

## Clarice e Lorca: entre silêncios e instantes fotográficos

Por necessidade financeira, Clarice exerceu, paralelamente à ficção e ao trabalho no jornal, a atividade de tradutora.[1] Entre outros livros,[2] traduziu a novela policial *Curtain*, que recebeu o título *Cai o pano*, publicada em 1976 pela Editora Record.

Se a produção de Clarice Lispector na imprensa já foi em grande parte publicada e motivou pesquisas, a atividade de tradutora merece ainda estudo. Vale ressaltar que Clarice foi primeiramente admitida na imprensa como tradutora.

Além de romances e contos, a escritora, geralmente junto com Tati Moraes, traduziu peças teatrais. Não pudemos localizar a publicação das traduções dos textos dramaturgicos, cujos originais, em parte, estão reunidos na Fundação Casa de Rui Barbosa, revelando-se um primoroso objeto de pesquisa tendo em vista versões diferenciadas de alguns textos e as anotações manuscritas nas peças datilografadas, explicitando as minúcias de uma tradução. O Inventário do Arquivo 5 Clarice Lispector reúne as seguintes traduções:

*A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca;

*Hedda Gabler*, de Ibsen;

*The member of the wedding*, de Carson Mac Cullers;[3]

*Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima.

Considerando as peças traduzidas e seus respectivos autores, poderíamos dizer, em um primeiro momento, que a aproximação de Clarice Lispector com o teatro se revela cada vez mais considerável e admirável. E se chegamos com mais facilidade a essas quatro peças traduzidas graças ao Inventário da Fundação, outras duas são citadas pela própria Clarice na crônica "Traduzir procurando não trair", publicada na *Revista Jóia*. [4] Nessa crônica, Clarice nos revela que traduziu três textos teatrais: uma peça de Lillian Hellman, outra de Tchecov e *Hedda Gabler*, de Ibsen. *Hedda Gabler* consta do Inventário, mas as outras não. Além disso, a autora não cita o título das peças teatrais, apenas o nome dos dramaturgos: Lillian Hellman e Tchecov. Chegamos ao nome das peças pois descobrimos o programa de *Os corruptos*, título que recebeu o texto *The little foxes*, de Lillian Hellman, encenada pela Companhia Tônia Carrero. A atriz protagonizou a encenação, é citada na crônica e nos revelou que a peça de Tchecov traduzida era *A gaivota*. [5] Completávamos assim a lista de seis textos teatrais de alguns dos mais renomados dramaturgos, traduzidos por Clarice Lispector, sendo que algumas das traduções foram realizadas juntamente com Tati Moraes, [6] entre elas, *A casa de Bernanrda Alba*, de Lorca.

### Entre silêncios e os instantes fotográficos

*A casa de Bernarda Alba*, última obra que Lorca escreveu para o teatro em junho de 1936, foi também traduzida pela dupla Clarice e Tati Moraes. A autoria da tradução está manuscrita no original datilografado, ao qual tivemos acesso. Entretanto, não há outras informações como a data da tradução e se houve ou não montagem do texto traduzido. Tendo em vista o original, podemos deduzir que a tradução estava concluída, uma vez que há poucas correções manuscritas no texto datilografado.

Lorca adverte, na abertura do texto, que os três atos têm a intenção de constituir um documentário fotográfico. A expressividade lírica do poeta e a aproximação do texto a um documentário fotográfico já nos fazem supor a adesão da escritora à peça *A casa de Bernarda Alba*. Afinal, Clarice transforma, como aponta Antonio Candido, "em valores as palavras nas quais muitos

não vêm mais do que sons e sinais",[7] e busca desenhar com palavras o instante, como nesta passagem de *água viva*:

é tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: "peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos". *Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico*. [8] (itálico nosso)

Gilda de Mello e Souza, em ensaio sobre *A maçã no escuro*, define Clarice Lispector como "romancista do instante", pois "o que a romancista visa é apreender o instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com seu sentido revelador toda uma seqüência de atos: mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, num 'vertiginoso relance'". [9]

