



GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. **Tradução como encenação.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

## TRADUÇÃO COMO ENCENAÇÃO

Mayara Ribeiro Guimarães<sup>1</sup>

### RESUMO

Desde o século XIV, a questão da tradução envolve também a prática de reflexão sobre esse processo. Este ensaio busca seguir tal exercício e discutir sobre a reflexão da prática tradutória, partindo da metáfora do tradutor não apenas como traidor, mas, sobretudo, como ator, em que a escrita do outro espelha a escrita do próprio, já que aquilo que o autor escreve nunca lhe pertence por inteiro e nem lhe é completamente alheio. O objeto de investigação escolhido para essa meditação é o ensaio “Traduzir procurando não trair”, de Clarice Lispector, além de reflexões feitas por poetas tradutores brasileiros e portugueses.

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução, *performance*, Clarice Lispector.

### ABSTRACT

Since the fourteenth century, translation also involves the exercise of thinking about the act of translating in itself. This article follows such exercise in order to discuss the act of translation with regard to the metaphor of the translator as performer, not as traitor, in whose performance the writing of the other mirrors the writing of the self, since that which a writer produces is neither entirely his own creation nor entirely alien. For that purpose I chose to investigate an article by Clarice Lispector entitled “To translate, trying not to betray”, in which the Brazilian writer associates the act of translating with the act of performing, together with considerations made by other Brazilian and Portuguese translators and poets.

**KEYWORDS:** translation, *performance*, Clarice Lispector.

---

1. Professora adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Pará. E-mail: [mayribeiro@uol.com.br](mailto:mayribeiro@uol.com.br).

Desde o século XIV, a questão da tradução envolve também a prática de reflexão sobre esse processo. Clarice Lispector, tanto quanto Fernando Pessoa, Vasco Graça Moura, Haroldo de Campos, ou Manuel Bandeira, entre outros poetas tradutores, realizam esse exercício de modo a expressar comentários críticos que esclarecem não só sua prática tradutória, mas sua própria escrita literária. Em seus comentários deixam à vista a atuação de uma zona de incomunicabilidade e violência inerente à prática tradutória que se efetiva como espaço virtual de desenvolvimento de máscaras literárias que agem sobre o processo tradutório. No cerne dessa violência, está o movimento de afastamento do original e a alteração da língua de chegada, revelando uma espécie de jogo heteronímico entre texto original e texto traduzido.

Partindo da metáfora do tradutor não apenas como traidor, mas, sobretudo, como ator, em que a escrita do outro espelha a escrita do próprio, proponho a investigação desse movimento de forças vigente no jogo tradutório empenhado por Clarice Lispector em suas traduções, tendo como objeto de meditação seu ensaio “Traduzir procurando não trair”, além de reflexões feitas por poetas tradutores brasileiros e portugueses.

“Traduzir procurando não trair” (LISPECTOR, 2005, p. 115-118) é a mais longa e completa reflexão da autora sobre sua atuação como tradutora e sobre a tarefa de traduzir textos literários. O texto, escrito enquanto Clarice exercia a atividade de cronista no *Jornal do Brasil*, em 1968, foi publicado na Revista *Joia* e reeditado apenas em 2005 na coletânea *Outros escritos*.

Nesse ensaio, a autora exprime um entendimento muito próprio sobre sua experiência com tradução, esclarecido no texto de duas maneiras distintas: primeiro, debatendo questões referentes à forma, de modo que, explicando os elementos formais envolvidos na tarefa de tradução, possa passar ao sentido do que seja traduzir.

