portuguesa foi o conto *Le missionnaire* (1921), de Claude Farrère, no ano de 1941, enquanto trabalhava como jornalista na Agência Nacional do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A sua tradução foi publicada pela *Revista Vamos Ler*, que funcionava no mesmo prédio do DIP, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Mais tarde, a autora, já consagrada, com a publicação de três romances e um livro de contos, retorna aos trabalhos de tradutora com a versão *A sócia do casamento*, título que a escritora atribuiu à sua tradução da peça *The member of the wedding* (1946), de Carson McCullers, hoje localizada no acervo pessoal de Clarice, na Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. *ibidem*, p. 116).

A reaproximação de Clarice com o ato tradutório coincide com o seu retorno ao Brasil, por ocasião do término de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente. Nesse período, a escritora, a convite de Tati de Moraes, passa a traduzir peças de teatro para complementar sua renda. É nesse contexto que Lispector assina a versão de oito textos dramáticos, muitos deles não publicados, tendo em vista que as traduções eram destinadas à encenação: *A sócia do casamento* (1961), de Carson McCullers; *Sotoba Komashi* e *O tambor de damasco* (ambas em 1961), de Yukio Mishima; *O crime de Han* (1961), de Shiga Naoya; *A casa de Bernarda Alba* (sem data precisa da tradução), de Federico García Lorca; *Hedda Gabler* (entre 1963 e 1965), de Henrik Ibsen; *As pequenas raposas* (entre 1963 e 1967), de Lillian Hellman; *A gaivota* (entre 1960 e 1968), de Anton Tchekhov; sendo as quatro últimas em coautoria com Tati de Moraes (Cf. *ibidem*, p. 53-54).

A partir da relação de Clarice com o teatro por meio da tradução de peças para serem encenadas, este artigo propõe um estudo comparado entre o livro *A Cidade Sitiada* (1949), de Clarice Lispector, e a peça espanhola *A casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca. Objetivamos evidenciar uma possível convergência entre as narrativas de Lispector e Lorca, embora o romance clariceano tenha sido escrito e publicado durante a década de 1940, anterior à tradução que Clarice fizera da peça lorquiana. Um dos aspectos que destacamos, ao longo do estudo, é a temática recorrente da “exploração do espaço dramático dos ambientes internos” (Souza, 1995, p. 1), presente em ambos os textos.

## 1. Clarice e a tradução para o teatro: fidelidade clandestina

No âmbito dessas traduções, a escritora brasileira chegou a escrever uma crônica em que reflete sobre o seu papel como tradutora. Em *Traduzir procurando não trair*, hoje reproduzida em *Outros escritos* (2005), Lispector declara não gostar de ler antes os originais das traduções encomendadas, pois a tradução, para ela, deveria ser feita “frase por frase” (*idem*, p. 114), uma vez que, não conhecendo o texto, era levada pela curiosidade de saber o que viria a seguir. Ao traduzir *As pequenas raposas* (1939), de Lillian Hellman, Clarice alega ter “pegado” uma entonação similar à de um americano que fala português, em virtude de uma espécie de busca exaustiva pelo acento próprio da fala das personagens, questão crucial quando se pensa na tradução de textos teatrais destinados à encenação.

Por outro lado, segundo Clarice, a tradução de *A gaivota* (1896), de Anton Tchekhov, ocorreu em um momento complicado de sua vida. Tati de Moraes, amiga e parceira de tradução da escritora, chegou a questionar se seria conveniente Lispector lidar com o personagem principal do texto tchekhoviano, em razão da coincidência do estado emocional da personagem russa e da própria autora. Entretanto, Moraes e outros amigos de Clarice concluíram que seria importante o seu contato com o texto, pois, de certa forma, ela estaria lidando com problemas intrínsecos a ela mesma. Nas palavras de Lispector:

[...] seria bom eu ver, como num espelho, a minha própria fisionomia. Que me faria bem lidar com um personagem cujo senso trágico da vida termina levando-o ao desespero. Traduzimos Tchecov, eu com um esforço tremendo, pois me parecia estar me descrevendo (Lispector, 2005, p. 116).

Apesar do esforço, as tradutoras não concluíram a tradução, por motivo de desentendimento com o diretor da peça. Se por um lado Clarice parece demonstrar um pouco de frustração por não ter concluído a versão da peça tchecoviana; por outro, com um ar de alívio, chega a celebrar, na mesma crônica, a medalha de melhor tradução do ano que ela e Tati receberam pelo texto em português de *Hedda Gabler* (1890), de Henrik Ibsen. Ao tratar das traduções dos textos de Hellman, Tchecov e Ibsen, Lispector passa a elencar alguns perigos existentes quando o assunto é a versão de uma peça de teatro: primeiro, a possibilidade de não parar nunca, visto que “quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos” (*ibidem*, p. 115); segundo, o respeito ao texto original; e, por último, a própria língua portuguesa que não verte com facilidade expressões estrangeiras, consequentemente, exigindo do tradutor, na verdade, uma adaptação do texto alheio.

Else Vieira (2018), em *A metalinguagem de tradutores brasileiros*, comenta justamente que o foco da crônica de Lispector é a tradução de textos dramáticos, sendo sua maior preocupação destinada aos diálogos das peças para que as encenações ocorressem de forma mais natural, respeitando a linguagem coloquial e as inflexões típicas do português falado, a exemplo da discussão travada com o diretor de *A gaivota* a respeito da possibilidade do emprego do termo “angústia” ou “fossa” na fala do personagem principal, situação que deixou as tradutoras incomodadas (Cf. Lispector, 2005, p. 116). Em síntese, a escritora-tradutora defendia

“uma tradução mais livre como ponte entre códigos linguísticos diferentes” (Vieira, 2018, p. 40), ao menos para textos teatrais.

Lispector se inscreve, portanto, ao menos no caso da versão de *A gaivota*, no que Vieira entende por tradução semântica, que busca preservar os valores estéticos do texto de partida, ao mesmo tempo em que a tradutora não se distancia dos parâmetros da encenabilidade, que visam a adaptar os diálogos para que os atores possam enunciá-los sem muitos entraves, assim ajudando a transmitir possíveis significados ao público (Cf. *ibidem*, p. 40-41). Nesse sentido, Clarice demonstra lucidez sobre a posição ocupada e visualiza a difícil tarefa de estar situada entre dois espaços, o da fidelidade e o da traição, uma vez que o tradutor é um sujeito fiel a mais de uma língua (Cf. Ferreira, 2016, p. 120-121).

Desse modo, Lispector, ao refletir sobre os empecilhos da língua para qual a obra estrangeira seria traduzida, remete-nos às proposições que mais tarde Jacques Derrida formularia acerca do ato tradutório. Em *Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta* (2005), o filósofo franco-argelino assegura que o tradutor nunca trabalha com uma linguagem universal, pois o texto segue uma “irredutível modalidade do ‘talvez’, do ‘talvez possível-impossível’” (Derrida, 2005, p. 160), exigindo dele um respeito ao fator intraduzível, ou à indecidibilidade do idioma, colocando-o em uma posição de sujeito sempre a traduzir (*ibidem*, p. 170-171). A indecidibilidade incita a reflexão do que Derrida nomeia por *uns*, a insociável sociabilidade, ideia de “[...] a união como desunião, a familiaridade como estranheza, a proximidade do próximo como solidão, entre o humano e o divino, o finito e o infinito etc.” (*ibidem*, p. 169).

Esse paradoxo de *estar-com* e ao mesmo tempo *sem-estar* funciona como uma metáfora do destino da tradução: “não há metalinguagem tradutória que não esteja assujeitada, como idioma, ainda, ao drama que ela pretende formalizar ou traduzir” (*ibidem*, p. 170). Para Derrida (*ibidem*, p. 170), “cada palavra, cada pedaço de palavra, cada descendência ou nascimento de raiz desperta em nós associações de toda espécie”. Essa declaração em seu discurso, hoje reproduzida em *Tradução manifesta* (2005), é seguida de uma provocação acerca da dupla fidelidade do tradutor, que, até onde percebemos, parecia afligir Clarice: seria a tradutora capaz de encontrar “poemáticos equivalentes econômicos em outra língua, outras culturas, sistemas lógico-semânticos?” (Cf. *ibidem*, p. 170-171).

Nesse sentido, a resposta do questionamento volta-se novamente aos *uns*. Para tanto, Derrida enfatiza que “o idioma não é nunca o mesmo ou a identidade de si próprio, ele já é diferente em si mesmo, só é diferença” (*ibidem*, p. 171). Por isso, ao verter um texto à outra língua, o tradutor deve se ater e:

Respeitar a irredutibilidade intraduzível do idioma, certamente, mas, ao mesmo tempo, apreender de outro modo essa intraduzibilidade. Isso não seria um limite hermenêutico, a opacidade impenetrável de um anteparo, mas, ao contrário, uma provocação à tradução (Derrida, 2005, p. 171).

Em razão desse trabalho respeitoso e um tanto “sagrado” no corpo idiomático, o filósofo franco-argelino afirma que essa transposição de significados ou sentidos herdados — dos quais

ele não pode dispor livremente, e que precisam ser interpretados e passar por um filtro — pode ocorrer de modo tão singular a ponto de um texto ser “mais bem-lido numa certa tradução que na língua dita original” (*ibidem*, p. 183).

Por extensão, Rosemary Arrojo (1993, p. 19) defende que “nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao ‘original’ porque o ‘original’ não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor”. Essa concepção converge para os postulados a respeito da verdade, tais como desenvolvidos por Friedrich Nietzsche. Para ele, o que nós entendemos como verdade não passa de um estímulo nervoso. Seguindo este raciocínio, tudo o que conhecemos como racional e/ou literal seriam metáforas — seus significados seriam forjados pela humanidade.

Nesse sentido, Arrojo afirma que a pulsão motivadora do homem em desvendar “verdades” pode ser lida como um desejo de poder, em razão dele próprio, em seu instinto de sobrevivência, pois o homem sabe muito pouco sobre o mundo que tenta dominar. Em sua reflexão, Arrojo mobiliza o conceito freudiano de “inconsciente”, que, por sua vez, muda a concepção de relação entre sujeito e objeto, e se aplica também à relação entre leitor/tradutor e texto. Em suas palavras, “o homem cartesiano que se definia pelo seu racionalismo passa a definir-se pelo desejo que carrega consigo, que molda seu destino e sua visão de mundo, e do qual não pode estar plenamente consciente” (*ibidem*, p. 18).

Sob essa égide, Arrojo (*ibidem*, p. 18) defende que o homem não consegue “escapar dos seus desejos que o constituem e das circunstâncias”. Portanto, seria um tanto ilusório acreditar em uma leitura plena ou investigativa de significados das intenções “originais” de seu criador. Nesse sentido, o tradutor-leitor jamais alcançaria uma transposição protetora desses significados, pois é impossível abandonar a si mesmo, todas as suas ideologias, visões de mundo e até mesmo o tempo-espaco em que está alocado no momento de sua interpretação. Assim, o ato tradutório seria mais uma ação “criativa” e “produtora” de significados, tal como nos parece sugerir a própria Clarice quando comenta sobre as suas traduções dos textos teatrais.

A leitura/tradução, nesta perspectiva, se inscreve na diferença entre “significante e significado”, é “aquilo que desejo no outro” (*idem*, p. 159). Contudo, a leitura empreendida por um tradutor não consegue abstrair os significados ditos “originais”, que, por sua vez, estão ligados ao que ele atribui ao texto alheio. Por isso, Arrojo (*ibidem*, p. 160) define a transferência/tradução como uma leitura do texto do outro que é, “em última instância, algo que quero e preciso dizer”. Assim, a linguagem e, conseqüentemente, a tradução são em si influências, uma vez que “escrevemos com palavras que pertencem aos outros” (*ibidem*, p. 160). O que movimenta a base reflexiva do pensamento de Arrojo é a descrença em um texto (literatura) que se coloque como original, pois, para ela, “não há textos, mas apenas relações entre textos” (*ibidem*, p. 161). O tradutor, em nosso caso, Clarice Lispector, é “exatamente aquele leitor que se apropria do texto do outro e o reescreve numa outra língua, deixando marcas dessa apropriação e dessa ‘traição’; um ato, entretanto, que tem que se manter escondido, escamoteado” (*ibidem*, p. 162).

Em síntese, podemos dizer que as ideias de Clarice Lispector relativas à tradução, principalmente à dificuldade de verter expressões estrangeiras e o não saber a hora de parar o



ato tradutório, apresentados na crônica *Traduzir procurando não trair*, convergem aos pensamentos de Derrida e Arrojo. A autora de *Felicidade Clandestina* (1971), ao fazer essas declarações, expõe, de modo inconsciente, não só a sua luta corpo-a-corpo com a indecidibilidade da língua portuguesa, mas também o seu desejo de possuir as ideias dos “outros” que lia. Então, a “fidelidade” ao texto de partida só guiou Clarice a caminhos clandestinos. Lispector não era somente uma tradutora com textos estrangeiros, “era uma mulher com o seu amante” (Lispector, 1998b, p. 8).

## 2. A tradução em perspectiva comparatista

Clarice Lispector ocupa hoje um lugar de notável importância na literatura brasileira. Após publicar o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), a escritora desperta atenção da crítica pelo seu projeto estético intimista, levando especialistas como Antonio Candido, Álvaro Lins e Sérgio Millet a questionarem a possível originalidade da narrativa, bem como a ausência de “estrutura” do romance, tanto pela construção das personagens, quanto pelos aspectos formais de seu texto.

Ao escrever sobre Lispector, Candido (1977) criticou o conformismo dos romancistas da nossa literatura, que não exploravam o material verbal da língua portuguesa, entretanto, a autora o surpreendeu por levar a língua “a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistérios” (*idem*, p. 127). Para o crítico, poucos escritores conseguiram esse feito, além de Machado de Assis e Aluísio de Azevedo. Contudo, o livro da escritora deveria ser julgado como tentativa, em razão de sua proximidade a projetos já desenvolvidos na literatura estrangeira, mas o esforço a aproximava da grandeza de seu empreendimento.

Entretanto, mais tarde, Candido (1989) declararia que a autora fez a própria crítica rever a sua perspectiva. Isso porque, no romance clariceano, o tema cederia lugar à escrita a fim de criar uma realidade própria nos limites do discurso literário, “fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito” (*idem*, p. 205-206).

A intelectual, além de trabalhar como escritora de romances e contos, exerceu também atividades de jornalista e tradutora, sendo esta última fundamental para que Lispector entrasse em contato com temáticas e tendências além daquelas já recorrentes em seu próprio fazer literário. André Gomes, em seu livro *Clarice em cena* (2007), fazendo um estudo das relações da autora com o teatro, endossa essa proposição afirmando que o trabalho tradutório exercido por Lispector na década de 1960 nos instigaria a fazer comparações com as obras autorais da escritora (*idem*, p. 18).

O método comparatista convergiu, durante o século XX, em direção aos princípios da teoria literária e dos estudos culturais, resultando em algumas reformulações de seu enfoque, sobretudo diante das noções de intertexto, antropofagia e tradução cultural. Essas reformulações contribuíram para a revisão dos estudos de fonte e influência. Logo, o processo de escrita seria o resultado de uma ação de leitura anterior e, consequentemente, uma réplica de vários outros textos (culturais). Dessa maneira, passou-se a entender que uma relação de dependência ou

dívida com um texto antecessor ou precursor (texto de partida) não se sustenta, uma vez que os processos relacionais ocorrem naturalmente e, algumas vezes, de modo inconsciente.

Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (2000), debruçou-se sobre o questionamento a respeito do lugar (ou melhor, entre-lugar) do discurso latino-americano, uma vez que toda produção literária não parte de um nada e sim de uma relação com o outro. Porém, Santiago propõe a substituição do método de investigação de fontes e influências e estabelece a diferença como fator que atribui valoração a uma obra. Santiago defende que não se pode olhar para as produções não-centrais e gerais com ingenuidade, pois um autor “se afirmaria mais e mais como uma escrita sobre outra escrita” (*ibidem*, p. 21), tal qual um tradutor. Nesse sentido, o escritor latino-americano mexeria com o signo linguístico de outro escritor e a sua produção seria “uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (*ibidem*, p. 21), sugerindo “uma espécie de *tradução global*, de pastiche, de paródia, de digressão” (*ibidem*, p. 21, grifo nosso). Desse modo, o autor vivencia, assim como o personagem do conto de Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, uma “assimilação do modelo original” (*ibidem*, p. 23), que ao mesmo tempo é “o respeito pelo já escrito” (*ibidem*, p. 23), mas é também “a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (*ibidem*, p. 23).

Em vista disso, Santiago afirma que o escritor latino-americano, tal como o personagem Pierre Menard, rejeitaria o “espontâneo” e abraçaria a escritura como dever. Assim, a liberdade de criação seria atravessada por um texto outro e a sua diferença (ou originalidade) se introduziria nos contatos com objetos alheios, em um movimento não perceptível e tênue “de conversão, de perversão, de reviravolta” (*ibidem*, p. 25). Ou seja, o projeto de Menard, assim como os de Clarice e outros escritores tradutores, pode ser considerado original porque ele se recusou a tomar, nas palavras de Santiago, “a concepção tradicional da invenção artística” (*ibidem*, p. 25), expondo que o escritor, na verdade, aceita “as prisões” de seu trabalho como meio de expressão. Não é à toa que encontramos em Clarice o processo de criação como elemento básico, tendo em vista que, em sua literatura, o enredo é posto em segundo plano, para que a urdidura do processo de criação se sobreleve e ganhe tanta importância quanto à sondagem intimista a que suas personagens são submetidas.

Parece que encontramos em Clarice uma espécie de poética recriadora, posto que a intelectual, além de tradutora (ofício recriador por excelência), escreveu narrativas que natureza transmigradora, chegando a citar passagens de seus próprios textos anteriores em outras obras. Nesse sentido, podemos dizer que tradução e criação andam juntas, pelo menos em Clarice, já que a tradução é transposição e concede ao tradutor uma liberdade que trabalha cruzando “os limites da língua traduzante” (*ibidem*, p. 47), conforme já verbalizado por Clarice Lispector (Cf. Lispector, 2005, p. 115). Por fim, sendo a escrita um movimento que “se afirma mais e mais como uma escritura sobre outra escritura” (Santiago, 2000, p. 21), Clarice, enquanto escritora-tradutora, parece ter elevado ao máximo a proposição de vínculo entre literatura, criação e tradução ao longo de seu projeto intelectual.

### **3. Entre *A casa de Bernarda Alba* e *A Cidade Sitiada***

André Luís Gomes, em seu livro *Clarice em cena* (2007), apresenta um trabalho comparativo relacionando a ligação de Lispector com o teatro, bem como aos seus trabalhos de ficção e tradução. A fim de iluminar um palco pouco explorado pelos estudiosos da literatura da escritora, Gomes contou com o auxílio de um acervo pessoal de cartas da autora trocadas com amigos e familiares, além de entrevistas realizadas pela intelectual enquanto trabalhava na revista *Manchete*. Uma vez inserida nos bastidores da dramaturgia, a escritora colecionou amizades com pessoas importantes da cena cultural, dos quais podemos destacar a atriz Tônia Carrero e Lúcio Cardoso, dramaturgo e fundador da companhia Teatro de Câmara. No entanto, o ato tradutório de textos dramáticos é o que pareceu fortalecer o vínculo da escritora com a dramaturgia. Nesse sentido, os anos de 1960 foram os mais prolíficos de Clarice Lispector, marcados pela adaptação de diversas peças teatrais. Posto isso, algumas dessas produções despertaram a nossa atenção, pois, em concordância com o prefácio de Nádia Gotlib ao livro de Gomes, defendemos a ideia de que:

O trabalho de recuperação da memória do trabalho de tradutora, em diferentes situações de tradução, abre perspectivas não só para examinar como os textos foram lidos por Clarice, ao reescrevê-los em português, mas também suscita considerações sobre o modo como podem ter repercutido na criação de suas próprias personagens ficcionais (Gotlib *apud* Gomes, 2007, p. 9).

Portanto, seguindo esse pensamento, acreditamos que algumas das traduções realizadas por Clarice ocupam um lugar de importância frente ao seu projeto artístico. É o caso de *A Casa de Bernarda Alba* (1936), uma vez que o motivo do exercício tradutório da intelectual nos instiga a estabelecer relações pontuais entre o romance *A Cidade Sitiada* (1949) e a peça de García Lorca.

*A Cidade Sitiada* foi o terceiro romance publicado por Clarice. O livro escrito em terceira pessoa, dividido em doze capítulos, narra a história de Lucrécia Neves, uma moradora do subúrbio de S. Geraldo, cidade que passa por um forte processo de urbanização. A protagonista do romance é descrita como uma mulher que pensa pouco, é deslumbrada com a ideia de bailes e que nutre uma espécie de admiração por soldados. Lucrécia era o que via: “O que se vê’ — era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história” (Lispector 1998a, p. 22), afirma o narrador.

Já em *A Casa de Bernarda Alba*, peça de Federico García Lorca, último texto da chamada *Trilogia Dramática da Terra Espanhola*, que inclui *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934), é encenado o luto da viúva Bernarda e de suas cinco filhas sitiadas nos limites das paredes grossas de sua casa (Cf. Montemezzo, 2008, p. 23-42):



BERNARDA: [...] Nos oito anos que durar o luto, não entrará nesta casa a brisa da rua. Faz de conta que tapamos com tijolos as portas e janelas. Foi assim na casa de meu pai e na casa de meu avô. Enquanto isso, comecem a bordar o enxoval. Na arca tenho vinte peças de linho com as quais podem cortar lençóis e mantos. Madalena pode bordá-los (Lorca, 2000, p. 24).

No texto de Lorca, a matriarca age de forma autoritária em uma tentativa de impor respeito, honrar tradições de seu tempo e preparar as filhas para o casamento. Mas, uma vez trancadas em casa, essas mulheres exteriorizam seus conflitos sobre amor, sexo e relações de poder, perpassadas pelo *status* social e a morte. Esses temas e alguns símbolos evocados tanto na obra de Lispector quanto na de Lorca nos abrem uma possibilidade de aproximação entre os textos.

Os cavalos são figuras quase invisíveis, mas de grande importância simbólica em *A Cidade Sitiada* e *A casa de Bernarda Alba*. No romance clariceano, a imagem aparece para representar os cidadãos de S. Geraldo, ora ligada à nossa protagonista Lucrécia Neves, ora aos homens, seus amantes em potencial. Nas palavras do narrador:

A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo. A ínfima função da mocinha na sua época era uma função arcaica que renasce cada vez que se forma uma vila, sua história formou com esforço o espírito de uma cidade. Não se poderia saber que reinado ela representava junto à nova colônia pois que seu trabalho era curto demais, e quase inexplorável: tudo o que ela via era alguma coisa. Nela e num cavalo a impressão era a expressão (Lispector, 1998a, p. 21-22).

Lucrécia e os cavalos compõem o espírito de S. Geraldo, há entre eles uma espécie de metamorfose. Juntos, como em simbiose, eles simbolizam o início do processo de formação da cidade: a moça é fruto da tradição arcaica do casamento, formadora de gerações de habitantes do subúrbio. Função esta que renasce e recai sobre outras mocinhas e forma uma vila, uma cidade e até uma metrópole. Os cavalos, essenciais para a região agreste, foram o primeiro meio de transporte, fizeram parte do processo histórico de S. Geraldo e quanto mais a cidade crescia, a função (arcaica) desses animais agora disputava espaço com os automóveis. O lugar que ambos ocupam revela um embate entre tradição (costumes de uma geração passada) e modernidade. Nesse contexto, o futuro para os dois é incerto, posto que eles viam alguma coisa sem forma definida, S. Geraldo já era outra coisa. Lucrécia, então, representa a tradição da antiga realidade, por mais que deseje o que não tem no subúrbio, seu desejo só poderia se concretizar com o ato matrimonial. O casamento, para Lucrécia, é a libertação de S. Geraldo, de modo semelhante às filhas de Bernarda Alba.

Na ficção de Clarice Lispector (1998a), o narrador nos conta que “S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar” (*ibidem*, p. 23) e Lucrécia era o que via, então “a moça tentava repetir com os olhos o que via, tal seria ainda o único modo de se apoderar” (*ibidem*, p. 48). Esse modo de ser da protagonista durante todo o livro é comparado com os cavalos

inexpressivos, mas que, ao mesmo tempo, representa um instinto selvagem e uma ideia de liberdade muitas vezes atribuída à figura do homem.

Silviano Santiago, em *Bestiário*, propôs-se a esmiuçar as animalidades presentes nos textos curtos da autora, que, em suas palavras, constituem uma dupla metamorfose, “uma constante nos textos ficcionais [da autora]” (2004, p. 193). Para o intelectual, essa dupla metamorfose manifesta-se de dois modos (Cf. *Ibidem*, p. 194): primeiro, pela automodelagem, “‘Self-fashioning’, termo criado por Stephen Greenblatt” (Cf. *Ibidem*, p. 222), para referir-se ao processo de criação da identidade e da personalidade pública de uma pessoa. Em uma automodelagem do ser humano como animal doméstico, a metamorfose indica um processo de “apaziguamento interior” (*ibidem*, p. 194), ou seja, o ser humano modela uma figura de si animalizada, tal qual um bicho doméstico. Essa representação se dá pela adesão de uma maneira mais sossegada ou despreocupada de viver.

Segundo, pela modelagem, “imagem do sujeito de responsabilidade do olhar alheio” (Cf. *Ibidem*, p. 222). Nesse sentido, a modelagem do ser humano como animal selvagem “anuncia a iminência do conflito interpessoal em virtude do constrangimento” (*ibidem*, p. 194). A metamorfose aqui ocorre sob o olhar do outro ou do seu próprio olhar e resulta em uma situação de antagonismo entre personagens ou entre a própria personagem e seus conflitos interiores; contudo, isso não é uma regra, considerando que o ensaísta adverte: “muitas vezes os vários processos se aproximam e se confundem. A recíproca também acontece” (*ibidem*, p. 195), mas “se sucedem com frequência e se confundem os processos de automodelagem e modelagem do animal doméstico ou selvagem como humano” (*ibidem*, p. 195). Em *A Cidade Sitiada*, a metamorfose dá-se pela modelagem que parte do olhar do narrador para Lucrécia e da personagem para seus namorados. Além disso,

No universo ficcional de Clarice não há como deixar de observar três constâncias dentro do tópico escolhido. Primeiro, o “destino” de mão dupla percorrido pelas formas de metamorfose do humano em animal e do animal em humano - os seres caminham em direção ao futuro, remontando ao passado mais remoto. Segundo, as ambiguidades significativas se passam nas fronteiras dos reinos biológicos e por isso podem ser comuns a humanos e animais. Terceiro, a instabilidade emocional do ser humano e do ser animal, quando se banham nessas margens fluidas (Santiago, 2004, 195).

Conforme o excerto, a manifestação da metamorfose no romance de Lispector parece enquadrar-se na segunda opção. É nesse terreno conceitual que vão ser desenvolvidos os conflitos que se relacionam com “a solidão, a liberdade e a felicidade” (*ibidem*, p. 196). O parasitismo (ou simbiose) de modelagem entre o humano e o animal selvagem serve, como uma torre de observação (*belvedere*) lírico-dramática, para que os leitores consigam adentrar ao universo ficcional e ver de forma ampla de onde narradores e personagens observam e refletem sobre si mesmos, o outro e o mundo, “sendo por isso difícil e talvez desnecessário, diferenciá-los” (*ibidem*, p. 198). Tal proposição se vê refletida, além de outras passagens, no primeiro capítulo de *A Cidade Sitiada*:

Mas à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros — uma cabeça fria e escura de cavalo — os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes um suspiro que esfriava as ervas em tremor. Então o baio se adiantava. Andava de lado, a cabeça encurvada até o peito, cadenciado. Os outros assistiam sem olhar.

Meio sentada no leito Lucrécia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, a mocinha queria responder com as gengivas à mostra. Na inveja do desejo o rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus. Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo (Lispector, 1998a, p. 26).

No fragmento acima, o narrador descreve a cena dos equinos libertos durante a noite no morro do Pasto, após o final da jornada de trabalho em S. Geraldo — esse plano narrativo faz emergir o lado selvagem dos animais domesticados. Logo em seguida, vemos que a conexão entre Lucrécia e os cavalos é tão grande a ponto de a moça julgar prever os gestos dos bichos nas colinas. Para a personagem, os potros são os reis do subúrbio e ela os inveja, sobrando apenas a imitação do que via (automodelagem). Ao final, enquanto Lucrécia sai de casa, o processo de metamorfose se mistura ao deslocar-se do olhar da protagonista para o olhar do narrador (modelagem).

Assim, é como se essa modelagem animalesca sustentasse a retórica clariceana, construída por símiles e metáforas. Nos rastros desse fio condutor conceitual, outro aspecto desperta a nossa atenção no ensaio de Silviano, seu manual de bichos, que aguça a nossa curiosidade para a semântica do vocábulo *cavalo*, um dos seres privilegiados nas obras da autora. Baseando-se nas aparições do potro no romance *Perto do coração selvagem* e em alguns contos e crônicas, como *O manifesto da cidade* e *Seco estudo de cavalos*, Santiago elenca alguns significados possíveis para o animal, sendo eles atribuídos à figura feminina, definida como “atrevida, enérgica e instintiva, indispensável no processo de afirmação da própria subjetividade” (Santiago, 2004, p. 199); à imagem da masculinidade, sem dúvidas, ligada à força, ou, nas palavras do ensaísta, “viçosa e plena” (*ibidem*, p. 199); e às qualidades sublimes “do ser dito humano” (*ibidem*, p. 200), em outras palavras, do que há de melhor em nós.

Dessa forma, podemos elencar alguns pontos em *A Cidade Sitiada*, tais como o desenvolvimento do fundo temático sobre a liberdade por meio do olhar da personagem Lucrécia Neves que projeta, na figura do forasteiro Felipe, esse ideal de maneira animalesca (modelagem). Em *Seco estudo de cavalos*, outra crônica da autora, Clarice assegura essa proposição ao dizer que o cavalo “é liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo” (Lispector, 1974, p. 27) e acrescenta: “sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (*idem*, p. 27). Logo, podemos inserir mais uma perspectiva, esse olhar também deixa escapar

um sutil teor sensual, no qual a imagem do homem revela-se bela, livre e viril como a de um cavalo:

Felipe falava e perguntava invisível, a moça adivinhava que ele torcia o pescoço de quando em quando, num gesto que lhe dava grande beleza e liberdade extra-humana: novo hábito seu depois que fora afinal admitido na cavalaria; e também ela procurava imitá-lo com atenção, imitando um cavalo (Lispector, 1998a, p. 52).

Em adição, Gomes (2007, p. 112) aponta outra aproximação entre o homem e o cavalo presente na obra, por meio de metáfora, em alusão ao ato sexual entre Lucrecia e o doutor Lucas:

O amor impossível atravessando-a em alegria, ela que era de um homem como fora das coisas — ferida no tronco de sua espécie, de pé, jubilante, inteiriça... Sentindo à flor da pele grossas veias de cavalo. E Lucas, voltando-se para olhá-la: vendo-a de pé, isolada, na sua graça eqüestre. Eles se tocaram enfim (Lispector, 1998a, p. 165).

No trecho supracitado, temos a narração poética da cena erótica em que esse amor idealizado, por isso impossível, a invade em alegria. O sexo cria uma tensão, Lucrecia “descobriu por onde o amava e por onde Lucas poderia ser ferido” (*idem*, p. 165), o que desumaniza a moça e faz com que sinta ferida como um ser não humano e quem a fere também já não é humano, porém é forte, possui veias grossas igual a um cavalo. Assim, a metamorfose do homem em animal selvagem volta e seus significados também.

Na mesma direção, em *A casa de Bernarda Alba*, temos uma atmosfera mais sexual, intensificada pelo forte calor da casa sempre fechada. Aqui, a modelagem do homem em cavalo mantém os atributos de liberdade e poder masculino, uma vez que eles não estão sitiados como as filhas de Bernarda. Sob o mesmo ponto de vista, Gomes (2007, p. 111) acrescenta que essa trama ultrapassa os limites repressores da casa. A presença de Pepe Romano acaba por produzir desejos afetivos e/ou sexuais em Angústias, Martírio e Adela, embora a mãe autoritária tente vigiar tudo ao seu redor.

A personagem masculina do texto lorquiano não tem falas, ela só aparece ao final da peça, fugindo da espingarda de Bernarda, em seu cavalo. Tudo que sabemos de Pepe Romano sai da boca das mulheres enclausuradas na casa da matriarca (o olhar alheio). Uma das poucas informações que temos sobre ele é que Pepe está noivo de Angústias e, por isso, a visitava durante a noite. No entanto, fica subentendido que ele não visitava apenas sua noiva. Isso se evidencia nos seguintes diálogos do Segundo Ato:

AMÉLIA (para Pôncia.) – Abre a porta do pátio para ver se entra um pouco de ar.  
(A criada abre a porta.)  
MARTÍRIO – A noite passada, não pude dormir com tanto calor.  
AMÉLIA – Eu também.

MADALENA – Levantei para me refrescar. O céu estava nublado como se fosse tempestade e até caíram algumas gotas.  
PÔNICA – Era uma da madrugada e subia fogo da terra. Eu também me levantei. Angústias ainda estava com Pepe na janela.  
MADALENA (irônica) – Tão tarde? Que horas eram?  
ANGÚSTIAS – Madalena, por que a pergunta?  
AMÉLIA – Devia ser uma e meia.  
ANGÚSTIAS – Ah é? E como sabe disso?  
AMÉLIA – Pepe tossiu e ouvi o trote do cavalo.  
PÔNICA – Mas como, se eu senti partindo depois das quatro?  
ANGÚSTIAS – Não era ele.  
PÔNICA – Tenho certeza.  
AMÉLIA – Parece que também foi assim pra mim.  
MADALENA – Que coisa mais extraordinária! (Lorca, 2000, p. 44-45).

No plano dramático, as filhas de Bernarda conversam com a criada sobre o calor abafado do verão e Amélia pede para abrir uma porta para trazer frescor à moradia. Logo, as demais irmãs começam a contar suas estratégias para se refrescarem. Vale ressaltar a não participação de Adela nos diálogos, que já fora flagrada por Pônica algumas vezes “sem sossego, trêmula, assustada, como se tivesse uma lagartixa metida entre os peitos” (*idem*, p. 18). O clima quente da casa, conforme apontado por Gomes, parece revelar o fundo temático da sexualidade reprimida; atenta, quem parece entender o que está se desenvolvendo por ali é Pônica. Ela revela ter “sentido” Pepe ir embora mais tarde do que a noiva julgava ter sido sua ida — vale ressaltar que a denúncia de sua presença (e também ausência) é dada pelos sons do cavalo. O equino não pode ser reprimido, por não ser humano, mas principalmente por não ser mulher.

De acordo com Luciana Montemezzo (2008), o cavalo é um símbolo importante na obra de García Lorca. O animal aparece como antagonista à imagem do touro. O equino é o “animal que consegue romper as amarras, que dá vazão aos seus instintos” (Montemezzo 2008, p. 44), enquanto o touro “é o animal que luta e perde” (*ibidem*, p. 44). Assim, no texto lorquiano, “O cavalo foge e vence, simbolizando, com seu galope, o dinamismo da própria vida humana” (*ibidem*, p. 44), como ocorre no final de *A casa de Bernarda Alba*. Em outras palavras, o cavalo é um recurso da poética lorquiana que traduz a não aceitação das opressões e por isso opta por atender às suas vontades. Por extensão, no *Dicionário de símbolos* (2001, p. 203), J. Chevalier e A. Gheerbrant afirmam que o cavalo é inseparável do destino do homem, pois entre os dois ocorre uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, quando os dois escolhem o conflito o fim só poderá ser a loucura ou a morte, mas se ambos optam pela paz certamente saem triunfantes.

No Terceiro Ato, Pepe Romano não se encontra com Angústias em uma noite porque iria para a capital com sua mãe, entretanto, as mulheres da casa ouvem barulhos no estábulo, onde o cavalo *garanhão* da família estava. O destaque para a nomenclatura *garanhão* é importante, neste contexto, pois ela se torna a certo ponto ambígua, referindo-se tanto ao equino quanto a Pepe. *Garanhão* é o nome usado para identificar os cavalos machos não castrados. Ele é um animal reprodutor conhecido por ter, durante o período entre a primavera e o verão, a sua função reprodutora intensificada (Senar, 2018, p. 93). É relevante, neste momento, lembrar que



a história se passa no verão espanhol e é de interesse para Bernarda aumentar a sua fortuna com os animais, assim como casar bem as suas filhas para elas não viverem na miséria.

Ainda na casa onde as mulheres recebem a visita de Prudência, Bernarda pede às criadas: “[...] Deitem o cavalo para que se revire na palha! [...]” (Lorca, 2000, p. 77) pois, ao amanhecer, ela colocaria o animal para cruzar com suas éguas. O estábulo, mas principalmente a palha, ao final da encenação, é o ambiente onde a repressão é vencida por Adela, de modo trágico, e por Pepe Romano, de maneira instintiva. Por fim, em uma das passagens mais poéticas do texto, Adela alega ter visto o cavalo viçoso no curral: “O garanhão estava no centro do estábulo. Branco! Enorme de grande, irradiando no escuro. Parecia ter o dobro do tamanho” (*idem*, p. 82). Ao falar do cavalo garanhão, a filha rebelde de Bernarda aparenta referir-se a Pepe Romano. Logo, estaríamos novamente, como em *A Cidade Sitiada*, diante de uma metamorfose do homem em animal selvagem, mas no fragmento de García Lorca ela se revela de modo bem sutil, pois outra interpretação pode ser atribuída a partir da cor branca do equino. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 205-206), o cavalo branco pode ser a manifestação da morte ou o pressagiador dela, sua brancura está relacionada com o luar, aproximando-o da ideia de um fantasma.

Mais adiante no texto, descobrimos que Adela mantinha um romance em segredo com o noivo da irmã e, supostamente, foi flagrada pela irmã Martírio mantendo relações sexuais com Pepe Romano no estábulo, onde Bernarda pediu para as criadas deitarem o cavalo garanhão.

MARTÍRIO – Onde pensa que vai?

ADELA – Sai da porta!

MARTÍRIO – Passa, tenta passar!

ADELA – Sai da minha frente! (Lutam.)

MARTÍRIO (gritando.) – Mãe! Mãe!

(Aparece Bernarda. Em anágua, com uma manta negra.)

BERNARDA – Quietas, quietas. Que infelicidade a minha, não ter um raio entre os dedos!

MARTÍRIO (Apontando Adela) – Estava com ele! Vê essas anáguas cheias de palha de trigo!

BERNARDA – Essa é a cama das malnascidas! (Dirige-se furiosa para Adela.)

ADELA (enfrentando-a): Aqui se acabam as vozes do presídio! (Adela toma a bengala da mãe e a parte em duas.) É o que faço com a vara da dominadora. Nem mais um passo. Ninguém manda em mim além de Pepe (Lorca, 2000, p. 96-97).

Logo depois de serem descobertos, Pepe foge galopando em seu cavalo e Adela, por sua vez, após enfrentar a autoridade de Bernarda, suicida-se. Nas palavras de Gomes (2007, p. 109), Pepe Romano é “onipresente como símbolo do homem, portanto, objeto de desejos”. O que nos leva a pensar que, talvez, esse interesse das mulheres por Pepe possa ser, no primeiro momento, apenas amoroso e/ou sexual, mas é também uma ideia fugaz de liberdade, acessada através da

idealização do homem metamorfoseado na figura do cavalo garanhão livre e não castrado evocado em cena.

Dessa forma, tanto em *A Cidade Sitiada* quanto em *A casa de Bernarda Alba*, a aproximação entre a imagem do homem e os cavalos dá-se no campo da projeção: Lucas era médico e poderia realizar o sonho de Lucrécia Neves de sair do subúrbio de S. Geraldo, lugar onde viveu sitiada; Pepe Romano, ao casar-se com Angústias, a libertaria da casa que a mãe transformara em prisão. O casamento, em ambos os textos, é o único meio de as mulheres alcançarem a liberdade; e os cavalos, no plano cênico, adentram para reforçar a virilidade selvagem dos homens sob o olhar feminino.

### Considerações finais

As relações da escritora com o teatro, seja como espectadora ou tradutora, parece ter alimentado, conforme exposto, o seu repertório de textos (culturais). A repercussão da reescrita desses textos, por vezes, podem ser flagradas em e aproximadas com textos clariceanos, conforme mencionado por Nádia Gotlib. Uma dessas convergências é a montagem fotográfica de suas narrativas, algo comum também a Federico García Lorca em *A casa de Bernarda Alba*. Essa escolha estética, sem dúvidas, chegou a seu ápice em *A cidade sitiada*, um dos romances mais distintos de sua vasta produção literária, tanto que Clarice declarou algumas vezes que até o ato de escrevê-lo foi difícil.

Em uma carta escrita à sua irmã Tania Lispector, a intelectual chegou a afirmar: “Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive coragem de publicar os outros dois? Não sei nem como me perdoar a inconsciência de escrever” (Lispector *apud* Gotlib, 1995, p. 226). Muitos pesquisadores da vida de Lispector, como Benjamin Moser (2014), defendem que *A Cidade Sitiada* serviu como um escape para a autora durante sua monótona estadia na cidade de Berna (Suíça), e que o nome da protagonista Lucrécia também esconderia uma espécie de anagrama do nome da própria escritora. Diante de uma cidade tão silenciosa quanto a casa de Bernarda, provavelmente o esforço de exteriorizar a personagem Lucrécia representa, na perspectiva de Moser (2014, p. 156-161), em algum grau, uma tentativa de a autora de fugir daquele lugar, sair e ser vista.

Por outro lado, o texto dramático de García Lorca foi escrito e finalizado antes de seu assassinato na guerra civil espanhola de 1936. O dramaturgo nem chegou a ver a encenação da peça, que só veio acontecer pela primeira vez em 1945. Tendo em vista que o contexto sociopolítico da Espanha não pode ser desconsiderado para a atribuição de sentidos que estão para além da superfície textual, Bernarda Alba representa a personificação do autoritarismo espanhol que oprimia e silenciava os intelectuais da época. Em um período de censura, os recursos poéticos e simbólicos de Lorca ganharam ainda mais força. Talvez seja esse um dos motivos que levaram Lispector a traduzir *A casa de Bernarda Alba* na década de 1960, visto que o Brasil passava por um golpe de Estado (Cf. Montemeyzo, 2008, p. 64-65).

Ao traduzir o texto de García Lorca, mesmo décadas após a publicação de seu romance, Clarice Lispector teria entrado, não forçosamente, em contato com um projeto artístico e

intelectual intrínseco ao seu, que não somente se converge em relação à temática do sitiamento, do amor e da liberdade, como também do simbólico, expresso na modelagem do homem em cavalo, a qual expressa o erotismo reprimido pela perspectiva do olhar. Já pela perspectiva da tradução, conforme os teóricos citados ao longo deste artigo, Lispector, enquanto tradutora, buscando a fidelidade ao texto de Lorca, se defrontou não apenas com a indecidibilidade da língua, mas também com a cultura, bem com o contexto histórico e social do texto de partida frente às questões inerentes ao lugar a partir do qual a escritora traduzia. Assumindo, assim, o papel de intermediadora entre culturas, além de fazer uma obra tão crítica às opressões circular fora de seu lugar de origem, levando-a a uma sobrevida nos palcos da dramaturgia.

O sitiamento, ou a sensação de estar sitiado, é o grande responsável pela tensão dramática das personagens, que tem como ambientação a casa de Bernarda ou o pacato subúrbio de S. Geraldo. Nesses lugares, as personagens expressam todos os sentimentos que as levam ao conflito entre seguir a tradição ou romper com ela. No caso da protagonista do romance de Clarice, ao contrário das personagens de García Lorca, Lucrécia consegue se libertar da cidade de S. Geraldo por via do casamento com Mateus Correia, porém a expectativa de morar em uma metrópole não é correspondida. Então, com a morte do marido, a personagem decide voltar ao subúrbio. Esse movimento de retorno ocorre porque Lucrécia e S. Geraldo mantém uma relação íntima de natureza simbiótica, de identificação e de identidade: “quando S. Geraldo se manifestava, manifestava-se igual a si mesmo, sem se revelar” (Lispector, 1998a, p. 55).

## Referências

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2ª ed. Florianópolis: UFSC /Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução (v. 1. Alemão-Português): 2010.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva, 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta. In: OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: double bind & acontecimentos, seguido de fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta*, de Jacques Derrida. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: Uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)* - Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem). Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília. Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. O olhar crítico em cena. In: GOMES, André Luís, *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília. Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: LISPECTOR, Clarice, *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. Seco estudo de cavalos. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LORCA, Federico García. *A casa de Bernarda Alba* [La casa de Bernarda Alba]. Tradução de Clarice Lispector e Tati de Moraes. s.d. 58 fls. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

LORCA, Federico García. *A casa de Bernarda Alba: drama de mulheres em vilarejos da Espanha*. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

MARTINS, Marcia A. P. GUERINI, Andréia (org.). *Palavra de tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

MONTERO, Teresa. MANZO, Lícia (org.). *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. *Trilogia Dramática da Terra Espanhola, de Federico García Lorca: a tradução como processo e como resultado* — Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: 2008.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: Instituto Moreira Salles. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17-18, dez. 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SENAR (Serviço Nacional de Aprendizagem Rural). *Equideocultura*: manejo e alimentação. Brasília: Senar, 2018.

**Data de submissão:** 02/12/2025

**Data de aceite:** 03/04/2026