Para Nádia Batella Gotlib, Clarice Lispector, ao escrever crônicas sobre a Suíça, fez um painel fotográfico das imagens que via. Pode-se dizer que Federico García Lorca, autor de *A casa de Bernarda Alba*, também o faz sobre a casa que abriga as seguintes personagens: uma mãe despótica (personagem título da peça), suas cinco filhas sonhadoras em idade de casamento – Angústias, 39 anos; Magdalena, 30 anos; Amélia, 27 anos; Martírio, 24 anos e Adela, 20 anos –; uma Criada, La Poncia. é também o lugar por onde vão passar mendigos, mulheres, além de Pepe el Romano, que não aparece em cena. Lorca não coloca em cena a personagem masculina que desencadeará toda a transgressão das regras existentes naquela casa. Onipresente como símbolo do homem, portanto, objeto de desejos, Pepe el Romano não tem uma única fala, sua força motivadora de rebeldias e desejos sexuais se constrói textualmente a partir do que dele se fala. E se ele é a mola propulsora do desfecho trágico, o início da torturante trama em *A casa de Bernarda Alba* se constrói a partir da morte do marido da protagonista, Antônio Maria Benavides. As mulheres, segundo indica a rubrica, trajam luto e constituem o cortejo, silencioso, do varão da casa. Somente as mulheres intervêm na obra, fornecendo assim – como em *Yerma* e em *Dona Rosita* – a feminilidade como o eixo da tragédia.

Após esse fato, Bernarda Alba assume de forma autoritária e repressora o comando da casa e, conseqüentemente, do destino das cinco filhas e das criadas. Extremamente tirânica, Bernarda exige que se cumpra um luto de 8 anos, tradição de família, e as mantém presas em sua casa, exercendo sobre as mulheres um poder que violenta os valores individuais, substituindo-os por rígidas leis comportamentais. A obediência às regras conduz as personagens a um fim trágico no qual a própria Bernarda, por ironia, é absorvida: três das filhas, Angústias, Martírio e Adela, envolvem-se com Pepe el Romano. Angústias, a mais velha e herdeira majoritária, está de casamento marcado com Pepe, mas Adela, a mais nova das filhas, nutre por ele um sentimento muito forte, assim como Martírio. Nas últimas cenas, Adela e Martírio se enfrentam e esta desconfia que Adela esteve com ele, uma vez que as anáguas desta estão cheias de palha de trigo. As irmãs atacam-se fisicamente e os gritos acordam Angústias e Bernarda. Martírio, então, aponta para Adela e a acusa de ter estado com Pepe no curral. Adela não desmente, pelo contrário, confessa que estava com ele e enfrenta até mesmo a mãe: "Aqui acabaram-se agora as ordens de presídio! (Adela arrebatada a bengala de sua mãe e parte-a em dois). Eis o que faço com a vara da dominadora. Não dê

mais um passo. Em mim, ninguém manda, só Pepe". Bernarda, descontrolada, pede a espingarda e sai em direção ao curral. Ouve-se um disparo. Martírio adentra a cena e afirma: "Acabou-se Pepe el Romano". Adela corre em desespero. Na verdade, Bernarda não acertou o tiro em Pepe, mas Martírio fez o comentário para levar a irmã ao desespero, uma vez que afirma que "gostaria de despejar um rio de sangue sobre sua cabeça". Bernarda sai ao encontro de Adela, que se trancou em um quartinho. Quando a porta é arrombada, Poncia depara-se com Adela morta. Bernarda descontrola-se com o suicídio da filha e, alucinada, exige:

Eu não quero prantos. A morte tem que ser olhada de frente. Silêncio! (A uma das filhas). Cale-se, eu disse! (A outra filha:) As lágrimas, quando estiveres só! Todas nós iremos nos afogar num mar de luto. Ela, a filha mais moça de Bernarda Alba, morreu virgem. Todas ouviram? Silêncio, silêncio, estou dizendo! Silêncio!