E traduzir, para Clarice, é re-escrever. Não somente porque para se chegar ao produto textual final é necessário um número incontável de revisões e alterações, mas, sobretudo, pelo que está contido nesse gesto de rever, que é o re-escrever: “Traduzir pode correr o risco de não parar nunca” (LISPECTOR, 2005, p. 115). Esse interminável ato de reescrita, que aponta não para um fim, mas para um elemento de insatisfação e conflito suscitados pela tarefa, me parece fazer referência não ao ato de traduzir apenas, mas sobretudo ao que esse ato tem de semelhante ao próprio fazer literário. Para aprofundar a reflexão, valho-me das teses de João Barrento sobre a prática de tradução literária quando desenvolve a hipótese teórica de que o trabalho de tradução envolve menos relações “intersistêmicas” (BARRENTO, 2002, p. 61), isto é, de língua para língua, concentrando-se mais em operações “transistêmicas”, que ultrapassam as relações entre línguas e se comprometem com o discurso próprio do fazer literário. Esse discurso, que executa uma transformação do mundo pela linguagem exclusivamente literária,

aproxima o processo da tradução do *status* de origem do texto literário, impossível de ser reconstituído porque instituído como poético, porém sempre reatualizado em cada ato de leitura ou de tradução (BARRENTO, 2002, p. 63).

Tentar reconstituir o original no traduzido é gesto que passa necessariamente pelo inconsciente, pela apreensão de uma *forma* original, o que, para Freud, já é uma tentativa de tradução do inconsciente para a linguagem ou de um “discurso lacunar” sobre uma “experiência de mundo” (Idem, 62). Pode-se tentar explicar e captar essa forma original por uma espécie de “sentido emocional, mental, linguístico” (Ibidem) movido pelo texto e que, na tradução, não se refaz apenas pelo gesto de transposição verbal, porque aquilo que se traduz é acima de tudo uma linguagem “simbólica” e “intuível”, mas por uma espécie de via de acesso ao chamado “resíduo de fundo” (BARRENTO, 2002, p. 178) do original. Tais reflexões são feitas em torno de um dos mais significativos textos de Fernando Pessoa no domínio da tradução, “O tradutor invisível”, de conteúdo mais teórico, em que o poeta português tece considerações sobre a tarefa de traduzir.

Não pretendo aqui deter-me muito nesse texto, apenas pensar de que modo o entendimento desse “tradutor” nomeado como invisível se constitui como um “princípio” ou “força de mediação”, segundo Barrento, via condutora daquele resíduo do texto original, para o qual aponta Benjamin na “Tarefa do tradutor”, e que “detecta” a “dimensão estética da linguagem” do autor traduzido, aquilo que faz dele ele próprio. Mas a isso voltaremos mais adiante.

Leyla Perrone-Moisés afirma que a grande discussão levantada pelo processo de tradução empenhado por Clarice é “a questão da verdade e de sua relação com a linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 172), passando pela comprovação da existência de uma defasagem entre as palavras e as coisas (idem, p. 173). Parece-me importante recordar que essa defasagem é experimentada no gesto tradutório justamente porque a tarefa do tradutor se constitui inevitavelmente como fracassada desde o princípio, o que nos remete ao mencionado ensaio de Walter Benjamin.

Nesse ensaio, Benjamin, de quem as correntes desconstrutivista e culturalista da teoria da tradução são tributárias, afirma a presença de um caráter de intraduzibilidade presente em qualquer atividade tradutória, uma vez que entre o original e a tradução interpõe-se uma zona de incomunicabilidade impossível de ser ultrapassada enquanto se deseja buscar a recuperação do original na tradução. Nesse sentido, o original apenas sobrevive na tradução quanto mais alterações sofrer. Em outras palavras, o parentesco possível entre original e tradução não reside na prevalência de um critério de semelhança com o original, mas no processo de metamorfose a que o ato tradutório se dispõe e dispõe a linguagem. A autêntica tradução, aos olhos de Benjamin, não segue os padrões de uma teoria tradutória da imagem-cópia, e sim as transformações necessárias para que, alterando-se na movimentação

da língua, possa inclusive alterar os padrões da língua de chegada. O maior mérito da tradução seria, portanto, afastar-se do original, de modo que o essencial do original mantenha-se tanto mais presente quanto maior for o movimento linguístico sofrido pela linguagem em seu processo de transformação. Quanto mais deformidade e dessemelhança o movimento proporcionar à língua, maior a autenticidade da tradução.

Essa defasagem representaria, portanto, a separação natural entre as línguas e a impossibilidade de se atingir uma plena correspondência entre original e tradução, possibilitando a abertura da tradução para o monstruoso, uma vez que a violência – resultante do gesto interpretativo<sup>2</sup> por parte do tradutor – é parte constitutiva do processo tradutório. A inquietação e estranheza resultantes desse processo garantirão maior força de autenticidade à tradução, quanto maior for o poder de ruptura do gesto tradutório, afastado já de um ideal de harmonia.

Surge desse movimento uma ênfase na força da criação poética vigente na teoria da tradução como “transcrição”, proposta por Haroldo de Campos. Como lembra Susana Lages, é necessário que se defenda a importância da perda implícita na atividade tradutória para que a identidade pessoal ou cultural da tradução conserve sua força viva inaugural (LAGES, 2007, p. 83). Essa violência também deixará explícita a duplicidade da autoria de uma atividade tradutória.

O esclarecimento desse gesto pode ser encontrado no depoimento de Manuel Bandeira acerca de sua experiência como tradutor, em *Itinerário de Pasárgada*, onde afirma:

Gostaria que fosse verdade o louvor tão lisonjeiro de meu querido amigo Abgard. Mas devo confessar que sou bastante fundo no inglês. [...] Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim, o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informuladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 1997, p. 353)

---

2. Neste ponto, Haroldo de Campos estabelece um lugar de crítica à tarefa da tradução, uma vez que o tradutor precisa passar por uma etapa de “desmontagem da máquina de criação que contém o mundo e a técnica de um autor, em uma língua estranha”, para depois efetuar a remontagem de outra máquina de criação, constituindo-se por isso como um trabalho de crítica (CAMPOS, 2007, p. 43).

Toca-se aqui no problema da “fidelidade” ao texto do autor, que, como evidencia Bandeira, se aproxima mais da reconstituição de uma nova forma, inaugural em si mesma, que se inscreve como voz do outro, tradutor, no traduzido, em que captar o original corresponde a captar aquele elemento intuível, que sai da alma do tradutor como se fosse dele próprio. Ainda sobre as traduções de Bandeira, é o crítico Sérgio Milliet quem denomina uma espécie de equivalência que opera não por meio da literariedade, mas de uma fidelidade sentimental e imagética que unem o texto traduzido e o original em torno daquele “absoluto literário” pontuado por Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy e que possibilita o entrecruzamento entre a face oculta da língua de partida e o conteúdo estrangeiro que desprovincializa a língua da tradução. Nesse encontro, entraria em vigência a manutenção de um elemento próprio e estrangeiro na tradução que, como enxerga Paul Ricoeur, se realiza como perda da correspondência absoluta para vigorar como “equivalência sem adequação” (RICOEUR, 2012).

Estabelece-se aí, por conseguinte, uma relação de ipseidade-alteridade (BARRENTO, 2002, p. 173), como se a tradução fosse uma porta para o exercício de heteronímias entre o escritor e os autores literários que traduz, em que o texto a ser traduzido se impõe ao outro, afetando-o. O outro é entendido assim como parte do mesmo, algo que “trabalha no interior da ipseidade” e que provoca no ato tradutório uma “vontade de apropriação” (Idem, p. 108), resultando não em uma simetria, mas na própria dissimetria em relação ao outro. Assim, o texto traduzido atua como se fora uma continuação do original quanto maior for o seu heteromorfismo, isto é, sendo mais o original quanto mais for outro. “O que resta de um poema depois de ter sido traduzido”, afirma o poeta americano Robert Frost, “é a própria poesia” (Idem, p. 97). Aproximando-se da chamada “tradução assimilativa”, o tradutor emerge como autor, transformando o texto original à luz de seu tempo. A fidelidade constituiria, nesse caso, uma “justeza poética” muito mais próxima da infidelidade.

Em carta a Mário de Andrade, datada de 21 de maio de 1928, Bandeira faz as seguintes considerações em torno do problema exposto:

Achei muito interessante foi a sua tradução do capítulo de *Inquisiciones*. Traduzir é sempre difícilimo. Pois você traduziu bem... até demais. Digo demais porque as ideias do argentino foram tão bem passadas para a sua linguagem que perderam a forma própria, parecem pensadas por você. Isso é traduzir bem demais, no fundo é má tradução porque elimina o estilo do traduzido. E parece que sucede sempre que o tradutor é muito pessoal.

De modo que o leitor pode se perguntar acerca de Clarice o mesmo que Barrento pergunta acerca de Pessoa: até que ponto a escritora Clarice se encontra nas traduções de Clarice? Os mecanismos de sua escrita própria passam para a tradução do outro? Em outras palavras, poderíamos pensar de que maneira se erguem, pela prática tradutória, máscaras de tradução que se colocam em relação direta com possíveis máscaras narrativas, e a autora pode ser outra sendo ela mesma, e vice-versa.

Lispector reporta-se em seu ensaio a um caráter peculiar da tradução literária: aquele que resguarda nela um exercício de encenação da linguagem, em que a experiência da busca de uma forma adequada aponta mais para uma forma em formação, inacabada, do que para uma forma formada, finalizada. Especialmente se tivermos em mente a crônica “Caderno de notas” (LISPECTOR, 1984, p. 429), na qual traduz do francês a seguinte oração, sem identificação de autoria: “Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída” (Idem). A autora diz ter descoberto a frase em um antigo caderno de notas e, em seguida, pergunta-se quem havia escrito tal frase e quando, chegando à conclusão de que isso pouco importa, uma vez que o conteúdo da frase “é uma verdade de vida” e que “muitos poderiam tê-la escrito” (Idem).

O hábito de anotar trechos em idioma estrangeiro ou traduzidos, entre aspas, sem a referência de autoria, para Clarice, é gesto comum e constante, confessado em um punhado de crônicas, e que, ao contrário de sugerir descuido, acaba revelando traços sugestivos do que de fato está sendo operado pelo gesto tradutório. A tradutora não somente adapta o texto traduzido, traindo o original, mas este se reescreve em seu próprio texto em gesto de violência que inscreve o estrangeiro no próprio. Sobretudo se tomarmos como verdadeira a conclusão a que chega, na crônica, decorrente da premissa proposta pelo texto em francês. Lembrando que a dificuldade referida na frase traduzida se assemelha aos obstáculos enfrentados pelo tradutor no beco sem saída a que muitas vezes chega em sua tarefa, apuro comum a qualquer tradutor, e a qualquer escritor em estado de composição, o que importa não é a tradução, mas o que é dito. E o que é dito pode facilmente perder a autoria e ser reapropriado e reescrito por qualquer um, o que de fato ocorre em textos claricianos. Tradutor e traduzido tornam-se anônimos, importando apenas a encenação da palavra sobre uma escritura.

Volto minha atenção agora para outra crônica intitulada “Dar os verdadeiros nomes” (LISPECTOR, 1984, p. 493), em que Clarice cita trecho de Ezra Pound: “A traição das palavras começa com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam” (Idem). Ora, em “Traduzir procurando não trair”, a autora afirma que parte da dificuldade da tarefa tradutória é “a necessária fidelidade ao texto do autor” (LISPECTOR, 2005, p. 115), que se revela desde o princípio como gesto fracassado e acaba necessariamente levando a uma “adaptação mais livre” (Idem). O fracasso contido no interior desse gesto se mostra como sendo o mesmo inerente à tarefa de escrever. Escrever, e

agora, já, traduzir, pressupõe necessariamente introduzir na escrita um elemento da ordem da perda, da falência, fracasso, derrota – da morte. Ou, como afirma ainda em “Palavras apenas fisicamente” (LISPECTOR, 1984, p. 350), ao refletir sobre a implicação da tradução na fisicalidade e sentido da palavra: “Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-á em estilhaços, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte” (Idem). O fulgor da revelação máxima a que chega a palavra chega também com a morte. Conhecer é perecer.

Tudo isso nos leva a pensar que o ato de traduzir, no caso de Lispector, se aproxima muito de uma dinâmica própria daquela encontrada no drama cênico. E a encenação, sabemos, é gesto tipicamente clariciano, seja no forjamento de um autor fictício que se confunde com o autor real em *A hora da estrela*, seja no gesto de elevar a descrição imagética à condição de elemento dramaturgico, como aponta André Luis Gomes (2007, p. 182), ou na elaboração das “cenas fulgor”, que ganham dimensão teatral por atuarem como o palco onde ocorre a teatralização do mundo, dos seres, da linguagem e da subjetividade, na leitura de Lucia Helena (2006), ou ainda na encenação que Clarice faz de sua própria escrita, reescrevendo trechos de romance e transformando-os em contos<sup>3</sup> e crônicas.

Correr o risco de não parar nunca é também reencenar o gesto tradutório como um interminável tirar e pôr a máscara, como se o tradutor assumisse a cada nova tradução uma nova máscara dramática, seja no esforço de encontrar a melhor saída, seja na possibilidade de a cada nova tradução experimentar um novo papel de figuração da linguagem. Em seu ensaio, afirma ainda que “todo escritor é um ator inato” (idem, p. 116), porque “representa profundamente o papel de si mesmo” (ibidem), e sua obra apenas reflete, “como num espelho”, sua “própria fisionomia” (idem). Aqui se apresenta o ponto central deste ensaio: acredito que a atitude literária desenvolvida por Clarice na década de 1970 desenrola uma complexa rede de encenações em que a linguagem se destaca como protagonista, propiciando o tangenciamento entre o ato de traduzir e o ato de encenar, interferindo irreversivelmente nas bases da literariedade, da autoria e do fazer poético. Porque para Lispector, como aponta André Luis Gomes, a tradução “pressupõe o pensar o texto enquanto encenação” (GOMES, 2007, p. 78), possibilitando a teatralização dos agentes literários. A postura literária na construção ficcional de sua própria obra, sobretudo na década de setenta, e na prática tradutória desenvolve-se como atitude antropofágica, tanto de seus próprios textos quanto dos textos da tradição literária ocidental, sobretudo aqueles traduzidos por ela.

---

3. É o caso de “Seco estudo de cavalos”, conto da coletânea *Onde estivestes de noite* (1974), que aparece como parte do romance *A cidade sitiada* (1949), e ainda da crônica publicada em 1968 no *Jornal do Brasil* com o título “Ritual” que retorna com mudanças significativas como capítulo central do romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), reaparecendo ainda como conto da mesma coletânea de 1974 sob o título de “As águas do mar”.

Exemplo disso é a maneira como o autor é introduzido no corpo do texto como personagem, contribuindo para a estranheza e o deslocamento do ficcional, desestabilizando a ideia de aprendizagem veiculada pela literatura e subvertendo a noção de autoria, como acontece no caso das adaptações de textos estrangeiros. A autora rasura os limites entre tradução e criação literária apropriando-se do texto de Edgar Allan Poe na composição do conto “A mensagem”, por exemplo, como já constatou Leyla Perrone-Moisés. Tal mudança se perfaz no domínio de um “crime que desencaminha a linguagem da vocação institucional e de sua compostura literária” (COELHO, 1984, p. 211), nas palavras de Eduardo Prado Coelho, acenando para um gesto que se repete e acentua na atividade literária tanto quanto na de tradução desenvolvida por Clarice.

Para as correntes da teoria da tradução que pensam essa prática como atividade servil aos limites linguísticos e ao conceito de fidelidade, o gesto de Clarice pareceria um grande ato de traição ao texto original. Entretanto, a prática tradutória realizada pela autora estaria mais próxima da corrente culturalista dentro das teorias da tradução, que entende essa atividade como um exercício independente, com normas próprias, que conduz o tradutor ao *status* de autor do texto traduzido, com o dever de tomar liberdades autorais, como de fato o faz Clarice Lispector em muitas de suas traduções (LAGES, 2007, p. 73-75). Como ato criminoso, referido por Coelho, a escrita se concebe como artifício, em gesto de transgressão que culminará, no caso particular de Clarice Lispector, numa encenação do drama da própria linguagem realizada por meio de apropriações, reescrituras e “transcriações” que Clarice realiza no papel de tradutora.