Tanto Clarice quanto Lorca retratam, em seus escritos, o universo feminino a partir do qual se aborda a temática do amor, do ciúme, da tristeza, da solidão e da sexualidade.

Em *A paixão segundo G.H.*, a travessia da personagem protagonista é solitária e angustiante. Numa procura, "...estou procurando, estou procurando..." caminha a mulher até o quarto de uma empregada que lhe havia abandonado e, ao se deparar com uma barata, investiga a própria existência e procura a todo tempo, em um constante monólogo interior, se definir: "Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz." E no delírio da procura e do entendimento, fica surpresa diante daquilo que vê: "Oh, Deus, eu estava começando a entender com enorme surpresa: que minha orgia infernal era o próprio martírio humano." (LISPECTOR, 157, 1964)

Especificamente em *A casa de Bernarda Alba*, a sexualidade feminina está circunscrita a um espaço por si só repressor, não só pelas características do cenário descrito – uma sala em uma casa isolada do mundo – como também pela relação opressora que se estabelece entre Bernarda e as mulheres que convivem e se digladiam naquele espaço de luto e silêncio. Esse cenário é comparado, ao longo da obra, a um convento, a um presídio e a um inferno. Nessa "casa sitiada", Bernarda impõe um luto fechado pela morte de seu esposo e limites repressores a suas filhas. Entretanto, uma trama transgressora vai se instalando na casa a partir dos desejos despertados por Pepe el Romano em Angústias, Martírio e Adela, enquanto a mãe tenta tudo controlar de forma tirânica.

A sexualidade reprimida, mas latente, vai aflorando gradativamente e, quando aflorada, leva à morte. Os indícios dessa sexualidade vão sendo observados por Poncia que nota a inquietação de Adela. Esse estado inquieto e perturbador motiva uma comparação: para Poncia, a filha mais nova está "agitada, trêmula, assustada como se tivesse uma lagartixa entre os peitos". A passagem da sexualidade latente à aflorada vai sendo construída por meio de jogo metafórico e antitético: as mulheres presas dentro da casa ouvem as pessoas caminhando livremente fora daquela espécie de presídio; ficam, por exemplo, espreitando, da janela, Pepe el Romano passar. O silêncio lutuoso sofre a interferência de um perturbador tocar de sinos, de cantigas, dos latidos de cães na rua e do relinchar de cavalos. O ambiente de luto vai cedendo espaço a uma atmosfera cada vez mais sexual e essa passagem vai sendo demarcada pelos ruídos que penetram aquele silêncio repressor em uma seqüência gradativa e atingem uma espécie de clímax onomatopáico com o barulho dos cavalos que

incomoda e estimula, afinal, elas ouvem "uma mula para se amansar" e "o garanhão que está preso na estrebaria e dá coices contra a parede".

Imagem recorrente, os cavalos povoam os textos clariceanos com a mesma força perturbadora e estimuladora de uma sexualidade latente. Olga de Sá destaca a recorrência da imagem do cavalo já presente no primeiro romance, *Perto do coração selvagem*: "E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando atravessam rios, montanhas, vales...", e também em texto constituído de pequenos trechos, dedicado especialmente a um "Seco estudo de cavalos",[10] e na aproximação analógica entre mulher e cavalo "pela longa cabeleira e a crina, pela natureza livre".[11]

Em *A cidade sitiada*, romance em que se destaca, como na peça de Lorca, a "exploração do espaço dramático dos ambientes internos",[12] temos a imagem do cavalo aproximada à figura masculina:

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.[13]

Essa mesma aproximação entre cavalo e homem, afinal, "o cavalo era a beleza do homem",[14] será propulsora de uma sensualidade e de uma incontrolável atmosfera sexual quando Lucrécia cede a uma alegria que a atravessa ao encontrar 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.[15]

Na peça de Lorca, a referência ao cavalo e a descrição do ambiente, que identifica o modo de vida dos seres que habitam o campo ou a cidade, revelam o confinamento.

Adela adentra a casa e sua anágua, cheia de palha de trigo, é prova, segundo Martirio, de que os amantes haviam se encontrado no curral. A sexualidade então aflorada leva à morte, pois, sabemos que, no desfecho, temos o suicídio de Adela, induzido pela mentira de sua irmã Martirio. Esse desfecho vem prenunciado por indícios para os quais Poncia está, desde o início da peça, chamando a atenção de Bernarda e a alertando. Entretanto, a matriarca, orgulhosa e convicta de sua autoridade, não ouve e se cega diante dos fatos e se torna vítima de sua própria cegueira.

Bernarda se gabava de sua origem nobre, era orgulhosa, rebaixava a todos da criadagem e da vizinhança, exaltava as qualidades das filhas e sua honestidade. Entretanto, teve sua casa ultrajada pelo ódio, inveja, desconfiança, traição e morte. Mesmo assim, tentou abafar o escândalo amoroso da filha mais nova com o noivo da irmã. Sua grande preocupação era a aparência. Assim, enterrou a filha como virgem e ainda exigiu que as outras filhas não chorassem, obrigando a todas que escondessem o que ela achava desonra. Bernarda significa força e poder tanto no nome como na atitude. Alba pode significar preciosidade ou brancura, mas para a personagem de Lorca indica exatamente o contrário, pois se vestia de preto, conservava-se de luto, revestia-se de amargura e permaneceu encobrendo a verdade naquele universo feminino.

Constatam-se, em *A casa de Bernarda Alba*, as características do tragediógrafo espanhol como o intimismo, o implícito, o fugidio, o contido, o simbólico e as associações sutis que engendram a força dramática de seus textos. Além de serem características também recorrentes na obra clariceana, outro elemento de que Lorca se utiliza pode servir de paralelo entre os dois autores: o silêncio como força propulsora de mudanças. A voz repressora de Bernarda impõe o silêncio: as filhas submetem-se à imposição, mas o desejo torna o silenciar algo gritante, pois nele reside o pensamento nutrido pelo ciúme, pela inveja, pela traição e pela contestação. A ausência de falas de Pepe el Romano demonstra o quanto a onipresença silenciosa é perturbadora não só como elemento motivador da trama mas também como recurso cênico que leva o espectador a criar uma imagem do homem fruto do desejo das três filhas de Bernarda. No único texto teatral escrito por Lispector, a tragédia *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*[16], a personagem título não tem voz: acusada de ter traído o marido e estar sendo julgada em praça pública pela Inquisição, a pecadora faz de seu silêncio sua defesa e sua acusação. O marido e o amante se enfrentam diante da Pecadora que, sem esboçar um ruído, se transforma em vítima e faz do seu silêncio um grito de acusação. O silêncio diz mais do que as palavras ou, como diz Clarice, "o silêncio está repleto de palavras"!

De instantes fotográficos e de silêncios repletos de palavras os tragediógrafos Lorca e Clarice constroem seus textos teatrais, abordando o universo feminino e as temática que circundam estas personagens.

\* \* \*

Ao traduzir essas seis peças teatrais, Clarice entrou em contato com um número considerável de dramaturgos que são considerados grandes escritores do século XX. Se levarmos em conta os textos traduzidos, podemos supor que amigos como Tônia Carrero ou companhias teatrais encomendavam as traduções, mas Clarice as aceitava ou não e as realizava junto com a amiga Tati Moraes. Tendo em vista os autores traduzidos, podemos inferir que Lispector, apesar de exercer a atividade de tradutora para enfrentar um período marcado por dificuldades financeiras, leva em consideração a qualidade dramaturgica dos textos.