O exercício tradutório, nesse caso, consagra-se como prática que mescla o processo tradutório com o gesto de criação, na esteira das teorias promovidas por Campos, em movimento de alternância, em que a prática de tradução reforça a construção literária, e vice-versa, em processo de apropriação inventiva. Clarice “copia o texto do outro, traduzindo seu próprio texto”, assumindo com isso “autoria múltipla e descentrada com relação às obras alheias” (NOLASCO, 2007, p. 268-269). Em algumas obras atua como tradutora, em outras reescreve ou faz adaptações segundo pedidos editoriais, chegando a assumir a autoria no caso do livro *O talismã*, de Walter Scott (Idem, 264), ou no caso do livro *A rendeira*, de Pascal Lainé, de 1974, que, segundo Nolasco, é reescrito em *A hora da estrela*, de 1977 (*Ibidem*). Nesse sentido, o pesquisador afirma que os processos de tradução e ficção na obra de Lispector quase não possuem diferenças.

Agora volto ao texto de Clarice sobre a tarefa de tradução. O título dado ao texto, “Traduzir procurando não trair”, aponta uma consciência literária sobre a condição de tradutor como traidor, explicitada no primeiro parágrafo, quando afirma que:



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

Nesse parágrafo, Clarice fala em fidelidade e liberdade, levando o leitor a refletir: a quem a autora procura não trair, o texto do autor ou a sua própria escrita? Em seguida, começa a revelar seu processo tradutório, que inclui ler o texto em voz alta para participar dos diálogos como se fosse uma personagem, para “pegar” uma entonação, ou seja, se travestir tal qual o personagem, assumindo sua voz, o que a leva à conclusão de que este é um procedimento comum ao escritor, já que “todo escritor é um ator nato” e, “em primeiro lugar, representa profundamente o papel de si mesmo” (LISPECTOR, 2005, p. 116). Clarice está propositalmente confundindo os papéis do autor, do tradutor e do personagem. O gesto de sair do papel de si mesma tornando-se um personagem autoral, gesto realizado pelo ator e também pelo tradutor, uma vez que empresta sua voz à voz do autor a ser traduzido e toma emprestado a voz do outro para deixar de ser ele mesmo ou ser ele mesmo sendo outro, aproxima-se do movimento de metamorfose por qual passa o texto original em uma tradução autêntica, como apontado por Benjamin: quanto mais distante a tradução estiver do original, mais viva ela se torna.

Para finalizar, Lilian Hirsch, citada por André Luis Gomes, vai afirmar que a tarefa de encenar a literatura, na adaptação de um texto literário em peça de teatro, está muito próxima da tarefa de tradução no sentido que propõe Campos, uma vez que “a passagem da literatura para o teatro está muito próxima de uma ‘impossibilidade’ e que talvez ela só possa se realizar através da ‘transposição criativa’” (HIRSCH, *apud* GOMES, 2007, p. 163). Para Campos, a impossibilidade da tradução engendra a possibilidade da recriação (CAMPOS, 2007, p. 34-35), e sua força ganha em intensidade de acordo com a crescente dificuldade proporcionada pelo texto original, isto é, quanto maior a distância entre o original e a tradução, mais originalidade, o que abre espaço para a livre encenação da linguagem, apagando os limites da autoria e permitindo a livre troca de papéis.

**Artigo recebido: 5/02/2013**

**Artigo aceito: 10/05/2013**

## Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARRENTO, João. *O poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". Tradução de Maria Filomena Molder. In: <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>
- CAMPOS, Haroldo. "Da tradução como criação e como crítica". In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.
- GOMES, André Luís. *Clarice em cena. As relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa*. Niterói: EdUFF, 2006.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NOLASCO, Edgar. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Clarice Lispector tradutora". In: *Revista Cerrados*. Brasília, 2007, pp. 263-271.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. e adapt. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.