Apesar dos dramaturgos traduzidos serem de diferentes nacionalidades – Tchecov é russo; Yukio Mishima, japonês; Ibsen, norueguês; Carson Mac Cullers e Lillian Hellman, norte-americanos, e Lorca, espanhol – e das peças terem sido escritas entre o final do século XIX até meados do século XX – *Hedda Gabler* (1890), *A gaivota* (1896), *A casa de Bernarda Alba* (1936), *Os corruptos* (1939), *Sotoba Komachi* e *The member of the Wedding* (1950) – são evidentes nelas alguns temas recorrentes nos escritos clariceanos como o tratamento simbólico dado ao texto, as digressões e as metáforas e a temática feminina. Das mais variadas formas, Clarice se ocupou das temáticas abordadas nas peças traduzidas, refletindo sua preocupação social com a condição da mulher, buscando na palavra o poder para adentrar a psique humana e, por meio de uma linguagem única, discutindo o homem em sua completude e singularidade, desvelando os meandros dos desejos humanos.

Se somarmos as peças traduzidas e assistidas, podemos afirmar que a escritora deu conta de um panorama elogiadíssimo da dramaturgia mundial. Peças que foram escritas em momentos diferentes, mas que refletem a política e a conseqüente condição social vigente no século XX, principalmente, de um modelo opressor de encarar a condição da mulher.

## BIBLIOGRAFIA

### De Clarice Lispector:

**Perto do coração selvagem** (1943). 15ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

**A Cidade Sitiada** (1949). 8ª. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

**Laços de Família** (1960). 28ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

**A Maçã no Escuro** (1961). 8ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

**A Legião Estrangeira** (1964). Rio de Janeiro, ed. do Autor, 1964. (Posteriormente: *A Legião Estrangeira*. São Paulo, ática, 1977; *Para não esquecer*. São Paulo, ática, 1978.)

**A Paixão segundo G. H.** (1964). Edição crítica. Benedito Nunes (coord.) Paris: *Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes e africaine du XXe.sí'cle*, Brasília: CNPq, 1988. E mais: 3ª. ed. Sabiá, s/d.

**Felicidade Clandestina** (1971). 8ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

**A Descoberta do Mundo** [1967-73]. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

**água Viva** (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Onde estivestes de noite** (1974). 7ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

**A Via-Crucis do Corpo** (1974). Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

**Cartas perto do coração**/Fernando Sabino e Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 2001

### De Lorca:

**A casa de Bernarnda Alba**. Trad. de Clarice Lispector e Tati Moraes. Original do espólio da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro.

**Bodas de Sangue**. Trad. de Antonio Mercado. São Paulo: Abril Cultural,s/d. [ Teatro Vivo]

**Five Plays by Lorca** – comedies and tragicomedies ("The Billy-Club Puppets", "The Shoemaker's Prodigious Wife", "The Love of Don Perlimplin and Belisa in the Garden", Doña Rosita, the Spinster" and "The Butterfly's Evil Spell") . Trad. de James Graham-Lujan and Richard L. O'Connell. New York: New Directions Publishing Corporation, 1963.

### De caráter Geral:

BANDEIRA, Manuel, em *Opus 10. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

COSTA, Lígia Militiz & REMÉDIOS, Maria Luiz Ritzel Remédios. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ed. ática, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, um vida que se conta*. São Paulo: ática, 1995

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971

SA, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/São Paulo, Vozes/FATEA, 1979.

MAGALDI, Sábato. *O texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

NUNES, Benedito Nunes. *O drama da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: ática, 1995, p. 78.

PORTELLA, Eduardo. "O grito do silêncio", em LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1981.

---

[1] Entre os documentos pessoais da autora, a Fundação Casa de Rui Barbosa guarda uma Certidão de inscrição de profissional autônomo, datada de 6.2.1975, em que consta, além do endereço, como atividades exercidas por Clarice Gurgel Valente a de "Escritora de livros e Tradutora".

[2] A década de 1970 parece ter sido aquela em que Clarice mais se dedicou à tradução, uma vez que neste período foi publicada a maioria dos textos traduzidos:

BORGES, Jorge Luis. História dos dois que sonharam. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27.12.1969, p. 2. Reproduzido em: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 313-315.

WESTMACOTT, Mary (Agatha Christie). *A carga*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d.

LAINÉ, Pascal. *A rendeira*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975.

CHAGALL, Bella. *Luzes acesas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d.

CHENSHW, Mary Ann. *The natural way to super beauty. A receita natural para ser super bonita*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1975.

MENNINGER, Karl. *O pecado de nossa época*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975.

[3] O Inventário do Arquivo não traz o autor da peça *The member of the wedding*, deixando uma incógnita marcada por um ponto de interrogação. Em uma coluna jornalística de Paulo Francis sobre teatro, "Estréias e Diversos", temos uma pequena nota que contém o nome do autor. Também, graças a essa nota, pode-se afirmar que o texto foi sido traduzido em 1961. Sobre esses dados, vamos nos deter quando comentarmos a tradução realizada por Clarice.

[4] LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. *Revista Jóia*, n. 177, Rio de Janeiro, maio de 1968, p. 158.

[5] Quando fui assistir *Longa jornada de um dia noite adentro*, de Eugene O'Neill, tradução de Bárbara Heliodora e direção de Naum Alves de Souza, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2003, tive a grata e misteriosa surpresa de me sentar ao lado da atriz Tônia Carrero. Fazia poucas semanas que havia me deparado com a crônica "Traduzir procurando não trair" e, apesar de não dispor de um gravador para uma entrevista um pouco mais formal, aproveitei para contar da crônica que havia lido e na qual Clarice afirmava que a atriz havia colaborado com sugestões para a tradução que estava

realizando. A atriz disse recordar-se de que Clarice estava traduzindo *A gaivota*, de Tchecov. Durante essa conversa informal, Tônia Carrero não se recordava da tradução da peça de Lillian Hellman. Pesquisando, descobri o programa da peça *Os corruptos*, encenada pela Companhia Tônia Carrero. Uma entrevista mais formal e extensa foi prometida pela atriz. Em entrevista inédita, realizada em São Paulo durante a temporada de *A visita da Velha Senhora*, a atriz contou sobre sua amizade com Clarice Lispector, sobre o envolvimento da autora com o teatro não só como espectadora e tradutora, mas também como uma intelectual que participava de reuniões de grupos teatrais em um momento conturbado devido à repressão da ditadura e que, gozando de certa notoriedade, buscava apoio para liberação de textos censurados.

[6] A atriz Nydia Licia nos revelou em entrevista inédita, em 28 de novembro de 2003, que, geralmente, os jornais, ao divulgar ou comentar o espetáculo *Hedda Gabler*, mencionavam apenas o nome de Clarice como tradutora e que esta, indignada e descontente, lhe telefonou exigindo que o nome de Tati Moraes fosse também mencionado.

[7] MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "No raiar de Clarice Lispector", em *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 131.

[8] LISPECTOR, Clarice. *água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

[9] MELIO E SOUZA, Gilda de. "O vertiginoso relance", em *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 80.

[10] LISPECTOR, Clarice. "Seco estudo de cavalos", em *Onde estivestes de noite*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, pp. 44-53.

[11] Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 233.

[12] SOUZA, Eneida Maria de. "O brilho no escuro". Texto de apresentação do romance *A cidade sitiada*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 1.

[13] LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*, op. cit., p. 46.

[14] *Idem*, p. 167.

[15] *Idem*, p. 147.

[16] A tragédia "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos" foi publicada na segunda parte, "Fundo da gaveta" da primeira edição de *A Legião estrangeira*, em 1964. Em 2005, o texto foi publicado em *Outros Escritos*, Ed. Rocco, livro organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo.