

Organizadores

Rony Márcio Cardoso Ferreira
Michele Eduarda Brasil de Sá

ESCRITORES E TRADUTORES NA LITERATURA BRASILEIRA:

PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS



Organizadores

Rony Márcio Cardoso Ferreira

Michele Eduarda Brasil de Sá

**ESCRITORES
E TRADUTORES
NA LITERATURA
BRASILEIRA:**

PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitora

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Obra aprovada pelo Conselho Editorial
RESOLUÇÃO N° 43-COED/AGECOM/UFMS,
DE 08 DE JUNHO DE 2021.

Conselho Editorial

Rose Mara Pinheiro (presidente)

Ana Rita Coimbra Mota-Castro

Além-Mar Bernardes Gonçalves

Alessandra Regina Borgo

Antonio Conceição Paranhos Filho

Antonio Hilario Aguilera Urquiza

Cristiano Costa Argemon Vieira

Delasnieve Miranda Daspert de Souza

Elisângela de Souza Loureiro

Elizabete Aparecida Marques

Geraldo Alves Damasceno Junior

Marcelo Fernandes Pereira

Maria Lígia Rodrigues Macedo

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Vladimir Oliveira da Silveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Escritores e tradutores na literatura brasileira [recurso eletrônico] : perspectivas contemporâneas /
organizadores Rony Márcio Cardoso Ferreira, Michele Eduarda Brasil de Sá – Campo Grande,
MS : Ed. UFMS, 2021.

Dados de acesso: <https://repositorio.ufms.br>
Inclui bibliografias.
ISBN 978-65-86943-57-3

1. Tradução e interpretação. 2. Escritores brasileiros. 3. Tradutores. 4. Literatura brasileira. I.
Ferreira, Rony Márcio Cardoso. II. Sá, Michele Eduarda Brasil de.

CDD (23) 418.02

Bibliotecária responsável: Jakeline de Souza Costa – CRB 1/3090

Organizadores

Rony Márcio Cardoso Ferreira

Michele Eduarda Brasil de Sá

ESCRITORES E TRADUTORES NA LITERATURA BRASILEIRA: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

CAMPO GRANDE - MS

2021



© dos autores:

Andrei dos Santos Cunha
Bruno Costa Zitto
Bruno Palavro
Débora da Silva Pitaluga
Dennys Silva-Reis
Germana Henriques Pereira
Karina de Castilhos Lucena
Leonardo Antunes
Michele Eduarda Brasil de Sá
Myllena Ribeiro Lacerda
Rafael Brunhara
Rony Márcio Cardoso Ferreira

1ª edição: 2021

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica
TIS Publicidade e Propaganda

Revisão

A revisão linguística e ortográfica
é de responsabilidade dos autores

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

Direitos exclusivos
para esta edição



Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS

Av. Costa e Silva, s/nº - Bairro Universitário, Campo Grande - MS, 79070-900
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Fone: (67) 3345-7203
e-mail: sedit.agecom@ufms.br

Editora associada à



ISBN: 978-65-86943-57-3
Versão digital: junho de 2021

SOBRE OS AUTORES

Andrei dos Santos Cunha: Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão) e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor de Língua, Literatura e Tradução do Bacharelado em Letras - Tradutor Português/Japonês e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Vice-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), gestão 2020-2021. E-mail: andreicunha@gmail.com

Bruno Costa Zitto: Acadêmico de graduação do Bacharelado em Letras - Tradutor Português/Japonês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) de 2019 a 2020, com o Plano de Trabalho "História da Literatura Japonesa em Tradução". E-mail: b.zitto13@gmail.com

Bruno Palavro: Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura - Teoria, Crítica e Comparatismo) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Letras - Português e Grego Antigo pela mesma instituição. Atualmente, desenvolve projetos voltados à tradução literária, ao estudo da métrica clássica e à performance de textos da Antiguidade. E-mail: brunopalavro@gmail.com

Débora da Silva Pitaluga: Graduada em Letras Licenciatura (Português/Inglês) pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS, Campo Grande). Durante a graduação desenvolveu pesquisa sobre Clarice Lispector tradutora e foi integrante do projeto de pesquisa Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária). E-mail: debora.pitaluga@hotmail.com

Dennys Silva-Reis: Doutor em Literatura (POSLIT/UnB) pela Universidade de Brasília (UnB). Professor de Literatura Francesa no Centro de Educação Letras e Artes (CELA), na Universidade Federal do Acre (UFAC), campus Rio Branco. Pesquisador dos grupos de pesquisa Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC), Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (GPPMC/UNIR) e LiterArtes (UNB).

E-mail: reisdennys@gmail.com

Germana Henriques Pereira: Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), com estágio pós-doutoral na Université de Montreal (Canadá) e na Université Rennes II - Haute Bretagne (França). Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília. Coordenadora do Núcleo de Estudos em História da Tradução e Tradução Literária (NETHLIT/UnB). E-mail: germanahp@gmail.com

Karina de Castilhos Lucena: Doutora em Letras - Estudos de Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Estudos da tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). Professora do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: kclucena@gmail.com

Leonardo Antunes: Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de língua e literatura grega da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (PPG-Letras). E-mail: anaxandron@hotmail.com

Michele Eduarda Brasil de Sá: Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora da Faculdade de Letras da UFRJ, atualmente em exercício provisório na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (UFMS). E-mail: michedu@gmail.com

Myllena Ribeiro Lacerda: Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Mestre em Estudos da Tradução (POSTRAD) e bacharel em Letras/Tradução Inglês pela Universidade de Brasília (UnB). Membro do Núcleo de Estudos em História da Tradução e Tradução Literária (NEHTLIT/UnB). E-mail: myrlacerda@gmail.com

Rafael Brunhara (UFRGS): Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de língua e literatura grega da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e coordenador do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva (NET). E-mail: rafael.brunhara@gmail.com

Rony Márcio Cardoso Ferreira: Doutor em Literatura (Estudos Literários Comparados) pela Universidade de Brasília (UnB). Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Pesquisador Colaborador do Núcleo de Estudos em Tradução Literária e História da Tradução (NEHTLIT/UnB). Pesquisador dos Grupos de Pesquisa Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC/UFMS) e Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas (NAV(r)E/UEMS). E-mail: cardoso_rony@hotmail.com

SUMÁRIO

Apresentação

Tradução e literatura na esfera da reciprocidade	10
Rony Márcio Cardoso Ferreira e Michele Eduarda Brasil de Sá	

Capítulo 1

Mario Quintana tradutor: uma trajetória na Livraria e Editora Globo de Porto Alegre	15
Myllena Ribeiro Lacerda e Germana Henriques Pereira	

Capítulo 2

Julián Fuks: escritor, tradutor, autotradutor	36
Karina de Castilhos Lucena	

Capítulo 3

Clarice Lispector tradutora: <i>Cai o pano no palco da tradução</i>	50
Débora da Silva Pitaluga e Rony Márcio Cardoso Ferreira	

Capítulo 4

A face tradutória de Zalina Rolim: a primeira lição	81
Dennys Silva-Reis	

Capítulo 5

Subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil	104
Andrei dos Santos Cunha e Bruno Costa Zitto	

Capítulo 6

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΙΟΥ ΙΑΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΥΡΓΙΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ:

**breve estudo da relação entre a poesia autoral e a prática
tradutória de Jaa Torrano** 144

Bruno Palavro e Leonardo Antunes

Capítulo 7

**O tradutor benemérito: a poesia grega de Péricles Eugênio
da Silva Ramos**..... 165

Rafael Brunhara

Capítulo 8

Silva Bélkior e os *Carmina Drummondiana* 185

Michele Eduarda Brasil de Sá

APRESENTAÇÃO

Tradução e literatura na esfera da reciprocidade

Nenhum problema tão substancial com as letras e seu modesto mistério como o que propõe uma tradução [...]. A tradução [...] parece destinada a ilustrar a discussão estética (BORGES, 2008, p. 103).

Em 2019, iniciaram-se as atividades do projeto de pesquisa “Literatura, tradução e cultura: os escritores-tradutores na literatura brasileira”, criado no âmbito dos cursos de Letras da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. O projeto tem por objetivo investigar em que medida a tradução contribuiu para constituição dos projetos estéticos e intelectuais de escritores brasileiros que, ao longo de suas trajetórias, dedicaram-se à tarefa tradutória enquanto tradutores. Para tanto, a partir dos postulados da literatura comparada, dos estudos da tradução literária e dos estudos culturais, volta-se a uma formulação conceitual da rubrica “escritores-tradutores”, procurando examinar como os projetos de alguns escritores brasileiros se comportaram frente ao fenômeno da tradução em múltiplos contextos.

Com a intenção de incrementarmos as pesquisas relacionadas à tradução na UFMS, convidamos alguns especialistas da área da tradução literária de outras instituições a que contribuíssem com um texto sobre suas pesquisas. Cada um dos textos compõe um capítulo deste livro, que, grosso modo, pretende abordar epistemologicamente a tradução como fenômeno cultural e literário, investigar as razões que levaram tais escritores à tarefa da tradução, evidenciar pontos de convergências entre os papéis do tradutor e do escritor e, por fim, destacar a importância da tradução frente à literatura brasileira. Em sentido inverso e complementar, este volume propõe um cuidadoso exame do papel dos escritores-tradutores brasileiros enquanto agentes culturais, leitores-tradutores

por excelência, ocupados por um dever escritural, no sentido amplo do termo, que coaduna processos de ordem estética, identitária e cultural.

Myllena Ribeiro Lacerda e Germana Henriques Pereira, a partir das relações entre história literária e história da tradução, apresentam um mapeamento da produção tradutória do poeta Mário Quintana, a fim de preencher uma lacuna existente na crítica a respeito do escritor-tradutor. Para tanto, o capítulo “Mário Quintana tradutor: uma trajetória na Livraria e Editora Globo de Porto de Alegre” traça um panorama histórico das traduções assinadas por Quintana entre as décadas de 1930 e 1950, observando em que medida a dupla-tarefa escrever e traduzir contribuiu para o sistema da literatura estrangeira traduzida no Brasil. Com isso, as pesquisadoras, de certo modo, colaboram criticamente para uma possível escrita de história da tradução literária ao mesmo tempo em que discorrem sobre a importância de Quintana enquanto tradutor ocupado em transformar obras estrangeiras em brasileiras e, por conseguinte, literato responsável por reformular a literatura nacional frente a uma abertura à literatura estrangeira.

Em “Julián Fuks: escritor, tradutor, autotradutor”, Karina de Castilhos Lucena discorre sobre a importância da tradução no projeto literário desempenhado por Julián Fuks, na esfera da literatura brasileira. A pesquisadora, com base em depoimentos do próprio Fuks e nos postulados defendidos pelos estudos da tradução, procura inserir a figura do escritor argentino instalado no Brasil em uma tradição de escritores-tradutores latino-americanos ocupados tanto em escrever literatura em sua própria língua quanto em transportá-la para além das fronteiras culturais, a exemplo, ressalvadas as diferenças, dos empreendimentos literários de escritores como Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia. Por extensão, Lucena pontua a singularidade da obra ficcional do premiado escritor frente aos seus vários modos de intersecção entre a literatura brasileira e a argentina.

Débora da Silva Pitaluga e Rony Márcio Cardoso Ferreira examinam a importância da tradução no projeto literário de Clarice Lispec-

tor. Por meio de uma perspectiva crítica que interrelaciona os estudos comparados, tradutórios e filosóficos, o capítulo “Clarice Lispector tradutora: Cai o pano no palco da tradução” estabelece possíveis relações entre o projeto da escritora brasileira e um romance policial de Agatha Christie traduzido pela escritora-tradutora em 1976. Sob esse ângulo, após discorrerem sobre a importância da tradução aos estudos de literatura comparada, os autores examinam a versão em língua portuguesa assinada por Clarice, no intuito de evidenciar que à tradução literária é inerente um movimento de diálogo frente a uma alteridade, o qual propicia a pervivência de textos estrangeiros e possibilita conceber a tarefa da tradução, também, como um ato de desconstrução.

Em “A face tradutória de Zalina Rolim: a primeira lição”, Dennys Silva-Reis busca recuperar a importância de mulheres tradutoras esquecidas na história da tradução no Brasil, por meio de um estudo sobre prática tradutória da escritora-tradutora Zalina Rolim. O pesquisador apresenta-nos um pequeno painel biográfico da intelectual nascida no século XIX, com o fim de ressaltar elementos do percurso tradutório de Rolim como tradutora. Ao retomar problemas relativos à questão de gênero, o capítulo se propõe, grosso modo, a contribuir para uma reconstrução da história de escritoras-tradutoras brasileiras, visando a reparar a exclusão das mulheres no âmbito da historiografia das letras nacionais.

Andrei dos Santos Cunha e Bruno Costa Zitto nos apresentam “Subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil”, que é em parte baseada nos resultados do projeto de pesquisa “Literatura japonesa em tradução”. Unindo-se a outros esforços dignos de nota que têm sido desenvolvidos a fim de mapear a atividade tradutória a partir de línguas não-hegemônicas, os autores traçam uma evolução histórica da tradução de literatura japonesa no Brasil, apresentando cinco momentos, ou vertentes: a vertente indireta de motivação extraliterária, a vertente direta artesanal de motivação literária, a vertente indireta pro-

fissional de motivação comercial, a vertente direta profissional de motivação acadêmica e a vertente direta profissional de motivação comercial.

Bruno Palavro e Leonardo Antunes, em “ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΙΟΥ ΙΑΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΥΡΓΙΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ: Breve estudo da relação entre a poesia autoral e a prática tradutória de Jaa Torrano”, trazem à luz as contribuições do poeta-tradutor Jaa Torrano, professor titular de língua e literatura grega no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), demonstrando como sua produção como poeta encontra-se profundamente ligada à sua produção como acadêmico e como tradutor de poesia grega.

Rafael Brunhara escreve sobre a tradução de poesia grega do poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, registrada em seu livro *Poesia grega e latina*, publicado em 1964. “O tradutor benemérito: a poesia grega de Péricles Eugênio da Silva Ramos” demonstra a intenção de Ramos como poeta-tradutor que se propõe apresentar esta poesia para “o leitor de nossos dias”, o que dá à sua tradução uma certa natureza de divulgação. O capítulo apresenta a antologia de Ramos como um marco literário, pois ela traz pela primeira vez a tradução de vários poetas gregos para a língua portuguesa.

Por fim, Michele Eduarda Brasil de Sá comenta em “Silva Bélkior e os *Carmina Drummondiana*” algumas traduções de poemas de Carlos Drummond de Andrade para o latim feitas pelo ex-padre e amante das letras Belchior Cornélio da Silva, publicados primeiro em sua Tese de Pós-Doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e depois em livro, pela editora Salamandra. O capítulo parte de uma pergunta inicial - para que traduzir Drummond para o latim? - e se encerra com uma possibilidade de resposta que repousa não apenas sobre o conhecimento e o aprimoramento da língua, mas também sobre o aprimoramento do fazer tradutório, especialmente em se tratando de uma tradução literária - e, mais ainda, de poesia.

Assim, o presente livro se volta, como podemos observar na apresentação sumária de seus capítulos, a um dos fenômenos substanciais à literatura: o lugar e o papel de escritores brasileiros na condição de tradutores. Por conseguinte, coloca a tradução em seu lugar de destaque no âmbito dos estudos literários, bem como procura ressaltar a discussão estética, histórica, literária e cultural inerente aos atos tradutórios enquanto mediadores na relação com o outro. Com o desejo de que este volume contribua para novos debates na área da tradução literária, agradecemos aos pesquisadores que com ele contribuíram e desejamos a todos uma boa leitura.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Rony Márcio Cardoso Ferreira e Michele Eduarda Brasil de Sá
(organizadores)

CAPÍTULO 1

MARIO QUINTANA TRADUTOR: UMA TRAJETÓRIA NA LIVRARIA E EDITORA GLOBO DE PORTO ALEGRE

Myllena Ribeiro Lacerda
Germana Henriques Pereira

Escrever sobre a história dos escritores e dos tradutores é também contribuir para a história da literatura nacional e, portanto, relatar os diversos aspectos que envolvem a tradução literária deve ser uma parte fundamental do processo de reconhecimento das redes culturais, linguísticas e literárias entre diferentes sistemas. Antoine Berman (2002) define que o saber histórico tem uma profunda relação com a constituição de uma crítica e uma teoria moderna da tradução e reconhecer essas relações a partir de uma perspectiva historiográfica contribui para as reflexões sobre crítica, literatura e literatura traduzida. Ao observarmos a história da tradução, notamos que obras traduzidas muitas vezes têm um papel importante na formação do sistema literário ou, ainda, podemos ressaltar como o ato tradutório serve, por vezes, de exercício e influência para os próprios tradutores, que dialogam e incorporam novas estéticas, novos temas e novas possibilidades literárias a partir das reflexões e críticas resultantes do ato tradutório. Com isso, as traduções têm um espaço significativo na construção de um sistema literário, especialmente se considerarmos o caso da literatura brasileira.

Este capítulo apresenta partes da pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado “Quintanares tradutórios: Perfil de tradutor e traduções de Mario Quintana na Livraria e Editora Globo de Porto Alegre (1934 – 1955)”, apresentada em março de 2020 no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Germana Henriques Pereira. Esse trabalho surgiu como um

desdobramento da pesquisa iniciada na graduação, entre 2015 e 2017, no Programa de Iniciação Científica e vinculado ao Núcleo de Estudos em História da Tradução e Tradução Literária (NEHTLIT), e que pretendia observar traduções e retraduições do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e analisar as principais estratégias tradutórias de Mario Quintana na tradução publicada em 1946. Quintana, embora poeta já muito reconhecido e estudado na literatura brasileira, foi também um tradutor muito prolífico. Apesar dos muitos estudos sobre a produção de poesia e alguns trabalhos pontuais sobre traduções de autores como Marcel Proust, o trabalho tradutório de Quintana em uma perspectiva mais ampla permanece pouco explorado. O principal objetivo desta pesquisa é preencher uma lacuna nos estudos do escritor-tradutor e inserir a produção tradutória de Quintana nos estudos da História da Tradução do Brasil, além de traçar um panorama de suas traduções, sobretudo publicadas pela Livraria e Editora Globo de Porto Alegre entre as décadas de 1930 e 1950, e observar suas principais contribuições para o sistema de literatura traduzida nacional a partir de sua dupla-tarefa de escrever e traduzir.

Para Pascale Casanova (2002, p. 39), “[c]omo a crítica, a tradução é por si só valorização ou consagração, ou como dizia Larbaud, ‘enriquecimento’”. Assim, críticos e tradutores são responsáveis pelo reconhecimento literário de obras estrangeiras introduzidas no sistema de literatura nacional e contribuem para o estabelecimento de um capital literário. Para a autora, “a atividade de tradução é um sinal essencial para avaliar a atividade e a eficácia dos veredictos de consagração: é pelo número de candidatos à legitimidade e à atividade real de consagração autônoma (tradução, comentário, crítica, prêmio) que é possível estimar o crédito propriamente literária de uma capital” (CASANOVA, 2002, p. 208).

Similarmente, a visão polissistêmica proposta pelo teórico Itamar Even-Zohar pode elucidar os movimentos de trocas linguísticas, culturais e literárias. A natureza descritiva da Teoria dos Polissistemas é comprovada ao observarmos a ideia de sistemas literários e suas re-

lações com sistemas de literatura traduzida. Para o autor e teórico israelense, os polissistemas são dinâmicos e repleto de intersecções, com diferentes e múltiplas formas, podendo, inclusive, coexistir com vários outros sistemas. (EVEN-ZOHAR, 1990).

Bem como observa Casanova, Even-Zohar sugere que o contato e a rede de relações entre os sistemas podem causar fortes influências nas produções, nos repertórios e nos modelos já existentes. Similarmente, Candido afirma, ao discutir a noção de sistema, que as traduções brasileiras de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, tiveram forte influência na formação no nosso sistema literário e, com isso, novos temas e formas foram desenvolvidos na literatura brasileira. É a partir das traduções do autor francês que os simbolistas no fim do século XIX assimilam o modelo literário europeu e, assim, os “baudelairianos do decênio de 1870” (CANDIDO, 1989, p. 38) contribuem para a produção nacional de forma inovadora. Para o crítico e teórico brasileiro:

a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, trançando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica que os períodos seguintes não conheceram. Isso foi possível inclusive por causa de certa deformação, como as que em toda influência literária tomam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita. (CANDIDO, 1989, p. 24).

Tal citação, remete-nos à citação de Valery Larbaud mencionada por Casanova de que “[a]o mesmo tempo em que aumenta sua riqueza intelectual, [o tradutor] enriquece sua literatura nacional e honra seu próprio nome.” (LARBAUD, p. 76-77 apud CASANOVA, p. 39). Com isso, a consolidação do sistema literário nacional está fortemente vinculada ao sistema de literatura traduzida. A legitimação que essas obras tem quando atreladas aos nomes de críticos e escritores brasileiros influencia diretamente a produção e recepção de literatura traduzida e po-

demos observar como essa relação é explorada pelo mercado editorial no início do século XX, resultando na idade de ouro das traduções.

1. A Livraria e Editora Globo de Porto Alegre

A partir dos anos 1930, o Brasil dá início a uma intensa produção de traduções que, antes em grande parte importadas de Portugal, tem, neste momento, um cenário político e econômico propício para novos projetos editoriais. Os estímulos políticos do Governo Vargas e o custo elevado de importações em decorrência da crise econômica abrem espaço para o crescimento das editoras brasileiras. É nesse contexto que a Livraria e Editora Globo de Porto Alegre, criada em 1883, mas sob direção de Henrique Bertaso e Erico Verissimo a partir do fim dos anos 1920, aposta em grandes empreendimentos para a publicação de novas traduções. Sob o olhar crítico e apurado de Verissimo, a Globo de Porto Alegre inicia uma série de coleções que visavam a publicação de obras clássicas, contemporâneas, romances policiais e *best-sellers* sob o cuidado de tradutores e intelectuais sul-rio-grandenses e outros “colaboradores de renome na literatura e crítica brasileiras como Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Lúcia Miguel Pereira, Manoel Bandeira, James Amado, Marques Rebelo e Sérgio Milliet entre outros” (WYLER, 2003, p. 129).

As coleções – Amarela, Biblioteca dos séculos, Catavento, Clube do Crime, Globo, Nobel, Tucano, Universo, Verde (AMORIM, 1999, p. 72) – e outras publicações como a revista *A Novela* (1936-1938) pretendiam inserir obras literárias estrangeiras no sistema nacional e expandir o acesso dos leitores brasileiros às obras, em sua grande maioria, com traduções inéditas no Brasil. Dessa forma, junto a outras editoras, como a José Olympio, percebe-se um momento de expansão no mercado de traduções brasileiro. Segundo Sousa *et al.* (2011):

O papel dessas publicações era popularizar a leitura dos clássicos universais, o acesso à leitura de públicos não especialistas e a grande circulação de obras, por exemplo, a tradução de Proust por Mario Quintana foi

um dos *best-sellers* da Editora Globo, com 66 mil exemplares publicados. Visava também formar um público leitor, disseminar a cultura estrangeira, alçar os leitores brasileiros ao patamar internacional de modo a que se sentissem parte de um conjunto cultural mais amplo: o dos leitores das letras clássicas universais. Era igualmente uma forma de disseminar as grandes obras da literatura nacional, que eram publicadas em coleções conjuntas com as obras estrangeiras, um modo de legitimar as obras nacionais. (SOUSA *et al.*, 2011, p. 83).

Verissimo era o responsável pela supervisão e seleção dos textos traduzidos e muito se preocupava com a qualidade do que seria publicado na Globo de Porto Alegre. De fato, a editora desenvolveu um modelo de revisão das traduções posto em prática até 1947, quando se tornou inviável financeiramente, pois demandava a participação de um grupo extenso – tradutores “de acordo com a especialidade linguística”, especialistas da língua traduzida que faziam um cotejo dos textos e especialistas de estilo (VERISSIMO, 1996, p. 50-51). Assim, Quintana torna-se tradutor para a editora Globo de Porto Alegre e, enquanto tradutor profissional, cujo ofício era sua principal atividade, traduziu dezenas de romances, novelas e contos.

O poeta e jornalista já escrevia desde muito cedo e aos 13 anos publicou alguns versos na revista escolar *Hyloea* (CARVALHAL, 2006 p. 30-31). Aos 23 anos, em 1929, torna-se redator para jornais e começa o que seria uma longa carreira em publicações como o *Correio da Manhã*, *O Estado do Rio Grande*, *Correio do povo*, entre outras contribuições (ZILBERMAN, 1990, p. 25). No início dos anos 1930, Quintana traduz o romance *Palavras e Sangue*, do italiano Giovanni Papini, publicado em 1934 pela Editora e Livraria Globo de Porto Alegre. É dessa forma que Quintana inicia uma relação muito produtiva com a editora, onde publicaria mais de 40 títulos em tradução, entre 1934 e 1955, e as mais diversas coletâneas de poesias autorais. É importante notar que sua carreira editorial começa com as traduções, tendo em vista que seu primeiro livro de sonetos, *Rua dos Cataventos*, é publicado pela Globo de Porto Alegre apenas em 1940.

1.1 Coleção Amarela

A coleção Amarela, a primeira coleção criada por Verissimo e Bertaso, e publicada a partir de 1931, focava em romances policiais. Entre as traduções, podemos localizar 5 títulos traduzidos por Quintana:

Quadro 1: Traduções de Mario Quintana na Coleção Amarela

	Vol.	Autor	Título	Título original	Ano	Idioma
1.	59	Alessandro Varaldo	<i>A gata persa</i>	<i>La gatta persiana</i>	1938	Italiano
2.	91	Edgar Wallace	<i>Sanders da África</i>	<i>Sanders of the River</i>	1940	Inglês
3.	147	Fredric Brown	<i>O tio prodigioso</i>	<i>The Fabolous Clipjoint</i>	1951	Inglês
4.	153	Georges Simenon	<i>Os fantasmas do chapeleiro</i>	<i>Les fantômes du chapelier</i>	1954	Francês
5.	154	Georges Simenon	<i>A sombra chinesa</i>	<i>L'ombre chinoise</i>	1954	Francês

Fonte: Adaptado de Karam; Bottmann (2016).

As cinco traduções de Quintana o colocam entre os nove principais tradutores da coleção. Segundo levantamento de Karam e Bottmann (2016), a coleção Amarela publicou 151 títulos em 158 volumes, tornando-se a maior coleção em número de publicações na Globo. As publicações da coleção Amarela duraram por 25 anos e foi uma das mais bem sucedidas da editora e, segundo Amorim (1999, p. 77), “se tornou a mais importante coleção voltada ao gênero policial que já se publicou no Brasil”.

1.2 Biblioteca dos Séculos

Publicada entre 1942 e 1955, a coleção Biblioteca dos Séculos surge com o intuito de publicar “grandes livros da literatura universal” escolhidos pelo “tempo, o melhor crítico literário que conheço”, nas palavras de Verissimo (1969, p. 58). Assim, o catálogo focava em obras já em domínio público e consideradas clássicas, como William Shakespeare, Charles Dickens, Michel de Montaigne e Platão, entre muitos outros. Quintana traduz sete títulos, entre eles:

Quadro 2: Traduções de Mario Quintana na Coleção Biblioteca dos Séculos

	Autor	Título	Título original	Ano	Idioma
1.	Guy de Maupassant	<i>Contos</i>	<i>n/a</i>	1943	Francês
2.	Honoré de Balzac	<i>Os sofrimentos do inventor</i>	<i>Les Souffrances de l'inventeur</i>	1951	Francês
3.	Voltaire	<i>Contos e novelas</i>	<i>n/a</i>	1951	Francês
4.	Honoré de Balzac	<i>Uma paixão no deserto</i>	<i>Une passion dans le désert</i>	1951	Francês
5.	Prosper Mérimée	<i>Novelas Completas</i>	<i>n/a</i>	1954	Francês
6.	Honoré de Balzac	<i>Os proscritos</i>	<i>Les Proscrits</i>	1955	Francês
7.	Honoré de Balzac	<i>Seráfita</i>	<i>Séraphita</i>	1955	Francês

Fonte: Adaptado de Amorim (1999).

A Biblioteca dos Séculos se destaca pelo projeto editorial cuidadoso e de grande fôlego, apesar de publicar apenas 25 títulos: número baixo se compararmos com a Coleção Amarela, por exemplo. A coleção não apenas apresentava os tradutores já na capa com a indicação “Tradução de” seguida pelos respectivos nomes, como ainda incluía prefácios e diferentes textos de apoios de críticos e especialistas. Segundo Maurício Rosenblatt, editor da Globo de Porto Alegre, a Biblioteca dos Séculos tinha “características especiais. Cada autor, cada livro lançado trazia na abertura um ou mais artigos críticos contemporâneos, além de uma nota bibliográfica sobre o autor” (ROSENBLATT, 1986, p. 41). É nessa coleção que encontramos as traduções de *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, com organização de Paulo Rónai e a contribuição de vários tradutores da Globo de Porto Alegre. Quintana traduziu três textos da *Comédia: Uma paixão no deserto* (1951), no volume XII; *Proscritos* (1955), no volume XVI; e *Seráfita* (1955), no volume XVII, resultando na sua segunda maior participação em coleções da Globo, com sete títulos, todos eles traduzidos do francês.

1.3 Coleção Nobel

A Coleção Nobel foi uma das mais importantes coleções da Globo. Com 128 títulos publicados entre 1933 e 1958 (AMORIM, 1999, p.

91), foi a segunda em termos de números e a coleção com mais títulos traduzidos por Quintana, como podemos ver a seguir:

Quadro 3: Traduções de Mario Quintana na Coleção Nobel

	Autor	Título	Título original	Ano	Idioma
1.	Giovanni Papini	<i>Palavras e sangue</i>	<i>Parole e sangue¹</i>	1934	Italiano
2.	Joseph Conrad	<i>Lord Jim</i>	<i>Lord Jim</i>	1939	Inglês
3.	Henry de Vere Stacpoole	<i>A laguna Azul</i>	<i>The Blue Lagoon</i>	1940 ²	Inglês
4.	Charles Morgan	<i>Sparkenbroke</i>	<i>Sparkenbroke</i>	1941	Inglês
5.	Vicki Baum	<i>Hotel Shangai</i>	<i>Hotel Shanghai</i>	1942	Alemão
6.	Charles Morgan	<i>A fonte</i>	<i>The fountain</i>	1944 ³	Inglês
7.	André Maurois	<i>Os silêncios de Cél. Bramble</i>	<i>Les silences du Colonel Bramble</i>	1944	Francês
8.	Rosamond Lehmann	<i>Poeira</i>	<i>Dusty Answer</i>	1945	Inglês
9.	Virginia Woolf	<i>Mrs Dalloway</i>	<i>Mrs Dalloway</i>	1946	Inglês
10.	Marcel Proust	<i>No caminho de Swann</i>	<i>Du côté de chez Swann</i>	1948	Francês
11.	Marcel Proust	<i>À sombra das raparigas em flor</i>	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	1951	Francês
12.	Aldous Huxley	<i>Duas ou três graças</i>	<i>Two or Three Graces</i>	1951	Inglês
13.	W. S. Maugham	<i>Confissões</i>	<i>The Summing Up</i>	1951	Inglês
14.	W. S. Maugham	<i>Biombo chinês</i>	<i>On a Chinese Screen</i>	1952	Inglês
15.	Marcel Proust	<i>O caminho de Guermantes</i>	<i>Le Côté de Guermantes</i>	1953	Francês
16.	Georges Simenon	<i>O homem que olhava o trem passar</i>	<i>L'homme qui regardait passer les trains</i>	1953	Francês
17.	Graham Greene	<i>O poder e a glória</i>	<i>The Power and the Glory</i>	1953	Inglês
18.	Marcel Proust	<i>Sodoma e Gomorra</i>	<i>Sodome et Gomorrhe</i>	1954	Francês
19.	W. S. Maugham	<i>Cavalheiros de Salão</i>	<i>The Gentleman in the Parlour</i>	1954	Inglês
20.	Pearl Buck	<i>Debaixo do céu</i>	<i>God's Men</i>	1955	Inglês

Fonte: Adaptado de Amorim (1999).

¹ Segundo Silva (2017), a tradução publicada sob o título *Palavras e Sangue* (1934) pela Livraria e Editora Globo de Porto Alegre, corresponde, na verdade, a duas coletâneas de contos do autor Giovanni Papini: o próprio *Palavras e Sangue*, publicado na Itália em 1912 e *O trágico cotidiano*, de 1903. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-06062018-131836/publico/2017_AlineFogacaDosSantosReisESilva_VOrig.pdf. Acesso em: out. 2019.

² *A laguna Azul* também foi publicada na revista *A Novela*, número 1, em outubro de 1936.

³ *A fonte* também foi publicada na coleção *Catavento*, em 1963.

Os 20 títulos traduzidos por Quintana são sua maior contribuição para uma coleção da Globo de Porto Alegre, entre eles, 12 obras publicadas em língua inglesa, 6 em francês, 1 em italiano e 1 em alemão. É pela Nobel que saem suas traduções mais consagradas e reeditadas: os quatro primeiros volumes de Em busca do tempo perdido – *No caminho de Swann* (1948), *À sombra das raparigas em flor* (1951), *O caminho de Guermantes* (1953) e *Sodoma e Gomorra* (1954) –; e a tradução de *Mrs Dalloway* (1946), de Virginia Woolf.

1.4 Coleções Tucano e Coleção Catavento

As Coleções Tucano e Catavento são as outras duas coleções com traduções de Quintana. Para a primeira, Quintana traduz três títulos: *Eu, Claudius*, *A importância de viver* e *A fonte*, sendo esta última publicada anteriormente na coleção Nobel. Já para a outra, Quintana traduz quatro obras: *A escola de mulheres*, *O albergue das dores*, *A princesa de Clèves* e *O barbeiro de Sevilha*.

Quadro 4: Traduções de Quintana na Coleção Tucano e na Coleção Catavento

	Autor	Título	Título original	Ano	Idioma
1.	Robert Grave	<i>Eu, Claudius Imperador</i>	<i>I, Claudius</i>	1940	Inglês
2.	Lin Yutang	<i>A importância de viver</i>	<i>The Importance of Living</i>	1941	Inglês
3.	André Gide	<i>A escola de mulheres</i>	<i>L'école des femmes</i>	1944	Francês
4.	Francis Jammes	<i>O albergue das dores</i>	<i>L'Auberge des douleurs</i>	1945	Francês
5.	Mme. de La Fayette	<i>A princesa de Clèves</i>	<i>La Princesse de Clèves</i>	1945	Francês
6.	Beaumarchais	<i>O barbeiro de Sevilha ou a precaução inútil</i>	<i>Le Barbier de Séville, ou La Précaution inutile</i>	1946	Francês
7.	Charles Morgan	<i>A fonte</i>	<i>The Fountain</i>	1963 [1944]	Inglês

Fonte: Adaptado de Amorim (1999).

Apesar de menores e pouco estudadas, encontramos algumas menções sobre essas coleções. Hallewell, em seu famoso *O livro no Brasil* (2017), comenta que a coleção Tucano publicava “ficção de qualidade de Gide e Thomas Mann, em formato pequeno”, mas afirma que a ideia dos livros menores e mais baratos fracassou. No entanto, na década de 1980, Henrique Bertaso retoma o modelo com a Coleção Catavento que, segundo ele, foi “moderadamente bem-sucedida; em 1980, alguns títulos ainda se encontravam à venda ao preço Cr\$90.000, cerca de metade do que se pagava por um romance normal” (HALLEWELL, 2017, p. 741).

1.5 A Novela

Por fim, podemos citar os casos encontrados na revista *A novela*, publicada entre 1936 e 1938, e que publicava traduções de contos e novelas sob a direção de Erico Verissimo. Em nota de abertura da revista, em 1937, o escritor e editor afirma que pretendia divulgar novos autores de “obras primas da ficção universal [...] e romances e contos de gênero mais leve” e comenta sobre as intenções de publicação:

Ao lado dum romance policial de puro enredo sempre tivemos o cuidado de publicar a boa literatura psicológica, à melhor maneira de Balzac, Dostoievsky e Conrad. Reafirmamos aqui o nosso propósito de não lançar mão de romances ou contos em que a boa qualidade literária seja esquecida em benefício do sensacionalismo cuja forma mais frequente e procurada é a pornografia. (VERISSIMO In: *A novela*, 1937, s/p).

Dessa forma, ao analisarmos as publicações da revista em busca de traduções assinadas por Mario Quintana, encontramos apenas três novelas com seu nome. No entanto, podemos atribuir ao poeta a tradução de mais três contos e um trecho de livro de não-ficção.

Quadro 5: Traduções de Quintana na revista A novela

	No.	Data	Título	Autor	Tradução
1.	n.1	Out.1936	<i>A laguna azul</i>	Henry de Vere Stacpoole	Mario Quintana
2.	n.7	Abr.1937	<i>O prisioneiro de si mesmo</i>	Giovani Papini	Sem tradutor [Mario Quintana]
3.	n.9	Jun.1937	<i>4 cães fizeram justiça</i>	Giovani Papini	Sem tradutor [Mario Quintana]
4.	n.12	Set.1937	<i>O retrato profético</i>	Giovanni Papini	Sem tradutor [Mario Quintana]
5.	n.12	Set.1937	<i>O pesadelo universal</i>	René-Fulop Miller	Sem tradutor [Mario Quintana]
6.	n.19	Abr. 1938	<i>Um cowboy em Nova York</i>	W. Macleod Raine	Mario Quintana
7.	n.22	Jul. 1938	<i>O navio fantasma</i>	Cap. Fred Marryat	Mario Quintana

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

A tradução de *O pesadelo Universal* [*The world's anxiety-dream*] faz parte da obra *Os grandes sonhos da humanidade, condutores de povos, sonhadores e rebeldes* (1937) [*Leaders, Dreamers, and Rebels; an Account of the Great Mass-movements of History and the Wish-dreams that Inspired Them* (1935)], com tradução de Mario Quintana e René Ledoux. Já os quatro contos publicados n'*A novela*, de Giovani Papini, fazem parte de *Palavras e Sangue* (1934) [*Parole e sangue* (1912) e *Il tragico quotidiano* (1903)], com tradução de Quintana. Assim, apesar de o tradutor não ser identificado na revista, atribuímos a tradução a Quintana já que são textos publicados pela mesma editora. Com efeito, as três novelas – *A laguna azul*, *Um cowboy em Nova York* e *O navio fantasma* – indicam o nome de Quintana como tradutor logo abaixo do título.

2 Quintana tradutor-escritor

Um primeiro ponto a ser destacado é que todos os títulos traduzidos por Quintana são de prosa, variando entre romances, contos e textos de não-ficção, como biografias. Além disso, traduzia de pelo menos 4 línguas-fonte, entre elas o inglês, francês, espanhol e italiano. Já para textos publicados originalmente em alemão, por exemplo, acreditamos se tratar de uma tradução indireta.

Sobre as percepções tradutórias de Quintana, ele acreditava que “uma tradução significa a estreia do livro ou do autor na língua portuguesa. Tudo o que está escrito em português se incorpora inevitavelmente ao acervo cultural da língua. É muita responsabilidade!” (QUINTANA; LIMA, 1994, apud Revista brasileira, 2007, p. 210)⁴. Tal afirmação se alinha àquela do teórico Itamar Even-Zohar de que “[d]izer que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário significa que ela participa ativamente moldando o centro do polissistema.”⁵ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46). Dessa forma, as traduções de Quintana não apenas moldam o seu próprio olhar de escritor e tradutor, mas também contribuem para a construção do repertório literário do nosso sistema nacional, bem como dos sistemas de língua e cultura brasileiros.

As contribuições de Quintana para o sistema literário e de literatura traduzida no Brasil podem ainda ser destacadas em suas reflexões e concepções sobre o ato tradutório. O escritor-tradutor, por meio de entrevistas, e até mesmo em seus poemas, expõe uma posição precisa, especialmente se tomarmos a acepção de Antoine Berman (1995) de que “[a] posição tradutória é, por assim dizer, o ‘compromisso’ entre a maneira como o tradutor percebe, enquanto sujeito tomado pela *pulsão de traduzir*, a tarefa da tradução, e a maneira como ele ‘internalizou’ o discurso predominante sobre a tradução (as ‘normas’)”⁶ (BERMAN, 1995, p. 74-75). Sendo assim, podemos elencar alguns aspectos discutidos por Quintana.

⁴ Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revistabrasileira-50.pdf>. Acesso em: jan. 2020.

⁵ No original, “To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem”. As traduções apresentadas são de nossa autoria, exceto quando indicado.

⁶ No original: “La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les « normes »).”

Em entrevista à Edla van Steen (2008), Quintana afirma que uma boa tradução é “aquela que segue o estilo do autor, e não o do tradutor”. Essa concepção será reiterada ao longo de outras entrevistas e reflexões sobre o ato tradutório. Em 1980, Quintana publica uma coluna na *Folha de S. Paulo*, “A tradução e seus problemas”, na qual discute aspectos da profissão, das dificuldades de traduzir diálogos, a revisão e suas inserções não apropriadas e a criação de uma língua literária nacional para os brasileiros. Ele afirma, a partir das suas experiências sobretudo na década de 1940, que as expectativas sobre o tradutor concentram-se na imposição de prazos e questões de estilo do autor do texto de partida. Ele afirma, por exemplo:

Quando traduzi Proust, o meu trabalho mensal era computado à razão de um número X de páginas. É claro que não atingia o mínimo. Excusado lembrar-vos as dificuldades de um tradutor de Proust. O genial autor de “Em Busca do Tempo Perdido” levava um tempo enorme em procurá-lo. Tem ele períodos de quadra e meia. Era preciso dar-lhes o equivalente em português, sem que a complexidade do texto interferisse em sua clareza. (QUINTANA, 1980, p. 19).

Com isso, notamos a preocupação do escritor-tradutor de se ater às marcas de estilo e de não modificar ou, pelo menos, tentar se manter o mais próximo possível das questões formais presentes no original. A obra de Proust – que ele afirmava ter sido seu trabalho mais desafiador – serve de exemplo recorrente para as dificuldades enfrentadas, mas que, ao mesmo tempo, serviam como um estímulo para sua própria escrita. Nesse sentido, Quintana declara que “traduzir *Em busca do Tempo Perdido*, de Proust, foi uma tarefa muito árdua, mas, dessa forma, cresci muito como poeta”⁷.

⁷ Entrevista publicada em comemoração ao centenário do autor sob o título de “Centenário do nascimento de Mario Quintana: O poeta, o poema, a obra e a entrevista” e publicada anterior e parcialmente no *Tribuna da Imprensa*, em 5 de julho de 1994. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB50%20-%20GUARDA-DOS%20DA%20MEMORIA.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2019.

Quintana ainda questiona o tipo de tradução feita para obras *best-sellers*, que, pelo grande consumo e alta demanda, acabavam sendo traduzidas de forma muito próxima ao inglês em função da mão de obra barata. Para ele, os diversos anglicismos resultavam em uma língua “não crível” para os brasileiros e, assim, “o leitor brasileiro acaba desaprendendo a sua própria língua. E não só o leitor”. Similarmente, sobre as traduções do espanhol, afirmava nessa mesma coluna de 1980 que “naquela época também pensavam os empregadores que traduzir um texto em espanhol era o mesmo que copiá-lo. Engano ledo e cego, ia eu dizer. Ledo, não. Apenas cego. Não adiantava argumentar que a dificuldade estava no português e não no espanhol” (QUINTANA, 1980, p. 19), denotando uma consciência de que tradução é muito mais do que a mera transposição de palavra por palavra e que acarreta em um exercício dentro da própria língua do tradutor, às vezes mais do que com a língua estrangeira.

Com efeito, podemos encontrar outras reflexões sobre tradução na sua produção literária, como a seguir, no texto *Sem título*.

Os tradutores lusitanos têm o bom costume de apertuguesar os nomes estrangeiros. Estou lendo uma novela policial da Editora Bertrand e eis que espanta-me um “Teerão”, porque me pareceu “terão” pronunciado por um gago, mas logo vi que se tratava da nossa orientalesca Teerã. Nossa digo eu, porque nos acostumamos a amar o Oriente das Mil e uma noites da nossa infância e não esse que aí está agora a nos serrar de cima. [...] Mas nisto de vernaculizar nomes próprios, muito mais longe vão os espanhóis. Num livro lá deles, topei com uma Juana de Arco, que assim à primeira vista me pareceu uma artista de circo, quando se tratava de Joana d’Arc, tão querida de todo mundo que, com exceção dos hereges ingleses, ainda não nos acostumamos a chamá-la de santa. (QUINTANA, 2006, p. 698).

Destaca-se assim uma percepção que se estenderá ao longo de muitas outras traduções: ao mesmo tempo em que Quintana se opõe à transposição de nomes e de locais estrangeiros, ele traduz aqueles já consagrados como o Joana d'Arc da citação. Entre outros exemplos, podemos observar a tradução de locais já estabelecidos como Inglaterra, para England, Londres para London, mas a presença de topônimos como *Victoria Street*, *Oxford Street* ou *Buckingham Palace*, em *Mrs Dalloway* (1946) ou das referências culturais em *Lord Jim* (1939) presentes em palavras como *serang*, *sarong*, *campong* etc.

Apesar de ter uma posição tradutória nítida, percebemos que, por vezes, Quintana desvia de suas escolhas. Se nas traduções em inglês ele não traduz pronomes de tratamento como Mr., Mrs., Miss ou Lady, em sua tradução de Proust *Mme* é traduzido por Sra., M. por Sr. e *Docteur* por Doutor (SOUSA et al. 2011, p.96). Ou ainda, traduz topônimos como *Cathédrale Sainte-Marie-des-Fleurs*, que vira Catedral Santa Maria das Flores; ou Campos Elísios para *Les Champs-elysées*. No entanto, na tradução de *No caminho de Swann*, segundo Sousa et al. (2011, p. 97) “a maioria dos nomes de municípios, cidades e países foi mantida como no original [...] excetuando-se os nomes já traduzidos e consagrados na língua portuguesa (Veneza para Venise; Florença para Florence)” e finalizam afirmando que “Mario Quintana traduziu a maioria dos nomes de ruas e bairros, principalmente aqueles que levam nomes de santos [...]”. Com isso, podemos notar seu distanciamento das estratégias utilizadas em *Mrs Dalloway*, texto no qual Quintana preserva todos os topônimos da cidade de Londres em língua inglesa.

Outro exemplo das posições de Quintana pode ser encontrado em Trágico acidente, no qual o autor escreve:

Leitura de um belo livro, *O compromisso*, de Elia Kazan, numa bela tradução portuguesa em que ia deslizando como sobre rodas. Súbito, um acidente de tráfego. Fu-

ra-me literalmente os ouvidos esta derrapagem fatal, na última linha da página 54.

“Isso ensina-la-á a atacar.”

Sou suspeito para afirmar que temos um ouvido mais sensível que o dos nossos irmãos lusitanos, mas pergunto-me quando é que o mais bisonho escriba destes brasis conseguiria escrever com igual espontaneidade uma coisa dessas. Não o saberia fazer. Nem o poderia, devido às imposições do seu instrumento. Digo imposições e não limitações. Pois o brasileiro sabe ser áspero quando necessário. Se um de nós diz, muito brasileiramente, “me dá um cigarro”, é porque está fazendo um pedido. Se fosse uma ordem, a gente diria: “dá-me um cigarro.” Mas as frases de fato imperativas, como observou o mestre João Ribeiro, nós as dizemos sempre com o pronome proclítico. Exemplo? “Ponha-se na rua!” E, para não sair do capítulo da sensibilidade auditiva, eis que um poeta nosso, ante a desconcertante confusão de uma pobre alma perdida na floresta, achou que Só poderia expressá-lo (agora sim!) com a cacofonia deste verso:

“Dedalo de dedos.”

O que, convenhamos, é uma coisa belamente horrível, como o autor bem queria e como já o deve ter sentido o meu aflito leitor. (QUINTANA, 2006, p. 715).

Novamente retomamos a ideia de língua crível e da construção de uma linguagem literária brasileira. Para Quintana, a identificação do leitor com o texto é parte fundamental da tradução na medida em que a língua de chegada deve ser familiar ao mesmo tempo que “segue o estilo do autor”.

No que concerne a recepção das traduções de Quintana, percebemos que, desde o lançamento pela Globo de Porto Alegre, foram muito bem recebidas pelos leitores e pela crítica brasileira. Os casos de maior

sucesso são, sem dúvida, a tradução dos quatro primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido* (1948–1954), de Marcel Proust e a tradução de *Mrs Dalloway* (1946), de Virginia Woolf. Ambas as traduções foram relançadas e reeditadas com frequência significativa desde os anos 1940. O caso de Proust, por exemplo, destaca-se pela criação da coleção definitiva publicada entre 2006 e 2013 com revisão técnica da tradução, notas, prefácio, posfácio, resultando em um amplo aparato crítico que consolidou a tradução de Quintana como a grande tradução de Proust no Brasil (SANTOS, 2017). Já sobre a obra de Virginia Woolf, percebemos que, mesmo com o lançamento de diversas outras traduções a partir de 2012 após a entrada da obra em domínio público, a tradução de Quintana continua com pelo menos sete edições diferentes, lançadas por editoras como a Globo de Porto Alegre, Abril Cultural e Nova Fronteira.

Essas traduções são legitimadas pelo nome do escritor-tradutor e grande parte da publicidade das reedições gira em torno do nome de Quintana. Há ainda o caso mais recente da publicação de *O pequeno príncipe*: a tradução, feita provavelmente na década de 1940 e engavetada por décadas, foi publicada em 2017 pela editora Melhoramentos com o nome de Mario Quintana em destaque na capa e amplamente divulgada em jornais e no próprio site da editora. Uma apresentação da tradução de Quintana e uma biografia do tradutor antecedem a do próprio autor. A obra é apresentada como “Clássico da literatura e um dos livros mais vendidos no mundo, agora traduzido pelo poeta *MARIO QUINTANA!*”⁸ (grifos do autor) e um trecho do posfácio de Armino Trevisan, crítico, poeta e amigo de Quintana, afirma: “Quintana não ‘traduziu’ apenas *O pequeno príncipe*, com as qualidades de estilo do autor, soube torná-lo tão brasileiro quanto possível. Também o tornou tão ‘pessoal’ quanto lhe permitia a obra”.

⁸ Disponível em: <http://editoramelhoramentos.com.br/opequenoprincipe/index.html>. Acesso em: jun. 2020.

Assim, percebemos que Quintana é coerente em seu projeto tradutório, apesar de nem sempre seguir à risca suas próprias estratégias de tradução. Dado os repetidos questionamentos do funcionamento do mercado editorial que ditava celeridade e das revisões que alteravam o texto, podemos ainda nos questionar se tais desvios poderiam ser efetivamente atribuídos a Quintana. Infelizmente, não há registros do processo de tradução e temos acesso apenas aos produtos já finalizados. Mesmo assim, Quintana segue não mais apenas como poeta, mas como um tradutor versado e consciente, cujas contribuições para o sistema literário brasileiro residiam em transformar obras estrangeiras em brasileiras, como bem afirma Trevisan, expandindo não apenas a visão dos leitores, mas também a própria literatura nacional.

Quadro 6: Traduções de Mario Quintana

Traduções publicadas na Livraria e Editora Globo de Porto Alegre						
	Autor	Título	Coleção	Ano	Gênero	Idioma
1.	Giovanni Papini	<i>Palavras e sangue</i>	<i>Nobel</i>	1934	Contos	Italiano
2.	René Fulop-Miller	<i>Os grandes sonhos da humanidade</i>	<i>Sem coleção</i>	1937	Biografia	Inglês
3.	Fred. Marryat	<i>O navio fantasma</i>	<i>Revista A novela</i>	1937	Novela	Inglês
4.	W. Macleod Raine	<i>Um cow-boy em Nova York</i>	<i>Revista A novela</i>	1938	Novela	Inglês
5.	Alessandro Varaldo	<i>A gata persa</i>	<i>Amarela</i>	1938	Romance	Italiano
6.	Joseph Conrad	<i>Lord Jim</i>	<i>Nobel</i>	1939	Romance	Inglês
7.	Emil Ludwig	<i>Memórias de um caçador de homens</i>	<i>Sem coleção</i>	1939	Biografia	Alemão
8.	Robert Grave	<i>Eu, Claudius Imperador</i>	<i>Catavento</i>	1940	Romance	Inglês
9.	Henry de Vere Stacpoole	<i>A laguna Azul</i>	<i>Nobel/A novela</i>	1940	Romance	Inglês
10.	Edgar Wallace	<i>Sanders de África</i>	<i>Amarela</i>	1940	Romance	Inglês
11.	Charles Morgan	<i>Sparkenbroke</i>	<i>Nobel</i>	1941	Romance	Inglês
12.	Lin Yutang	<i>A importância de viver</i>	<i>Catavento</i>	1941	Romance	Inglês
13.	Vicki Baum	<i>Hotel Shangai</i>	<i>Nobel</i>	1942	Romance	Alemão
14.	Charles e Mary Lamb	<i>Contos de Shakespeare</i>	<i>Catavento</i>	1943	Contos	Inglês
15.	Guy de Maupassant	<i>Contos</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1943	Contos	Francês
16.	André Gide	<i>A escola de mulheres</i>	<i>Tucano</i>	1944	Romance	Francês
17.	André Maurois	<i>Os silêncios de Cel. Bramble</i>	<i>Nobel</i>	1944	Romance	Francês
18.	Charles Morgan	<i>A fonte</i>	<i>Nobel/Catavento</i>	1944	Romance	Inglês
19.	Francis Jammes	<i>O albergue das Dores</i>	<i>Tucano</i>	1945	Romance	Francês

20.	Mme. de La Fayette	<i>A princesa de Clèves</i>	<i>Tucano</i>	1945	Romance	Francês
21.	Rosmond Lehmann	<i>Poetra</i>	<i>Nobel</i>	1945	Romance	Inglês
22.	Beaumarchais	<i>O barbeiro de Sevilha ou a precaução inútil</i>	<i>Tucano</i>	1946	Romance	Francês
23.	Virginia Woolf	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Nobel</i>	1946	Romance	Inglês
24.	Marcel Proust	<i>No caminho de Swann</i>	<i>Nobel</i>	1948	Romance	Francês
25.	Honoré de Balzac	<i>Os sofrimentos do inventor</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1951	Romance	Francês
26.	Frederic Brown	<i>O tio prodigioso</i>	<i>Amarela</i>	1951	Romance	Inglês
27.	Aldous Huxley	<i>Duas ou três graças</i>	<i>Nobel</i>	1951	Contos	Inglês
28.	W. S. Maugham	<i>Confissões</i>	<i>Nobel</i>	1951	Romance	Inglês
29.	Marcel Proust	<i>À sombra das raparigas em flor</i>	<i>Nobel</i>	1951	Romance	Francês
30.	Voltaire	<i>Contos e novelas</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1951	Contos/ Novelas	Francês
31.	Honoré de Balzac	<i>Uma paixão no deserto</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1951	Romance	Francês
32.	W. S. Maugham	<i>Bombo chinês</i>	<i>Nobel</i>	1952	Romance	Inglês
33.	Henry Thomas e Dana Arnold	<i>Vida de homens notáveis</i>	<i>Sem coleção</i>	1952	Biografia	Inglês
34.	Graham Greene	<i>O poder e a glória</i>	<i>Nobel</i>	1953	Romance	Inglês
35.	Marcel Proust	<i>O caminho de Guermantes</i>	<i>Nobel</i>	1953	Romance	Francês
36.	Georges Simenon	<i>O homem que olhava o trem passar</i>	<i>Nobel</i>	1953	Romance	Francês
37.	W. S. Maugham	<i>Cavalheiros de Salão</i>	<i>Nobel</i>	1954	Romance	Inglês
38.	Prosper Mérimée	<i>Novelas Completas</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1954	Novelas	Francês
39.	Marcel Proust	<i>Sodoma e Gomorra</i>	<i>Nobel</i>	1954	Romance	Francês
40.	Georges Simenon	<i>A sombra chinesa</i>	<i>Amarela</i>	1954	Romance	Francês
41.	Georges Simenon	<i>Os fantasmas do chapeleiro</i>	<i>Amarela</i>	1954	Romance	Francês
42.	Honoré de Balzac	<i>Os proscritos</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1955	Romance	Francês
43.	Honoré de Balzac	<i>Serifita</i>	<i>Biblioteca dos séculos</i>	1955	Romance	Francês
44.	Pearl Buck	<i>Debaixo do céu</i>	<i>Nobel</i>	1955	Romance	Inglês
TRADUÇÕES PUBLICADAS TARDIAMENTE						
45.	Jacob e Wilhelm Grimm	<i>Contos escolhidos</i>	<i>Paradidática</i>	1985	Contos	Alemão
46.	Antoine Saint Exupéry	<i>O pequeno príncipe</i>	<i>Do lado de dentro</i>	2017	Conto filosófico	Francês
TRADUÇÕES EM REVISTAS						
47.	Jean-Pierre Claris de Florian	<i>Os dois gatos</i>	<i>Revista Ibiraputã (v. XII, ano I)</i>	1938	Fábula	Francês

Fonte: Lacerda (2020).

Referências

AMORIM, Sônia Maria de. *Em Busca de um Tempo Perdido*: Edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950). São Paulo, Porto Alegre: Edusp: Com-art; Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

BARBOSA, Márcia da Anunciação. *Em Busca da Tradução Consagrada* de Mario Quintana. 2012. 166 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2012.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERTASO, José Otávio. *A Globo na rua da Praia*. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2012. E-book.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000 [1959].

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In. _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 23-38.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics today*, v. 11, n. 1, p. 9-26, 1990.

GRAEBIN, Franciele. *As quatro traduções de Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, para o português do Brasil: aspectos estilísticos*. 2016. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21607>. Acesso em: 10 jun. 2020.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira; Geraldo Gerson Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

KARAM, Sérgio Bandeira; BOTTMANN, Denise Guimarães. A Coleção Amarela da Livraria Do Globo (1931-1956). *Belas Infiéis*, v. 5, n. 3, p. 213-236, 30 dez. 2016.

PEREIRA, Germana. Relações entre história da tradução e história da literatura. In. PEREIRA, Germana; VERÍSSIMO, Thiago (Orgs.). *História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI*. Campinas: Pontes, 2017. p. 19-29.

SANTOS, Patrícia Correia dos. *A Fugitiva (Albertine Disparue), de Marcel Proust, por Carlos Drummond de Andrade*. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/24064>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de [et al]. Escritores tradutores brasileiros e a tradução dos nomes próprios. *Translationes*, v. 3, n. 1, p. 81-101, 2011.

VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso: artigos diversos*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1996.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CAPÍTULO 2

JULIÁN FUKS: ESCRITOR, TRADUTOR, AUTOTRADUTOR

Karina de Castilhos Lucena

Neste capítulo, apresento três ofícios relacionados de Julián Fuks (São Paulo, 1981): tradutor, escritor, autotradutor. A premissa é que o escritor se abastece do tradutor, o tradutor se investe da autoridade do escritor e essa permuta dá segurança ao autotradutor. Com isso, a ideia é demonstrar que essa atuação tripla de Fuks é mais uma faceta de seu projeto literário; brasileiro filho de argentinos – bilíngue, portanto – Fuks constrói sua obra ficcional na intersecção entre a literatura brasileira e a argentina. Minha hipótese é que sua atuação como tradutor fornece uma base importante para a ficção de Fuks, tão interessada na negociação entre línguas, culturas, histórias.

1. Fuks escritor

A obra autoral de Julián Fuks abarca, até o momento, livros de conto, romances e ensaios, embora os limites entre esses gêneros não sejam facilmente demarcados. Parte essencial do projeto literário de Fuks está na fusão entre ficção e ensaio, algo que ele já definiu como característico da tradição literária argentina:

O que se costuma chamar de literatura argentina, ainda que caracterize apenas uma parte de tudo o que se produz por lá, é uma ficção feita de jogos cerebrais, ficção engenhosa, autorreflexiva, que se volta sobre si mesma para revelar com inteligência sua maquinaria. É isso, ao menos, o que geralmente se aprecia em Borges, Cortázar, Saer, Piglia. É claro que temos algo disso aqui, mas penso que a literatura brasileira ainda poderia se enriquecer muito com esse exercício, com

narrativas que não se limitam à condição de narrativas, que se deixam invadir pela retórica, pela metafísica, pelo ensaio, por formas mais livres. É só uma sugestão, claro, ou um gosto pessoal. Sinto falta em nossa literatura de uma maior liberdade formal, e sinto falta também de um pensamento sobre a própria literatura que não se resume à crítica usual, crítica jornalística ou acadêmica. Pessoalmente, como leitor, adoraria que os escritores brasileiros se dedicassem também ao ensaísmo, se entregassem mais plenamente ao pensamento sobre o mundo ou sobre a escrita (FUKS, 2016a, s/p)⁹.

A síntese de Fuks pode ser relativizada, claro; não é tão simples demonstrar que falte à literatura brasileira liberdade formal ou autorreflexão. De todo modo, essa síntese tem interesse menos pelo que diz sobre outros escritores e mais pelo que diz sobre o próprio Fuks. É ele – brasileiro de nascimento, argentino de herança – que tem se dedicado a formas mais livres, jogos cerebrais, a uma ficção engenhosa e ensaística, justamente o que ele identifica como definidor da literatura argentina. *Histórias de literatura e cegueira: Borges, João Cabral e Joyce* (2007) reúne três perfis desses escritores que perderam a visão em diferentes fases da vida. Mistura de conto, ensaio e biografia (o volume inclui bibliografia), já está nesse livro a base do projeto literário de Fuks. *Em Procura do romance* (2011), Fuks esboça parte do enredo e algumas personagens que figurariam em seu romance maior, *A resistência* (2015), com a diferença fundamental de que em *Procura do romance*, como sugerido desde o título, o ensaísmo sufoca a ficção, “desvio” ausente no livro de 2015.

A resistência é, sem dúvida, o romance mais bem acabado de Fuks, onde se pode ver com clareza seu projeto estético: a fusão entre romance e ensaio, a perspectiva metaficcional, a ficção amparada em documentos

⁹ Entrevista de Julián Fuks a Sérgio Tavares, disponível em: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>. Acesso em 03/06/2020.

(álbuns e testemunhos de família), a linguagem controlada no limiar entre a poesia e a ciência, a inclusão da instância crítica no interior da narração, o papel da narrativa na elaboração de traumas da família e da sociedade. O assunto do livro é familiar e político: a repressão pela ditadura civil-militar argentina e suas consequências na família do escritor/narrador, filho de militantes de esquerda que se exilam no Brasil, irmão de uma criança adotada (talvez apropriada) durante essa ditadura.

Em *A ocupação* (2019), Fuks segue com tema político, agora tratando da matéria brasileira. Sebastián, o narrador desse romance e também dos anteriores de Fuks, visita o antigo Hotel Cambridge, zona central de São Paulo, hoje ocupação Cambridge, moradia de trabalhadores sem teto; lá ele conhece o cotidiano dos moradores, interessado em suas histórias que integrarão o livro que está escrevendo. Ao mesmo tempo, o narrador tem que lidar com a doença do pai e com o desejo fracassado de ser pai, tudo emoldurado por um Brasil que desmorona. Vale destacar que Fuks participou do programa Rolex de mestres e discípulos e escreveu o livro com a “orientação” de Mia Couto que, aliás, aparece no enredo. Ou seja, esse último romance de Fuks segue a linha de ficção ensaística que ele vem perseguindo desde o seu primeiro livro.

Como muitos escritores de classe média de sua geração, Fuks tem formação acadêmica. Sua tese de doutorado, defendida em 2016 na USP, leva o sugestivo título de *História abstrata do romance*. Na tese, Fuks redige cinco ensaios relativamente autônomos mas encadeados pelo que ele chamou de história abstrata do romance. O autor passa por Defoe, Flaubert, Proust, Macedonio Fernández, Cortázar, Coetzee entre outros romancistas mais ou menos canônicos. É significativo esse ímpeto de Fuks de compreender academicamente, e sob a forma de ensaio, o gênero ao qual se dedica. Como se a escrita da tese amparasse sua escrita ficcional e tornasse mais consistente seu projeto literário.

2. Fuks tradutor

Julián Fuks atuou como tradutor na editora Record, principalmente, mas também em outras editoras brasileiras. O quadro abaixo dá notícia do volume dessas traduções¹⁰:

Autor traduzido por Fuks	Título em português	Gênero	Idioma original	Editora	Ano de publicação no Brasil
Diamela Eltit	<i>Jamais o fogo nunca</i>	Romance	Espanhol	Relicário	2017
Caneq Sánchez Guevara	<i>33 revoluções e cinco contos</i>	Romance, Conto	Espanhol	Planeta	2016
Antonio Skármeta	<i>O goleiro dos Andes</i>	Literatura infantil	Espanhol	Record	2016
Antonio Skármeta	<i>Biscoitinho chinês</i>	Literatura infantil	Espanhol	Record	2012
David Roas	<i>A ameaça do fantástico</i>	Ensaio	Espanhol	Unesp	2014
Agustín Arosteguy	<i>Carne de canhão</i>	Romance	Espanhol	Mórlula	2014
Carlos de Nápoli	<i>A fórmula da eterna juventude e outros experimentos nazistas</i>	Ensaio	Espanhol	Record	2012
Beppo Levi	<i>Lendo Euclides</i>	Ensaio	Espanhol	Civilização brasileira	2008
Lydia Davis	<i>O fim da história</i>	Romance	Inglês	José Olympio	2016
Maggie Shipstead	<i>Os últimos preparativos</i>	Romance	Inglês	Record	2014
Adam Haslett	<i>Union Atlantic</i>	Romance	Inglês	Record	2014
Iris Murdoch	<i>A soberania do bem</i>	Ensaio	Inglês	Unesp	2013
Norton Juster	<i>Alberic, o sábio e outras jornadas</i>	Literatura infantil	Inglês	Companhia das Letras	2013
Damon Galgut	<i>Em um quarto estranho</i>	Romance	Inglês	Record	2013
Damon Galgut	<i>O impostor</i>	Romance	Inglês	Record	2011
Sofi Oksanen	<i>Expurgo</i>	Romance	Inglês	Record	2012
Hishan Matar	<i>Anatomia de um desaparecimento</i>	Romance	Inglês	Record	2012
Simon Mawer	<i>A sala de vidro</i>	Romance	Inglês	Record	2011
John Buchan	<i>O manto verde</i>	Romance	Inglês	Tordesilhas	2011
John T. Cacioppo e William Patrick	<i>Solidão - A natureza humana e a necessidade de vínculo social</i>	Ensaio	Inglês	Record	2011
Barbara Ehrenreich	<i>Dançando nas ruas - Uma história do êxtase coletivo</i>	Ensaio	Inglês	Record	2010
Catherine O' Flynn	<i>O que se perdeu</i>	Romance	Inglês	Record	2009
Michael White	<i>Galileu Anticristo</i>	Biografia	Inglês	Record	2009
Michael White	<i>Maquiavel: um homem incompreendido</i>	Biografia	Inglês	Record	2007

Fonte: elaboração da autora do capítulo.

¹⁰ Todas as informações sobre a atuação de Julián Fuks como tradutor foram retiradas de seu Currículo Lattes, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9081144003467922>>. Acesso em 03/06/2020.

Para além do óbvio – a atuação de Fuks como tradutor coincide com o período de escrita de sua obra ficcional, e ele traduz os mesmos gêneros que escreve, dois aspectos que por si poderiam indicar certa sobreposição entre as tarefas de escritor e de tradutor – a análise de alguns trabalhos específicos da carreira de Fuks como tradutor podem qualificar essa sobreposição.

O principal deles é a tradução do romance *Jamais o fogo nunca*, da escritora chilena Diamela Eltit. A síntese de Fuks, no prólogo que acompanha sua tradução, já denota a proximidade desse livro de Diamela com a literatura de Fuks, em especial *A resistência*:

[Em *Jamais o fogo nunca*] estamos entregues às lembranças infundáveis de uma vida atravessada pela política. A experiência da militância torna-se o centro de todas as lembranças, os muitos erros cometidos durante a resistência, erros que se reencenam no presente, na fricção entre os corpos, na inviabilidade de qualquer contato real, de qualquer entendimento. Na linguagem tão íntima e tão própria desses corpos em conflito se manifesta o fracasso da ação direta, mas se manifesta um fracasso amplo também: a impossibilidade de se alcançar uma comunidade mais justa e mais humana, a evidência de uma sociedade condenada a perpetuar suas violências. Outro é o continente, outro é o tempo, outro é o trauma histórico: estamos no cerne da tragédia latino-americana (FUKS, 2017, p. 9-10).

O livro de Eltit, escrito em 2007, trata da ditadura civil-militar chilena, a partir da perspectiva de uma militante de esquerda que sofreu no corpo o terrorismo de estado. *A resistência*, o principal romance de Fuks, também vai incidir sobre o tema na Argentina, como já afirmamos. Nesse sentido, é possível pensar o trabalho de Fuks como tradutor de Diamela e seu trabalho autoral em *A resistência* como complementares: ambos os livros trazem para o Brasil o debate sobre os regimes autoritários sul-americanos. Além da proximidade temática, há semelhança estilística. Ambos

em primeira pessoa, com capítulos curtos e ritmados, prosa autorreflexiva; não é impossível que o leitor dos romances de Fuks escute sua voz na tradução do livro de Diamela. Um exemplo:

Frentista, estalinista, assassina louca. Uma palavra atrás da outra, um conjunto de palavras elaboradas em uma equação implacável. Sílabas sonoras, perfeitas, que iam organizando uma cadeia harmônica a ressoar como uma recorrente ladainha. Mas algo nessa engrenagem singular me cativou ou me distraiu, e é possível que meu rosto tenha permanecido inclinado ou atento a essas palavras, pode ser, sim, que nada no meu rosto tenha acusado a ofensa. E não parece estranho que essa expressão precisa, a minha, tenha me outorgado uma distância impressionante. Penso agora, incerta, insegura, e queria lhe perguntar se por acaso, no meio do caos, minha expressão chegou a alcançar a mais insólita exoneração (ELTIT, 2017, p. 27).

Há nesse trecho traduzido por Fuks – e parece ser esse o andamento geral do romance – algo do tom raciocinante, autoanalítico tão caro à sua escrita autoral. Obviamente, só o cotejo com o original em espanhol limitaria claramente o que desse estilo pertence a Diamela, o que pertence a Fuks. Não é esse o ponto. O ponto é que, para a recepção brasileira, o texto traduzido por Fuks e o texto escrito originalmente por Fuks estão em diálogo temático e estilístico.

Esse é um problema central para quem se dedica a entender a intersecção entre tradução e sistema literário nacional. Na célebre teoria dos polissistemas, Even-Zohar afirma:

[...] a literatura traduzida é, em geral, uma parte integral das forças inovadoras e está, portanto, propensa a ser identificada com eventos importantes na história literária no momento em que eles estão acontecendo. Essa situação implica que nenhuma distinção clara entre obras “originais” e “traduzidas” é mantida, e que

são muitas vezes os escritores de maior prestígio (ou membros da vanguarda prestes a se tornar escritores de prestígio) que produzem as traduções mais apreciadas ou conspícuas (2012, p. 4).

A afirmação de Even-Zohar parece apropriada para entender o ponto que levantamos. Julián Fuks, premiado escritor brasileiro filho de argentinos, autor de livro sobre a resistência à ditadura argentina, traduz romance da escritora chilena Diamela Eltit que também trata de ditadura, no caso dela a chilena. Ambos os livros tem andamento semelhante (autorreflexão do narrador em primeira pessoa, cadência ritmada do texto, etc) possibilitando a leitura dos dois romances como um par. Exagerando um pouco, para o leitor brasileiro, Fuks é também autor do livro de Diamela. Este trecho de *A resistência* dá uma mostra da semelhança estilística que apontamos:

Com meus pais aprendi que todo sintoma é signo. Que, tantas vezes, contrariando a razão, contrariando a rigidez da garganta, a imobilidade da língua, o corpo grita. Que o corpo, quando grita, aproxima-se do cerne muito mais do que a razão, pois o corpo é mais urgente, não vê razão na continência, não perde tempo em mentir. Foi, no entanto, com a razão que o aprendi, e desde então é sensível meu fracasso em sentir, desde então cada grito do corpo apenas me intriga (FUKS, 2015, p. 66).

Com o exemplo da atuação de Fuks como tradutor de Diamela, parece defensável a hipótese da sobreposição das tarefas de escritor e tradutor. Esse é o exemplo mais eloquente, em que a confluência é também temática e estilística. No entanto, não parece absurdo afirmar que algo do perfeccionismo linguístico de Fuks vem de sua experiência tradutória, também em títulos mais comerciais, como aqueles que traduziu do inglês. Fuks já se autodefiniu como obsessivo quando o assunto é cuidado com o texto:

[...] por vezes me sinto tomado por um cuidado quase obsessivo em encontrar a palavra exata – como se existisse essa única palavra que completasse a frase exata, o parágrafo exato. Tenho me preocupado cada vez mais com elementos de ritmo e sonoridade, com certa musicalidade do texto, e é inevitável que esse exercício transforme a própria história – ou então que a própria história se transforme, até certo ponto, na história desse exercício (FUKS, 2016a, s/p)¹¹.

Aqui ele se referia ao seu texto autoral, mas quanto dessa busca pela palavra exata não é uma obsessão do tradutor?

3. Fuks autotradutor

Mas a fusão completa entre os ofícios de autor e de tradutor se dá quando Julián Fuks resolve traduzir *A resistência* para o espanhol (*La resistencia*, 2018)¹². A autotradução é assunto talvez lateralizado dentro dos estudos da tradução, embora sejam vários os casos de escritores que traduziram suas próprias obras. Rainier Grutman, em *La autotraducción en la galaxia de las lenguas* (2009, p. 125-126), ressalta o considerável número de autotradutores premiados com o Nobel de Literatura: Frédéric Mistral (1904), Rabindranath Tagore (1913), Samuel Beckett (1969), Isaac Bashevis Singer (1978), Czeslaw Milosz (1980) e Joseph Brodsky (1987). Beckett é provavelmente o nome mais conhecido, sua desenvoltura em inglês e francês. Também é bastante comentado o caso de Vladimir Nabokov e sua escrita em russo e em inglês.

¹¹ Entrevista de Julián Fuks a Sérgio Tavares, disponível em: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>. Acesso em 03/06/2020.

¹² Fuks já havia se autotraduzido antes, o conto *Los ojos de los otros*. Córdoba: Sofia Cartonera, 2014. Centramos o comentário na autotradução de *A resistência* por tratar-se do principal romance do autor.

Grutman (2009, p. 129) lembra ainda que na Espanha uma série de autores devem seu bilinguismo ao fato de terem sido desterrados por Franco, e cita o exemplo de Jorge Semprún, que passa a escrever em francês. Na América Latina, o exílio político – como é o caso da família Fuks – também foi responsável pelo bilinguismo de escritores. Além da trajetória de Julián Fuks, vale a nota para Laura Alcoba, argentina filha de montoneros que precisam exilar-se na França. Alcoba elege o francês como sua língua de escrita mas, diferentemente de Fuks, não se aventura pela autotradução. Sua trilogia memorialística – *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) e *La danza de la araña* (2017) –, embora incida no tema ditadura argentina, foi toda escrita originalmente em francês e traduzida posteriormente por tradutores argentinos. Há também casos em que o bilinguismo responde a deslocamentos indiretamente políticos, como as migrações várias tão constitutivas da América Latina. Relato precioso desse trânsito foi feito por Sylvia Molloy (argentina descendente de ingleses e franceses, portanto trilingue) em *Vivir entre lenguas* (2015).

Obviamente, nem todo escritor bilíngue se autotraduz (note-se o exemplo de Laura Alcoba), o que torna ainda mais interessante a posição de Julián Fuks. Como comentamos, há similaridade entre o projeto literário autoral de Fuks e certa tradição ensaística e cerebral da literatura argentina (Borges, Piglia, etc). Como tradutor, especialmente de Diamela Eltit, Fuks mescla preferências temáticas e estilísticas também presentes em sua obra ficcional, numa espécie de sobreposição entre as tarefas de escritor e tradutor, como também já defendemos. Agora, com a autotradução, o procedimento se completa e ele pode usufruir da autoridade da autoria (com perdão pelo pleonasma). Fuks mostra que, além de compartilhar procedimentos estéticos e composicionais com certa tradição argentina (no limite, hispano-americana), tem condições de executá-los em língua espanhola, o que pode lhe garantir acesso privilegiado a essa tradição. Não parece incoerente con-

jecturar que *La resistencia* possa ser recebido como um romance escrito originalmente em espanhol pelos leitores argentinos e não como uma tradução cujo original está em português. E essa “confusão” se dá especialmente pela autotradução, embora a temática argentina e a origem familiar de Fuks também componham o problema.

Helena Tanqueiro (2002) demonstrou muito bem o quanto a autotradução opera com princípios de autoridade, privilégio e modelo. Trazer para esse debate as premissas sociológicas da competição literária internacional, nos termos de Pascale Casanova (2002), nos ajuda a entender o tamanho da empreitada de Fuks. Casanova propõe um método de interpretação, fortemente amparado em princípios da economia, que entende a história literária como “a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram – com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários – a literatura mundial (2002, p. 26). Nesse universo de competições e rivalidades, a língua, e por consequência a tradução, assume papel central na definição do valor literário. Há línguas mais prestigiadas que outras na república mundial das letras, notadamente o francês e o inglês. Escrever nessas línguas, ou ser traduzido para elas, pode garantir acesso ao centro do sistema, o que assegura, por consequência, maior circulação e prestígio.

Parece não haver dúvida de que, como língua literária, o espanhol é mais prestigiado que o português, e ambos, menos que o inglês e o francês. Esse é um tipo de consenso construído no interior desse sistema de rivalidades desenhado por Casanova, em que relações de poder advindas do campo econômico se espalham para o meio literário. Nesse sentido, ao traduzir *A resistência* para o espanhol, Julián Fuks leva seu livro para uma tradição mais prestigiada e de circulação mais ampla. Soma-se a isso o fato de *La resistencia* ter sido publicado pelo grupo editorial Penguin Random House, um desses conglomerados que, atualmente, monopolizam o mercado editorial. Vale lembrar que

esse mesmo conglomerado comprou parte importante da Companhia das Letras, que edita Fuks em português. Nesse sentido, parece haver um tanto de aposta editorial nesse escritor bilíngue, e a autotradução ganha contornos comerciais.

Evidentemente, certo apelo comercial não depõe contra a qualidade do projeto literário de Fuks. Como estamos tentando demonstrar, a autotradução pode ser vista como ponta de chegada de um processo que engloba a atuação de Fuks como escritor e como tradutor. Aliado ao conteúdo de *A resistência* e à história familiar de Fuks, o percurso escritor-tradutor-autotradutor não poderia ser mais genuíno; desconfiar disso é, no mínimo, impróprio. O ponto é que a trajetória de Fuks o autoriza e habilita para a autotradução, que comumente vem atravessada por disputas, privilégios e negociações de toda ordem.

Um último comentário que talvez torne mais evidente o quanto *La resistencia* pode representar o ingresso de Fuks na tradição argentina tão admirada por ele. Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia, dois dos escritores citados como modelo de prosa ensaística e cerebral, também foram tradutores. Em alguma medida, Borges e Piglia atuaram como teóricos da tradução, e propuseram em seus ensaios debates às vezes inéditos nos estudos da tradução. Sergio Waisman demonstrou essa dinâmica com brilhantismo em *Borges y la traducción* (2005). Waisman estuda a importância da tradução na obra de Borges e a importância de Borges para a teoria da tradução, mostrando que esses dois estudos não estão separados, que o cruzamento entre eles tanto dá uma dimensão mais completa sobre a obra de Borges quanto acrescenta ao campo da tradução. No mesmo livro, Waisman (ele mesmo tradutor de Piglia para o inglês) escreve um epílogo: *Leer Argentina, traducir a Piglia*, em que compreende Piglia como um continuador de Borges também no que diz respeito à tradução. Em suas palavras:

[una de las] facetas más importantes de la producción de Piglia, a saber, la rearticulación no sólo de la tradición literaria argentina sino de la relación entre literatura y política en el país. El proyecto de Piglia hace hincapié en la importancia de la maltraducción, la reescritura y la lectura desviada. Sus narraciones ponen al día las técnicas irreverentes de sus predecesores, en especial Borges y Roberto Arlt, y las aplican al conflictivo contexto sociopolítico de la Argentina de las décadas de 1970, 1980 y 1990. Cuestionando los linajes literarios en tiempos de incertidumbre política y estética, esos textos prueban que, en la periferia, traducir puede ser un acto de resistencia (WAISMAN, 2005, p. 233-234).

Não parece exagerado defender que algo desse raciocínio pode ser aplicado a Fuks. Entender esse filho de argentinos instalado no Brasil, que tem condições de escrever o mesmo romance em português e em espanhol, como também um atualizador das técnicas de seus predecesores, nesse caso Borges e Piglia. Talvez o projeto de Fuks seja menos irreverente e mais combativo em termos políticos (lembrando os títulos dos romances de Fuks: *A resistência* e *A ocupação*; a recorrência ao lema *ocupar e resistir* não é gratuita), mas esse projeto se inscreve na perspectiva ensaística, autorreflexiva e, acrescentamos agora, tradutória dos mestres argentinos.

Referências

ALCOBA, Laura. *El azul de las abejas*. Traducción de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

_____. *La casa de los conejos*. Traducción de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

_____. *La danza de la araña*. Traducción de Mirta Rosenberg y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa, 2017.

ANTUNES, Maria Alice G. *Autotradução: breve histórico, razões, consequências, práticas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Tradução e prólogo de Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polisistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. *Revista Translatio*, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>>. Acesso em 03/06/2020.

_____. Polysystem Studies. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em 03/06/2020.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Histórias de literatura e cegueira*: Borges, João Cabral e Joyce. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *La resistencia*. Tradução de Julián Fuks. Buenos Aires: Random House, 2018.

_____. Pequena sabatina ao artista. Entrevista a Sérgio Tavares. *Revista Diversos Afins*, 2016a. Disponível em: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>. Acesso em 03/06/2020.

_____. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *História abstrata do romance*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2016b.

GRUTMAN, Rainier. *La autotraducción en la galaxia de las lenguas*. Revista Quaderns, 2009.

MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015.

TANQUEIRO, Helena. *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. Tese de doutorado, Universidade Autônoma de Barcelona, 2002.

WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. Traducción de Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

CAPÍTULO 3

CLARICE LISPECTOR TRADUTORA: CAI O PANO NO PALCO DA TRADUÇÃO

Débora da Silva Pitaluga
Rony Márcio Cardoso Ferreira

*Pelo centenário do nascimento
de Clarice Lispector (1920-1977).*

Considerações iniciais: Clarice Lispector e Agatha Christie (um romance de mistério)

Clarice
veio de um *mistério*. Partiu para outro.
Ficamos sem saber a essência do *mistério*.
Ou o *mistério* não era essencial. Essencial
era Clarice viajando nele (ANDRADE,
2014, p. 71, grifos nossos)

Clarice Lispector, escritora de consideráveis obras ficcionais, nasceu na Ucrânia, mas foi naturalizada brasileira e considerava-se como tal. Desde a infância já escrevia contos, embora tenha começado a publicá-los com mais frequência apenas quando jovem. Reconhecida pela desestruturação da forma romanesca que trouxe à narrativa íntima no Brasil, a autora de *Perto do coração selvagem* (1943) chamou a atenção de críticos e literatos de seu tempo, bem como tornou-se uma das dicções mais singulares da literatura brasileira do século XX, fato que a coloca hoje entre os escritores brasileiros mais traduzidos para outras línguas. Lispector foi também jornalista, escrevendo crônicas e fazendo entrevistas para importantes periódicos do país: *Comício*, *Diário da Noite*, *Correio da Manhã*, *Manchete*, *Jornal do Brasil*, *Fatos e Fotos: Gente*, entre outros¹³.

¹³ Parte considerável dos textos publicados por Lispector nesses jornais e revistas está hoje reproduzida nos seguintes volumes: *Para não esquecer* (1978), *A descoberta do mundo* (1984), *Correio feminino* (2006), *Entrevistas* (2007), *Só para mulheres* (2008).

Além disso, foi tradutora de cerca de 46 títulos estrangeiros dos mais variados gêneros, vertendo para língua portuguesa obra de autores como Frederico García Lorca, Yukio Mishima, Henrik Ibsen, Walter Scott, Júlio Verne, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Agatha Christie, para citarmos apenas alguns. Os romances policiais da escritora britânica estão entre os títulos mais traduzidos por Clarice, somando quatro no total. As traduções das obras de Christie assinadas pela escritora brasileira foram publicadas, no Brasil, entre 1967 e 1976: *Os três ratinhos cegos* (1967), *A carga* (1974), *O retrato* (1974) e *Cai o pano: o último caso de Hercule Poirot* (1976). Publicado pela editora Nova Fronteira um ano antes da morte de sua tradutora, a versão de *Curtain* (1975) torna-se significativa frente ao projeto intelectual levado a cabo por Clarice nos idos da década de 1970, sobretudo quando nos lembramos da admiração da própria tradutora pela autora do romance.

Com base nessas informações sumárias, o presente capítulo se volta ao estabelecimento de possíveis relações entre Lispector e Christie, no intuito de evidenciar a importância da tarefa da tradução para a literatura de Clarice. Nesse sentido, consideraremos as contribuições advindas da literatura comparada e dos estudos da tradução para compreender os motivos que levaram a escritora brasileira a traduzir tal romance. É de conhecimento da crítica que, mediante a necessidade econômica, muitos escritores traduziram, pois no Brasil nunca foi possível viver exclusivamente de literatura, conforme certa vez declarou a autora de *A paixão segundo G.H.* (1964). André Luís Gomes, em *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro* (2007), relembra ainda que a tradutora conciliou a atividade juntamente à profissão de escritora, profissões autônomas registradas em sua certidão de inscrição profissional (GOMES, 2007, p. 74).

Conforme declarado por Carlos Drummond de Andrade em poema transcrito na epígrafe que abre esta sessão, uma espécie de mistério sempre marcou a imagem de Lispector. No âmbito do vínculo entre ela

e a obra de Christie, parece não ter sido diferente. Segundo o próprio Drummond, em carta-poema enviada à amiga escritora por ocasião de sua leitura dos contos reunidos em *Onde estivestes de noite?* (1974), o mistério foi um dos traços não só de sua literatura, mas também de sua personalidade: “– Onde estivestes de noite / que de manhã regressais / com o ultramundo nas veias, / entre flores abissais? / – Estivemos no mais longe / que a letra pode alcançar: / lendo o livro de Clarice, / *mistério e chave do ar*” (LISPECTOR, 2002, p. 287).

Esse traço de Lispector, apontado pelo poeta, junto à declaração da escritora – “Chamo este de *o caso da caneta de ouro*. Na verdade, é sem mistérios. Mas meu ideal seria escrever alguma coisa que pelo menos no título lembrasse Agatha Christie” (LISPECTOR, 1999, p. 44, grifo da autora) – leva-nos a estabelecer a hipótese de que Clarice possivelmente tenha se identificado com o livro traduzido, uma vez que este narra a história de Hastings em busca de respostas para a elucidação de um mistério. Em linhas gerais, o personagem se põe a procurar um assassino que em breve iria cometer um crime dentro da casa em que Hastings e seu amigo, o detetive Hercule Poirot, consagrado personagem da escritora britânica, encontravam-se.

Segundo Gomes (2007), foi notório também o modo utilizado por Clarice Lispector para traduzir as obras que chegavam às suas mãos, pois a escritora teria prezado tanto por certa fidelidade ao texto do outro como também tentado trazer para a língua de chegada as expressões nele contidas. “Traduzir procurando não trair”, sentença que intitula sua crônica sobre tradução (Cf. LISPECTOR, 2005, p. 115) e reforça a ideia clariceana de aproximar o texto de partida à cultura de chegada, evidencia que a escritora-tradutora não só se preocupava com o conhecimento sistemático das línguas em relação, mas também se via no papel de uma escritora-tradutora ocupada na produção de um texto que não deixava de ser “seu” em sua própria língua.

Para se aproximar mais da obra a ser traduzida, Lispector declarou, na referida crônica, que lia os textos estrangeiros em voz alta para “sentir os diálogos” e chegar a uma inflexão de linguagem mais adequada ao texto em português (Cf. GOMES, 2007, p. 78). A partir desses postulados iniciais, bem como da noção de “pervivência” desenvolvida por Walter Benjamin (2010) e reformulada por Jacques Derrida (2002), este capítulo propõe, sem necessariamente esgotar uma abordagem das obras em relação, uma leitura comparatista entre *Curtain* (1975), de Agatha Christie, e *Cai o pano: o último caso de Hercule Poirot* (1976), assinado por Clarice Lispector.

1. Da tradução enquanto fenômeno literário

[...] A literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Na sociedade em geral, é notório que quando comentamos a respeito de certa obra traduzida, o produto final é, sumariamente, considerado um objeto-cópia, produto secundário, reflexo desarranjado de outro já existente. Perante essa falácia, determinar um texto traduzido como não-literário seria o “ideal”. Mas não é. Todo texto literário traduzido não deixa de ser literatura quando a sua tradução em si é um ato criativo (CAMPOS, 2010, p. 46). Nela, o tradutor recria, remonta um texto, compartilhando uma possível imagem de um texto anterior, a fim de ou estabelecer na cultura de chegada certa abertura ou levar o leitor à cultura estrangeira. “Nesse sentido, o texto traduzido pode ser visto como material literário na medida em que se constitui também num esforço criativo” (CARVALHAL, 2003, p. 219). Logo, os estudos comparados foram de suma importância nesse aspecto, uma vez que eles propuseram inicialmente, no campo mais restrito aos estudos

literários, uma pontual reflexão sobre as relações entre literaturas, culturas, obras, autores e movimentos. Por conseguinte, três questões são importantes quando se pensa na relação entre literatura e tradução:

[...] a literatura resulta de tramas intertextuais, a literatura comparada se define pela mobilidade mesma que caracteriza seus estudos, ocupados com passagens, intercâmbios, migrações e trocas [...], e a tradução se valida como sinônimo de leitura. Estudá-los significa entender como determinados autores foram lidos e o que estas leituras dizem sobre os povos, as línguas e as culturas que as receberam (CARVALHAL, 2000, p. 87).

Um texto literário não passa incólume frente ao seu contexto de escrita e recepção e, do mesmo modo, dependente da inserção de seu escritor e de seu leitor neste mesmo contexto. Portanto, ao estudo comparatista torna-se imprescindível considerar tais questões. Ao elegermos obras que possuem ambientes distintos de produção, devemos considerar que cada uma trará consigo cada qual um diálogo com seu ambiente, além de se relacionar com textos precedentes e futuros. Em outras palavras, todo objeto literário em tradução não carrega consigo apenas seus traços primeiros, mas, também, tende a se adaptar ao contexto de chegada, uma vez que, como afirma e alerta Iuri Tynianov, “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIANOV, *apud* CARVALHAL, 2006, p. 47). Isso “[...] nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função (CARVALHAL, 2006, p. 47).

Por isso, Carvalhal conclui que “a obra não pode ser mais vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como objeto mutável por efeito das leituras que a transformam” (CAR-

VALHAL, 2006, p. 70), uma vez que, continuamente, ocorrem mudanças que afetam a sociedade e a visão de mundo dos sujeitos (escritor, tradutor e leitor) a ela relacionados. Logo, uma obra, quando lida em diferentes épocas, não deixa de ser constituída pela visão de mundo do leitor de determinado contexto. Isso posto, é possível entender que quando o tradutor efetua uma tradução imprime em seu texto não apenas concepções inerentes, *grosso modo*, a uma geração, mas também atualiza leituras anteriores, possibilitando ao texto em tradução marcas que só seriam possíveis no fatídico momento histórico em que se situa o leitor-tradutor.

Talvez, por isso, Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e como crítica”, ao problematizar teoricamente aspectos da tradução literária no Brasil, por meio dos pensamentos de Albercht Fabri, afirme que as obras artísticas “não significam, mas são” (FABRI, *apud* CAMPOS, 2010, p. 31). Tomando essa sentença como princípio, entendemos que uma obra não se estringe apenas à dicotomia significado e significante, forma e conteúdo, mas deve antes ser observada como objeto que se realiza no contexto de sua recepção. Desse modo, veicula-se a ideia do texto criativo ser aquele que permite à “intenção” primeira (Benjamin) do texto escrito ser transcrita em outra língua, ainda que pensado originalmente a partir de outro sistema linguístico, ou seja, conforme afirma Campos, texto de partida e a tradução podem ser “[...] diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2010, p. 34).

Logo, ao conceber essa transformação a qual está submetida os textos criativos, Campos admite a possibilidade de recriação de um texto em outro, capaz de transpor certa informação estética através de outra língua, o que, nesta perspectiva, caracteriza a tradução enquanto texto relacionável e, ao mesmo tempo, original em sua dicção. Assim, conseqüentemente, a tradução torna-se crítica, pois, ao tomar um texto

literário em sua estrangeiridade (parte mais intraduzível), o tradutor transforma-se, antes de tudo, em uma espécie de atento leitor, capaz de apresentar uma possível leitura de uma obra outra, fazendo, no ato de tradução, escolhas em determinado sistema para aproximar-se ora mais da língua de chegada, ora da de partida. Esse papel de escolha do leitor-tradutor pode aludir também à sua própria experiência de reformular a tradição, pois

os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação crítica ao vivo (CAMPOS, 2010, p. 43-44, grifo nosso).

Por isso, a preferência por determinada obra a traduzir, segundo Campos, é *reveladora* enquanto ato, pois demonstra não só os traços de um possível perfil intelectual do tradutor como também as interferências de outros escritores em seu texto de tradução.

Quando nos deparamos com a tradução de uma obra, observa-se que, por mais “fiel” que um tradutor seja, sempre deixará no texto final traços de seu estilo e de seu contexto sócio-histórico-cultural; ao invertermos o raciocínio, observamos que, por mais criativo que seja o tradutor, sua obra sempre trará imagens do texto primeiro, pois uma tradução, segundo Walter Benjamin (2010), nunca deve apagar por completo a obra “original” em seu ato tradutório. Assim, Carvalhal, a partir das considerações de André Gide, lembra que todo escritor deveria traduzir, ao menos, uma obra, porquanto a tarefa da tradução permite às suas composições futuras riquezas, uma vez que o contato com textos outros pode, não forçosamente, contribuir para a constituição de seu próprio *corpus* literário e também na reconfiguração do seu espaço intelectual de performance frente ao mundo. Assim, o ato de traduzir

corroborar não apenas para o ciclo de obras de um tradutor (escritor), mas também para o “sistema literário” da cultura de chegada e para a sobrevida da obra anterior (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 222).

Enquanto atividade de sobrevida, a tarefa tradutória coloca o tradutor na posição de um barqueiro, talvez muito próximo daquele retratado por Guimarães Rosa (1988, p. 32-37), ocupado por transportar um objeto-texto a outro lugar, a outra margem, permitindo à obra em tradução uma passagem, uma travessia, daquilo que foi dito, alterando, por conseguinte, o texto anterior, mas nunca deixando de refletir em sua imagem final um texto primeiro. Desse modo, instaura-se a ocorrência da mobilidade de uma obra e nela está o papel do tradutor: permitir a rerepresentação de um texto em seus locais de paragens, passando a ser o tradutor, antes de tudo, um leitor-crítico, que procura dar vida à obra literária ainda que distante dos meios de seu autor. Nessa perspectiva, segundo Graciela Ravetti,

esse gesto de traduzir a alteridade e fazer constar a impossibilidade de fazê-lo é também uma das histórias que se depreendem de toda e qualquer história da tradução. Não é negando o original, nem querendo traí-lo que a tradução brilha. Não é se apegando ao original, aderindo-se à ideia de que é possível cloná-lo, que a tradução encontrará seu porto seguro. Não é se apropriando do outro para apagá-lo ou fazendo de conta que é apagado, que se consegue a felicidade e se jogam as cinzas no fogo do desejo do desconhecido (RAVETTI, 2004, p. 80).

A tradução se torna, nesta perspectiva, um processo literário e cultural que interfere na literatura de chegada e, por extensão, na própria obra de um tradutor quando escritor. Há, assim, uma espécie de transculturação das línguas e dos sujeitos em contato, isto é, uma troca de conhecimento, uma partilha de experiência e de modo de vida, uma aproximação de culturas e uma contribuição recíproca. Vale ressaltar que, ao

traduzir, um tradutor parece sempre estar posicionado em um “jardim de veredas que se bifurcam”, para nos lembrarmos do conto de Jorge Luis Borges (2007, p. 80). Ora se inclina a manter aquilo é comum à literatura de partida, ora a se aproximar da cultura de chegada. É nesse sentido que à tradução subjaz sempre um ato de transformações de textos, seja para o estranhamento ou para a identificação do estrangeiro frente ao outro.

Conforme declara Antonio Candido (1996), a partir do século XIX, já havia entre a crítica brasileira a existência de um ânimo comparatista, ainda que não houvesse uma lúcida pretensão no estabelecimento de leituras que tomassem o comparatismo enquanto método. Candido sugere, implicitamente, ter existido, da mesma forma, certa tendência da literatura comparada aos estudos da tradução no Brasil do século XX, quando ainda não se falava também na institucionalização de tais estudos. Vale ressaltar que a própria formação do campo comparatista se vê solidificada com trabalhos acadêmicos de pós-graduação que tinham como objeto de estudo as traduções, sendo, desse modo, perceptível o caminho que levou a literatura comparada ao encontro das traduções, mesmo que, inicialmente, o paradigma das fontes e influências fosse o mais praticável.

No Brasil, segundo Carvalhal (2006) e Campos (2010), a época de maior vicissitude teórica dos trabalhos sobre tradução deu-se a partir de 1950, com o projeto dos concretistas voltado à “tarefa de reformulação da poética brasileira” (CAMPOS, 2010, p. 42) por meio da tradução de inúmeras obras, fato que muito contribuiu para se pensar o cenário literário brasileiro tendo como horizonte o problema das fronteiras culturais. Assim, através da tradução, os estudos comparatistas, por sua vez, interessados pela questão da dependência, reconheceram a tradução como tarefa que “alimentou/alimenta” a produção nacional, seja pelo reconhecimento de um outro frente a cultura brasileira, seja pela contribuição de obras e autores estrangeiros nos movimentos lite-

rários e na constituição da tradição literária do Brasil. Foi nesse sentido que Campos (2010) afirmou:

[...] escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará cada vez mais reescrever, remastigar. *Hoi bárbaroi*. Os vândalos, há muito tempo, já cruzaram as fronteiras e tumultuaram o senado e a ágora [...]. Que os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários privilegiados de uma orgulhosa *koiné* de mão única, preparem-se para a tarefa de reconhecer e redevorar o tutano diferencial dos novos bárbaros da politópica e polifônica civilização planetária [...]. A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica (CAMPOS, 2010, p. 255).

Ainda nessa perspectiva de reconhecimento da literatura brasileira através do estrangeiro e de suas traduções, firma-se o proclame do alheio para que o próprio constitua-se enquanto tal, pois, a partir deste reconhecimento do outro, da compreensão do que vemos no outro, podemos nos reconhecer, já não mais o estranho em sua completa barbárie, mas sim, um nós através dele. Por esse viés, torna-se perceptível a necessidade de análise não apenas das fontes, mas também de como as obras são recebidas, de como os escritores brasileiros dialogam com elas, de como o contexto nacional se configura enquanto construção atravessada pelo outro. Assim, é perceptível que uma espécie de pensamento sobre a tradução salientou-se no cerne dos estudos comparatistas, que se veriam revigorados pelos estudos da tradução. Pois, em partes, foi através deles que a crítica começou a notar as transitividades de culturas e obras importantes para a construção de uma literatura nacional.

Sob essa égide, “não só a tradução ganha relevância nos estudos literários comparados, como também a sempre questionada figura do tradutor passa a ocupar o lugar de destaque que lhe é de direito: agente propulsor dos diálogos entre culturas” (FERREIRA, 2016, p. 29). Em outras palavras, o tradutor, enquanto agente por excelência, ouve o que

é dito pelo outro, transportando-o à sua cultura. Entretanto, nem tudo que lhe é dito é integralmente passado aos seus, pois o tradutor efetua escolhas ao longo da obra a ser traduzida, por meio de ferramentas estéticas, linguísticas e culturais que lhe são próprias. Dessa maneira, o tradutor-leitor transpõe no texto da tradução não só a cultura do outro, mas a sua própria leitura a partir daquilo que o outro se propõe a dizer. Assim,

A tradução no seu modelo radicalmente dialógico alimenta não mais o *agon* entre as nações, mas sim a convivência entre as línguas/culturas. A sua filosofia pode nos ajudar a enfrentar o desafio da nossa era de globalização e de fundamentalismos. Ela nos ensina a manter uma distância correta para além dessas duas posturas; ensina-nos que a *responsabilidade* é o primeiro dado do “estar com os outros” e [...] deve estruturar nossa subjetividade. O “outro” é um paradoxal construto de *proximidade* e distância: sua proximidade convida para o diálogo; sua distância e alteridade, para o *respeito incondicional* (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 213).

Logo, a literatura comparada e os estudos da tradução institucionalizaram-se, no Brasil, como campos do saber interessados em diversas questões comuns que circundam a obra literária e sua tradução: o contexto histórico de uma obra, a recepção dessa obra em uma literatura distinta a de sua produção, as influências e os influenciados, sem contar na própria tarefa da tradução e suas implicações culturais e estéticas. Não podemos nos esquecer de que uma obra literária é, em seu âmago, também uma espécie de tradução (Cf. BERMAN, 2002, p. 329), pois todo texto é feito de retomadas de textos outros, da reinvenção de um texto outro, de “transcrições”, em amplo sentido, de produtos anteriores, havendo também em uma própria literatura uma relação infinda entre diversos textos.

A comparação, na circunstância de método crítico, propõe, em linhas gerais, o estabelecimento de confrontos entre duas ou mais literaturas, porém, não se restringe apenas a isso, quando empregada como

ferramenta de leitura é condicionada à criticidade, levando aos textos perguntas capazes de apresentar respostas a partir do problema relacional instaurado (Cf. CARVALHAL, 2006, p. 53). Logo, ao delegarmos, neste capítulo, à literatura comparada e aos estudos da tradução a necessidade de responder a perguntas críticas a respeito de dois textos (o texto de partida e sua tradução), propomos que o pensamento teórico não tem apenas a simples utilidade de realizar comparações e observar o que determinado texto deixou de marcas no outro, mas também provocar reflexões mais profundas acerca do contexto sócio-histórico-cultural que ronda tais textos, os seus escritores e tradutores.

Para uma maior compreensão dos textos em duplo vínculo, este capítulo se apoia nos estudos da tradução literária a fim de suscitar a tarefa tradutória enquanto sobrevida dos textos e, conseqüentemente, operação que auxilia na renovação das obras, afastando-as de uma possível morte. É assim que a escritora-tradutora será tomada enquanto sujeito ocupado por levar o texto de partida a um contexto cultural outro, suscitando o “renascimento infinito das línguas” e a “eterna sobrevida das obras” (DERRIDA, 2002, p. 68). Para além de mera transposição, o texto assinado por Clarice Lispector se põe como uma nova possibilidade do já dito em outra língua, passando a ser, antes de tudo, um texto outro, visto que pressupõe não apenas mudanças sintagmáticas mas, também, o seu contexto de realização enquanto literatura. É nesse sentido que a obra traduzida potencializa a destinação daquilo que foi escrito, pois um novo contingente se abre ao estranho, permitindo, então, a sobrevida do romance de Christie, não apagando as intenções primeiras de um texto anterior, mas, vivificando-as no texto outro.

2. A tradução como sobrevida

A sobrevida da obra, não dos autores. Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor (DERRIDA, 2002, p. 33).

Em seu clássico ensaio “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin (2010) declara que a língua tem uma palavra própria, isto é, platonicamente, antes das línguas, há a pura língua, a língua divina, a linguagem das coisas. Quando o homem, na tentativa de se comunicar, realiza a “tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem” (BENJAMIN apud LAGES, 1998, p. 67), a tradução encontra a sua incompletude. Ou seja, para Benjamin, a tradução é um espaço contínuo de transformações, no qual todo texto (palavra) traduzido para outra língua permanece em constante mutação, pois não atinge na língua de chegada seu completo significado anterior. É sob essa ótica que as traduções se põem como local de contínua transformação e ultrapassam o estigma da igualdade e similaridade proposto em uma perspectiva logocêntrica. Segundo Susana Kampff Lages,

para Benjamin a linguagem é, em si, já tradução: tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana, tradução como processo de constituição de uma potencial língua superior a partir de todas as línguas empíricas. Finalmente, a tradução é definida como lugar em que ocorrem transformações contínuas de linguagem (LAGES, 1998, p. 68).

A problemática da tradução da linguagem das coisas para a linguagem dos homens remete-nos à questão bíblica, à perfeição do divino. Enquanto a pura língua ou a linguagem das coisas encerra-se perfeita, sem necessidade de retouque, ao ser transformada na linguagem dos homens deixa de ser perfeita, e, imperfeita, requer as multiplicidades de tradução para alcançar (utopicamente) uma completa

transposição. Nesse sentido, “tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2010, p. 205). Essa “traduzibilidade se comporta, pois, como o fiel de uma balança em que os dois pratos constituem as duas dimensões diferidas da temporalidade, o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções” (LAGES, 1998, p. 69).

Uma tradução está para além de simples transposição de palavras, pois retoma o passado, transpondo no presente aquilo que advém da escolha tradutória em sua transferência e, ao mesmo tempo, leva ao futuro a necessidade, a possibilidade, a tarefa de rememorar e traduzir uma vez mais o mesmo texto, que já será outro. Diametralmente oposta à visão dualista, que se satisfaz a partir de oposições binárias e hierárquicas (bem/mal, certo/errado, puro/impuro, etc.), a tradução enquanto fenômeno veiculador de um desejo fracassado da total repetição acaba, na verdade, por ganhar destaque e importância em sua própria diferença. Por tais motivos, a ideia de “originalidade” passa a ser contraditória, já que de tempos em tempos um texto, uma obra, está aberto a modificações consideráveis de seus possíveis sentidos, dependendo, principalmente, da relação do significante/texto com o mundo.

Foi nessa esfera que Jacques Derrida chegou a declarar: “nada, nem entre os elementos, nem dentro do sistema, se encontra simplesmente presente ou ausente. Há apenas, em todo lugar, diferenças e rastros de rastros” (DERRIDA, *apud* ARROJO, 1992, p. 424). Portanto, enquanto fruto de rastros diferenciais por excelência, a tarefa tradutória, ao invés de veicular a similitude total dos semelhantes, coloca em cena um processo de leitura e transformação operacionalizados frente ao estranho, isto é,

Qualquer “presença”, como qualquer “origem”, será sempre “reconstituída”, ou seja, produto e resultado de um processo de interpretação, que implica a transfor-

mação, a produção e não, simplesmente, o resgate de significados plenos e alojados no interior do signifi-
cante ou do texto (ARROJO, 1992, p. 424).

Sob essa perspectiva, Derrida entendeu a tradução como multiplicidade desconstrutora, bem distante do sentido de uma recusa e próxima à esfera de um dever frente a uma impossibilidade de repetição total. Por isso, o filósofo afirma em carta ao seu amigo japonês: “ao tentar esclarecer uma palavra em vista de ajudar a tradução, não faço mais que multiplicar, com isso mesmo as dificuldades: a impossível ‘tarefa do tradutor’ (Benjamin) – eis o que quer dizer também ‘desconstrução’” (DERRIDA, 1998, p. 23). Assim, quando tratamos da tradução como desconstrução, necessitamos compreender que esta não corresponde ao desmonte das colunas de uma obra anterior, afinal, não é possível, neste ângulo, tocar a mais íntima completude da obra: assim como os signos têm suas variações de acordo com sua aplicabilidade em contextos variáveis em uma mesma língua, um arquivo tem em seu interior inúmeras possibilidades de realizações de seus incontáveis signos.

Podemos afirmar, ainda na esteira de Derrida, que não existe uma origem fixa do sentido de um texto, visto que as traduções se ocupam em potencializar obras anteriores. Ao invés de origem, podemos falar de um texto estrangeiro anterior à tradução que, ao mesmo tempo, regula e a ele escapa o sentido desta. Vale ressaltar que um texto em sua própria língua de partida suscita múltiplas leituras a partir do contexto em que foi pensado, pressupondo a possibilidade de interpretações várias de um mesmo objeto, significações outras, traduções várias. Logo, todo tradutor de uma obra atua primeiramente como um leitor, ou seja, antes de qualquer tipo de transposição, o tradutor já efetua uma tradução/leitura intralingual do texto a ser traduzido, ocorrendo, desde já, uma primeira versão de um texto outro. Suplementarmente, o trabalho escritural da tradução ou da própria criação literária pressupõe enfrentamentos vários dentro de uma mesma língua:

[...] para o escritor, a língua não é uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades; a língua é insuficiência e resistência. Isso pode servir de consolo, ou de ânimo, para o tradutor, que tende frequentemente a crer que a segunda língua é carente ou imprópria, confrontada aos desempenhos do texto em sua língua original. Se não é fácil, para o tradutor, achar o dizer exato, também não o foi para o escritor, ao enfrentar sua própria língua (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65).

Para Benjamin, o essencial de uma obra está acima das palavras: “o que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado” (BENJAMIN, 2010, p. 203). Por isso, na perspectiva benjaminiana, a tradução veicula uma forma e, para entender as regras desta forma, o tradutor necessita ter seus olhos voltados ao texto anterior, pois é nele que se encontra a traduzibilidade da obra bem como a sua capacidade de suplemento de significação em outra língua. É sob a ótica dessa necessidade que se estabelece o profundo elo entre tradução e original, pois aquela concede a este uma leitura outra que, talvez, jamais fosse possível distante de um contexto tradutório.

A suplementação de uma obra em outra língua dá-se através da relação entre textos. Para Benjamin, platonicamente, as línguas possuem uma capacidade de juntas conseguirem expressar algo que, em separado, seria impossível: “a pura língua ou linguagem” (BENJAMIN, 2010, p. 213). Em virtude disso, só é possível pensar na relação entre original e tradução se antes apagarmos a ideia de que o segundo texto é cópia imperfeita da primeira obra, uma vez que a tradução só tem vínculo com o “original” se pensarmos nela como “transformação” e “renovação”. É ponto comum a premissa de que a história das grandes obras é conhecida através da sua colocação a partir da época em que foi escrita, mas é são as próximas gerações que efetivarão a sua *pervivência*; logo, as traduções veiculam a responsabilidade de levar uma obra à sua sobrevida, pois “traduções que são algo mais do que meras transmissões

surgem quando uma obra tiver chegado, na sua *pervivência*, à época de sua glória” (BENJAMIN, 2010, p. 207, grifo nosso).

Benjamin apresenta, junto a essa noção de *pervivência*, a metáfora do vaso quebrado, que, ao ser remontado, não permite uma reconstituição plena, já que seus pedaços, por mais próximos que sejam colocados, deixarão transparecer fraturas. Assim se manifesta uma tradução em relação ao seu original: nela, são aparentes os rastros, possibilitando ao leitor a leitura de um texto em sua língua, mas que, ao mesmo tempo, está relacionado a um original escrito em uma língua estranha. Nesse prisma, o que seria o ato tradutório se não a própria atividade de renovação da língua? A *pervivência* da obra é decorrente da atualização de sua linguagem; a obra é viva pela sua capacidade de transmutação, de resignificação, ainda que em terras longínquas. Desse modo, torna-se inegável o direito e o dever de transformação e transmutação das obras, pois só assim elas seriam conduzidas atemporalmente à sua *pervivência*.

Ainda em Benjamin, encontramos a tradução como uma espécie de tangente que toca sobre o ínfimo ponto de uma circunferência. Por isso, ela não é o ponto de encontro, mas esse toque, que, mesmo fugidio, leva uma pequena parte para um novo hemisfério. Ou seja, o tradutor permanece em dívida constante por nunca conseguir levar uma obra como um “todo” para outra língua. Portanto, nessa relação, Derrida considera que o movimento tradutório nunca isola o texto primeiro, pois ambas as línguas se suplementarão, tornando o texto de partida uma versão primeira, uma leitura anterior à tradução, ratificando, assim, a importância do texto de chegada para o texto de partida. Quer dizer, uma obra em sua versão primeira requisita sua tradução. À vista disso, o original torna-se o primeiro endividado, pois que, assim como afirma Derrida (2002), o termo “Babel” (que significa confusão e, ao mesmo tempo, Deus) desejava que houvesse apenas a sua língua, o original requer através da tradução que se alcance a pura língua, tornando-lhe único.

A partir dessa premissa, a tradução contém em si a figura do mito babilônico, por não haver nela acabamento, não se findar, ser marcada por uma incompletude, pois nunca se chega a uma completa reprodução de um texto estranho. Assim, na perspectiva derridiana, há uma impossibilidade de se chegar à língua pura assim como proposto por Benjamin, ou seja, há uma impossibilidade da remissão de Babel. Nas palavras de Derrida,

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica (DERRIDA, 2002, p.12).

Enquanto textos relacionáveis, porém independentes, as obras de partida e de chegada estão continuamente em profunda troca, assim como a primeira encontra-se em constante transformação, através do tempo e do lugar de sua recepção. Sob a ótica de Rosemary Arrojo (1992), a obra se modifica através da leitura, ou seja, o centro de uma obra está em contínuo deslocamento, pois a leitura a modifica, visão de mundo que transforma. Logo, dois tradutores não se deslocarão para o mesmo ponto tangencial, suas leituras capturarão marcas distintas, ainda que em um mesmo destino cultural. Então, como falar de “origem” ou “original” se o mesmo não é tocável? Assim como Benjamin (2010), ressaltadas as possíveis diferenças, Arrojo (1992) defende a ideia de que toda tradução é, de certa forma, uma recriação. Uma criação do tradutor-autor implicando inconscientemente seus traços e escolhas a partir de uma obra outra. Nesse sentido, podemos concluir que o tradutor deixa de ser invisível e a sua obra (a tradução) atinge um nível de extrema importância, pois é através dele que há a ocorrência da pervivência de um texto; há, inversamente, uma espécie de dependência do texto primeiro em relação à tradução, pois, sem esta não há vida; devido a ela há trans-

missão de valores, ressignificação do mesmo em outro, acolhimento do estrangeiro em terras distantes das suas (Cf. BERMAN, 2013, p. 97).

Podemos compreender, assim, que o estrangeiro está intrinsecamente ligado à tradução, ao leitor-tradutor, à obra de chegada, de modo que, quando chega ao seu futuro local de residência, utiliza-se da moradia do outro para abrigar-se, ao mesmo tempo que o chefe da moradia oferece seu local para acolher e dar voz a esse outro. Esse chefe citado por Derrida tem por dever proteger seu local de moradia, sua família, seu nome, sua identidade, mas o parricida chega a fim de dominar o seu logos e engendrar sua forma no anterior. Assim é devastada toda a unificação do Pai, fazendo-se surgir a mobilidade das noções, das literaturas, das obras. É sob esse viés que entendemos não existir um centro do qual emana o sentido, mas sim textos que rememoram outros, ainda que inseridos na mesma cultura.

O texto de chegada retoma e revisita o texto de partida, sem localizar seu princípio, sua identidade primeira, sendo impossível chegar ao seu começo, cabendo à tradução se movimentar tangencialmente nos entremeios de eternas retomadas do outro. Nessa perspectiva, “o sentido não é dado de antemão, mas sim requer seu próprio preenchimento, suscitando a busca da completude jamais atingida, por sinal” (BATALHA, PONTES JR., 2007, p. 69). Um texto em duas línguas, em dois sistemas culturais distintos, não admite a premissa da total similitude, ou seja, é construção relacionável, mas nunca idêntica. A multiplicidade que marca a tarefa do tradutor pode ser vista como a concretização escritural da alteridade, por meio da qual um texto é, ao mesmo tempo, diferente e comparável.

3. Da tradução em seus mistérios: Agatha Christie por Clarice Lispector¹⁴

Chamo este de *o caso da caneta de ouro*. Na verdade é sem mistérios. Mas meu ideal seria escrever alguma coisa que pelo menos no título lembrasse Agatha Christie (LISPECTOR, 1999, p. 55-56, grifo da autora).

A relação entre Clarice Lispector e Agatha Christie é mais emblemática do que parece. Por ter traduzido várias obras da escritora britânica, Lispector tornou-se, até certo ponto, uma leitora assídua das narrativas de Christie, chegando a tomar para si a escrita de Agatha como uma espécie de modelo a ser seguido, como se nota na epígrafe desta seção. Assim, podemos dizer que há uma Clarice tradutora que se relaciona com textos que lhe chegam às mãos por questões editoriais e, simultaneamente, mostra certo entusiasmo com a leitura do texto estrangeiro. Ao comentar, na crônica “Traduzir procurando não trair”, da tradução condensada que fez de um livro de Christie, *Three blind mice and other stories* (1950), que recebeu por título *Três ratinhos cegos* (1967), a tradutora esboça uma possível ideia do modo como se relacionava com os textos que traduzia, principalmente quando se travava de um texto policial como o da autora britânica, marcado por mistério, incógnitas e suspense. Nas palavras de Clarice,

Em vez de lê-lo antes no original, como sempre faço, fui lendo à medida que ia traduzindo. Era um romance policial, eu não sabia quem era o criminoso, e traduzi com a maior pressa, pois não suportava a tensão da curiosidade. O livro esgotou-se rapidamente (LISPECTOR, 2005, p. 117).

¹⁴ Esta seção amplia as considerações sumárias apresentadas em “Clarice Lispector e Agatha Christie: tradução, sobrevida e hospitalidade” (Cf. PITALUGA; FERREIRA, 2018, p. 259-262).

A tradução de *Curtain* foi realizada por Lispector entre 1975 e 1976, no mesmo período em que a escritora já se dedicava à escrita de sua última obra publicada em vida: *A hora da estela* (1977). O livro de Christie, coincidentemente o último também publicado em vida por sua autora, narra o último caso de investigação de seu famoso personagem, o detetive Hercule Poirot, que retorna com seu amigo Capitão Hastings (narrador da história) à Estalagem de Styles, espaço ficcional em que ocorre sua estreia nos romances de Agatha, para encontrar um criminoso nada suspeito. Misteriosamente, o investigador belga descobre o responsável por cinco assassinatos entre os nada suspeitos hóspedes do hotel. Em meio a essa trama de mistério, podemos dizer que, se a ficção romanesca de Clarice de modo geral quase nada tem de traços policiais, o seu ideal de escrever algo que lembrasse Agatha Christie torna-se realizável na esfera da tradução.

Assim, o vínculo entre o texto em inglês e o texto de tradução se firma por meio de uma via de mão dupla: enquanto, de um lado temos uma obra que solicita uma pervivência, de outro, há um tradutora que alastra a sua própria língua literária para que o estrangeiro nela se manifeste. Em sua versão, Lispector, *grosso modo*, decide por manter a estrutura narrativa bem próxima a do texto em língua inglesa, não apagando as marcas estruturais que sedimentam os parágrafos. Exemplo disso são as próprias digressões narrativas presentes no interior do romance: as sentenças apresentadas por Christie entre parênteses, as quais a tradutora preserva em sua versão. Como observamos a seguir, Clarice opta por realizar a tradução de sentenças digressivas do narrador, tentando se aproximar, na medida do possível, do texto de partida:

Then, figure to yourself, I find here a gentleman, a baronet who is a friend of the employer of your daughter. (That phrase, it sounds a little like the French exercise, does not it?) (CHRISTIE, 1975, p. 3).

Então, imagine você, eu encontro aqui um cavalheiro, um baronete que é amigo do patrão de sua filha (Essa última frase parece um exercício de Francês, não parece?) (CHRISTIE, 1976, p. 7).

A estrutura da carta enviada pelo personagem Hercule Poirot ao seu amigo Capitão Hastings é, no geral, também mantida na versão de Clarice. No texto em inglês, a carta está inserida dentro do próprio discurso narrativo, sua leitura se dá de modo contínuo, fundindo a voz do narrador à voz de Poirot. No texto em português, Lispector recua textualmente a carta, demarcando uma espécie diferença entre a voz narrativa do romance e a voz narrativa da carta. Isso modifica totalmente a experiência do leitor no contato com a trama policialesca. Tal mudança pode ter sido, salvo engano, uma escolha da própria tradutora que também trabalhou com maestria os jogos entre discursos narrativos em um mesmo texto, a exemplo daqueles apresentados em *A hora da estrela*. Além disso, não há similitude entre a divisão de parágrafos da carta, quando comparamos o texto de partida e sua tradução. Logo no início da epístola, o texto em português apresenta algumas alterações na estrutura dos parágrafos.

Ainda nesse vemos que a tradutora, investida de certa autonomia, adiciona uma sentença na sua versão: “um pequeno hotel”. Isso evidencia que a tradutora, por mais que traduzisse “procurando não traír” (Cf. LISPECTOR, 2005, p. 115-118), investia em pequenas liberdades, alongando explicativamente o texto, como notamos a seguir:

[...] And does it not intrigue you, my friend, to see the address from which I write? It recalls old memories, does it not? Yes, I am here, at Styles. Figure to yourself, it is now what they call a guest house (CHRISTIE, 1975, p. 3).

Não lhe causa surpresa, meu amigo, o endereço onde estou escrevendo esta carta? Traz de volta velhas lembranças, não é?

Pois é, estou aqui em Styles. Imagina você, Styles agora é o que chamam de pensão, um pequeno hotel (CHRISTIE, 1976, p. 6).

Porém, o movimento inverso também é notável, principalmente quando a tradutora procura trazer o texto de partida para o de chegada, como em algumas passagens em que o traço da oralidade se faz presente em ambos: “[...] He said, stammering slightly, ‘There’s a pair of n-nesting birds down by the sycamore’” (CHRISTIE, 1975, p. 8) e “[...] Disse ele, gaguejando um pouco: – Tem um casal de filhotes naquele ninho perto do plátano (*tipo de árvore*)” (CHRISTIE, 1976, p. 10). Clarice enfatiza a oralidade do texto primeiro – *n-nesting* – valendo-se de uma sentença descritiva: “disse ele gaguejando”. Além disso, também observamos que a tradutora explica ao leitor aquilo que no contexto cultural de chegada não é de conhecimento comum, adicionando ao corpo do texto em português uma explicação para o termo: *plátano*. Aqui, é como se a tradutora se ocupasse em inserir um signo outro da cultura de chegada na literatura estrangeira, na obra em tradução.

Logo, no ato tradutório de Lispector, encontramos pequenas marcas que aludem ao texto de Christie, mas que não deixam de ser apresentadas por meio de um texto clariceano, por excelência, como certa afirmou a escritora-tradutora: “respeito os autores que traduzo, é claro, mas procuro me ligar mais no sentido do que nas palavras. Estas são bem minhas, são as que elejo” (LISPECTOR, *apud* COUTINHO, 1980, p. 166). Nos textos traduzidos, apesar de pouco revolucionários se comparados à sua própria ficção, a escritora brasileira procura se vale de recursos já empregados em seus textos. Segundo Vanessa Hanes (2015),

autores que também traduzem, especialmente os autores prolíficos e respeitados, têm o privilégio de produzir a partir de importantes recursos e estruturas desenvolvidas a partir de seus próprios trabalhos.

Que Lispector recorreria às mesmas estratégias nas suas próprias obras não seria nenhuma surpresa. Na verdade, uma pesquisa superficial de trabalhos originais pode revelar com frequência a que dimensão um escritor pode reutilizar os padrões de seu próprio repertório. Felizmente, estudos deste modelo já têm sido (no mínimo parcialmente) realizados com as obras de Lispector e tem demonstrado que suas traduções são, sem dúvidas, caracterizadas por seu próprio estilo de escrita idiossincrático (HANES, 2015, p. 149, tradução nossa¹⁵).

A opção de Lispector por intensificar a oralidade do texto de partida pode ser relacionável com a sua própria obra ficcional. Hanes, ao examinar a versão de *Curtain* assinada pela escritora, nota que há uma predileção da tradutora pelos diálogos, o pequeno uso de pronomes enclíticos, levando o texto a uma naturalidade do discurso falado muito próximo às obras de Clarice. Nas palavras da pesquisadora, “portanto, se as questões acima podem ser tomadas como características de Lispector aproximar ao diálogo, a escassez de ênclises na sua tradução de *Curtain* é totalmente justificada pela procura por uma linguagem mais ‘natural’” (HANES, 2015, p. 150, tradução nossa¹⁶), sendo esse um dos traços da escrita e da tradução clariceana, como podemos ver na versão da seguinte sentença em língua inglesa: “At last you are convin-

¹⁵ “Authors who also translate, especially respected prolific authors, have the privilege of drawing from the treasury of resources/frameworks developed in their own original work. That Lispector would resort to the same strategies in this translation as in her original writings would come as no surprise. In fact, a cursory examination of original works can often reveal to what extent the translator recycles the patterns of his/her own repertoire. Fortunately, studies of this sort have already (at least partially) been carried out with Lispector’s oeuvre and have demonstrated that her translations are indeed characterized by her own idiosyncratic writing style” (HANES, 2015, p.149).

¹⁶ “Thus, if the quotes above can be taken as representative of Lispector’s general approach to dialog, the scarcity of ênclise in her translation of *Curtain* is fully explained by her search for a more natural sounding language” (HANES, 2015, p. 150).

ced. At first you imagined, did you not, that I had the softening of the brain?" (CHRISTIE, 1975, p. 16). Na tradução de Clarice, lemos: "– Finalmente você se convenceu. A princípio você imaginou que eu estava ficando com o miolo mole, não é?" (CHRISTIE, 1976, p. 16).

Clarice emprega, no texto em português, a partícula "se" antes do verbo, ao invés do uso mais gramatical: "convenceu-se", imprimindo ao texto de chegada traço particular da oralidade. Além disso, vale-se da expressão "miolo mole", respectiva a "the softening of the brain", nos remetendo, dessa maneira, a uma informalidade na escrita já presente em seus contos, romances e textos jornalísticos. Ou seja, Lispector deixa marcas da sua escrita no texto de Christie, evidenciando que a obra vertida para a língua portuguesa é relacionada a uma anterior, mas diferente, ao mesmo tempo. Além disso, também encontramos marcas do estilo de Lispector, no que tende à oralidade, na seguinte passagem: "Frightfully hot, isn't it? I think there's going to be a storm" (CHRISTIE, 1975, p. 130) e "– Que calorão, hem? Eu acho que vamos ter uma tempestade" (CHRISTIE, 1976, p. 102).

Aqui, a tradutora opta por recorrer à expressão "calorão" ao invés de "muito quente" ou "terrivelmente quente". Sem contar que marca pronominalmente a tradução: "eu acho que vamos ter" ao invés de "acho que vá ter uma tempestade". Em comentário sobre o seu próprio modo de escrita, Clarice comenta que, apesar da consideração pela gramática da língua, nunca optou por segui-la à risca, visto que ao correto sempre chegava pela intuição. Segundo a escritora: "Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor" (LISPECTOR, 2005, p. 118).

Por fim e não menos importante, chama-nos atenção o modo como Lispector traduz o título da obra em inglês, visto que *Curtain* pode significar tanto "cortina", quanto o ato de fechar as cortinas de

um palco após a um espetáculo. Em sua tradução, Clarice, talvez influenciada pelas traduções que já tinha feito de textos teatrais, decide utilizar a expressão *Cai o pano*, tendo em vista que tanto ela, quanto a escritora do texto de partida e o protagonista do romance, Hercule Poirot, estavam nos tempos finais de suas vidas. Fato este que, coincidentemente, corrobora para uma justificativa que interligue a “vida pessoal” de Christie, Lispector e Poirot, seja na realidade, seja na ficção, à própria experiência que Clarice teve ao verter textos teatrais durante a década de 1960.

Considerações finais: A tradução como risco

Primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos (LISPECTOR, 2005, p. 115).

Quando se define uma tradução como cópia, fruto de uma simples transposição de signos de um idioma para outro, não se leva em consideração todo um problema de ordem criativa que o produto final suscita. Uma tradução requer essa transposição que emblematiza uma tradução da língua, da cultura, da bagagem sócio-histórico-cultural da obra, do escritor e, também, do tradutor. Pois, como bem ressaltamos, o tradutor é o primeiro leitor e a partir disso deixa no texto de chegada, talvez à revelia, as suas marcas. Desse modo, quando efetuamos a leitura da versão assinada por Clarice, lemos não só os elementos da obra estrangeira, mas conjuntamente os traços, as escolhas, as soluções das quais se valeu a tradutora no contexto de chegada. Assim, o estudo de uma tradução dá-se não apenas como recurso que regulamenta a infidelidade do tradutor, pois uma obra (esteja ela em sua própria língua ou em língua estranha) jamais permanecerá intacta, modificando-se pelas leituras ao longo dos tempos.

Além disso, compreendemos, nessa perspectiva, que um texto é

sempre a retomada de outro(s) texto(s), por isso, em tal caso, a emblemática noção de originalidade em si mesma é questionável. De maneira semelhante, a tradução não é uma simples cópia, visto que acolhe incondicionalmente o texto alheio, ela o retoma e o molda em um novo contexto. Portanto, devido ao abrigo do texto em língua de partida concedido pela tradução, o ato de pervivência se põe como necessário e contraditório, visto que uma tradução, para Derrida (2002), é uma operação desconstrutora, pois o texto primeiro será sempre outro, violável e ao mesmo tempo abrigável. Em outras palavras, a tradução abriga o alheio e permite que o outro fale por meio de sua própria língua.

Desse modo, à relação entre o texto de partida e o de chegada está implícita, além de todo um contexto cultural, a complementariedade infinda das obras. Portanto, ao analisarmos o texto de partida e sua versão assinada por Clarice Lispector, notamos que, indiscutivelmente, a tradutora efetua uma transposição que foge ao modo da ilusória igualdade entre os textos. Nesse sentido, a tradução sai de um espaço menorizado e passa a encenar o lugar da recriação, sendo assim tecido um novo texto, com todas as suas idiossincrasias possíveis. Em suma, vemos que Lispector atua como uma leitora-tradutora contumaz da obra de Christie, proporcionando a ela uma verdadeira pervivência mesmo após a descida da cortina do palco da vida, da literatura e da ficção.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. “Tradução”. In. JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p. 411-442.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES Jr., Geraldo. *Tradução*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007. (Conceitos fundamentais).

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, 2010. (v. 1. Alemão-Português). p. 203-231.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres [et. al.]. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva: 2010 (Debates).

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In. _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.

CARVALHAL, Tania Franco. Tradução e recepção na prática comparatista. In. _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo (RS): Editora Unissinos, 2003. p. 217-259.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios)

_____. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. In. *Revista brasileira de Literatura Comparada*. Salvador, v. 01, n. 05, 2000. p. 84-92.

CHRISTIE, Agatha. *Curtain*. New York: Dodd, Mead & Company, 1975.

_____. *Cai o pano: o último caso de Hercule Poirot*. Tradução de Clarice Lispector. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. (Coleção Agatha Christie)

COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. In. _____. *Criaturas de Papel: temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & televisão & outros temas da vida*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980. p.165-170.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Carta a um amigo japonês. Tradução de Érica Lima. In. OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp, FAPESP, 1998. p. 19-26. (Coleção Viagens da Voz)

FERREIRA, Rony M. Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)*. 2016. 366f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB – Universidade de Brasília, Brasília (DF). Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/23169>. Acesso em: 22.06.2020.

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

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. *The language of translation in Brazil: written representations of oral discourse in Agatha Christie*. 2015. 308 p. UFSC - Centro De Comunicação e Expressão Pós-Graduação em Estudos da Tradução. (Tese)

LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a Teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. In. *CADERNOS de tradução*, v.1, n.3, UFSC: Florianópolis, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5378/492>. Acesso em: 22.06.2020.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Só para mulheres: conselhos, receitas, segredos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. “Traduzir procurando não trair”. In. _____. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 115-118.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In. BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996. p. 49-89.

PITALUGA, Débora da S.; FERREIRA, Rony M. Cardoso. “Clarice Lispector e Agatha Christie: tradução, sobrevida e hospitalidade”. In. NO-

LASCO, Edgar C ezar (Org.). *A hora da estrela* Clarice Lispector. Campinas (SP): 2018. p. 251-264.

RAVETTI, Graciela. A tradução na fic  o da América Latina: vestígios pós-coloniais. In. VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (orgs). *Transliterando o real: diálogos entre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POS-LIT, 2004. p. 79-95.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018.

CAPÍTULO 4

A FACE TRADUTÓRIA DE ZALINA ROLIM: A PRIMEIRA LIÇÃO

Dennys Silva-Reis

*Agradeço às contribuições de Thiago
Zilio Passerini & Marcelo Alves Brum.*

Este texto dá continuidade a um movimento recente nos Estudos de Tradução no Brasil que visa recuperar as mulheres tradutoras esquecidas na História da Tradução nacional. Apresenta-se aqui Zalina Rolim (escritora-) tradutora quase totalmente invisibilizada no mundo da tradução. As linhas que seguem não são de forma alguma a totalidade das reflexões que ainda estão por vir sobre a tradutora em questão, mas um primeiro esboço, uma apresentação mínima sobre uma faceta zaliana desconhecida. Para esse fim, seguindo um biografismo não-linear, analisamos e apontamos elementos da história particular de tradução da escritora-tradutora e, ao final, é feito um balanço sobre sua importância.

1. A Escritora

Como introito, um poema:

A PRIMEIRA LIÇÃO

RAUL não sabe ler;
É um traquinas, que vive toda a hora
Pela campina em fora
A correr, a correr...

Desde pela manhã,
Salta do leito em fraldas de camisa,
E por tudo deslisa
Numa alegria sã.

Nada de livros, não;
Para ele a campina, os passarinhos,
Os assaltos aos ninhos,
A pesca ao ribeirão

E as corridas em pós
Dos bezerros e cabras e novilhas,...
Rasgando ásperas trilhas,
Veloz, veloz, veloz!

Mas, um dia, ele viu
A irmãzita no livro debruçada,
E o som de uma risada
O ouvido lhe feriu.

Que teria, meu Deus!
Aquele grande livro tão pesado,
Ali dentro guardado,
Longe dos olhos seus?

E aproximou se mais.
Ceci, toda entretida na leitura,
Mostrava, rindo, a alvura
Dos dentinhos iguais.

E o pequenito a olhar,
Mas de balde; no livro, aberto em frente,
Letras, letras, somente...
Raul pôs se a chorar.

Pois não estava ali
Um livro injusto e mau, que até escondia
A causa da alegria
Da risonha Ceci?

Mas a irmã, tal e qual
Uma bondosa mãe ao filho amado,
Fê lo assentar se ao lado
E explicou lhe o seu mal.
E com tanta razão
Que, abrindo atento o livro misterioso,
Raul pediu, ansioso,
A primeira lição¹⁷
(ROLIM, [1897] 2008, s/p.)

¹⁷ Igualmente disponível online no site: < <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/1Zalina.htm> >.

O texto acima, de linguagem simples e conteúdo narrativo, é apenas um dos escritos de Maria Zalina Rolim Xavier de Toledo (1869-1961). Paulistana, poeta, cronista, educadora e ativista do movimento feminista e do movimento de renovação do ensino. Zalina Rolim - como é mais conhecida - foi uma personalidade do entresséculo XIX e XX. Sua trajetória é memorável no âmbito da educação,¹⁸ e a autora é sempre resgatada como pioneira na literatura infanto-juvenil no Brasil (COELHO, 2002; LAJOLO, ZILBERMAN, 1984).

Rolim teve educação doméstica com pouca estadia na escola. Foi em casa que aprendeu a escrever e a ler em língua materna, bem como nos idiomas francês, italiano e inglês. Seu pai era seu maior incentivador, segundo nos informa Antônio Dantas:

O pai, homem culto e esclarecido, encarou com boa-vontade e seriedade, e talvez até com desvanecimento, a vocação poética da filha, a ponto de pedir, para ela, conselhos literários de Ezequiel Freire - (1850-1891) -, poeta fluminense radicado em São Paulo, onde se bacharelou em Direito; fez jornalismo; exerceu o cargo de juiz municipal - mesma função de Dr. José Rolim de Oliveira Ayres - e se tornou professor, por concurso, da Faculdade de Direito.

Revelou-se, nesta atitude, o Dr. Rolim de Oliveira Ayres, pessoa de visão elevada e superior, pois, inclusive, a vocação literária, nas mulheres, à época, provocava ataques e, até, difamação. No entanto, ao em-vez-de dissuadir a filha para desistir da Poesia e das veleidades literárias, anima-a, e a dirige para orientação de pessoa experimentada na Arte e de sua particular confiança (DANTAS, 1983, p. 27).

¹⁸ Inúmeros são os trabalhos sobre Zalina Rolim e sua importância no campo da educação infantil. Acredita-se que devido a esses estudos no campo da Educação já serem tão bem fincados, as outras áreas em que atuou (jornalismo, tradução, literatura, ativista) tenham ficadas meio à parte em reflexões acadêmicas por serem territórios quase inexplorados.

Apesar do apoio do pai, a escrita literária de Zalina Rolim começou, efetivamente, por incentivo de seu primeiro e único professor particular João Köpke (1852-1926), que a motivou a produzir versos infantis reunidos, posteriormente, na obra *O livro das Crianças* (1897), da qual o poema “A Primeira Lição” faz parte. Seu letramento literário foi autodidata. Até onde se sabe, leu principalmente, autores românticos e parnasianos. Tinha grande apreço pelo escritor Victor Hugo (1802-1885) e, dentre os brasileiros, dedicou-se, com maior afinco, à obra de Gonçalves Dias (1823-1864), Castro Alves (1847-1871), Olavo Bilac (1865-1918) e Raimundo Correia (1859-1911) (LEITE, 1963). Além da leitura, a escritora frequentava os salões literários da época – por várias ocasiões como convidada – para declamar suas poesias. Era o momento em que tinha contato com outras escritoras oitocentistas, como as primas Júlia Lopes de Almeida (1869-1934) e Presciana Duarte de Almeida (1867-1944), bem como Júlia Cortines (1868-1948) (OLIVEIRA, 2017, p. 52).

Ao se mudar com sua família para a capital paulista em 1893, Zalina Rolim se destacou como intelectual brasileira e iniciou sua carreira pública de escritora em periódicos, colaborando para as revistas *Educação*, *A mensageira*, *O Álbum*, *A Semana*, *A Revista Literária*, *Revista Azul*, *Rua do Ouvidor* e *A Estação* (VASCONCELLOS, 2004). Seu primeiro livro publicado foi *Coração* (1893), obra muito aclamada pela crítica, que recebeu apreciações de diversos escritores e críticos literários da época, tais como Ezequiel Freire (1850-1891), Olavo Bilac (1865-1918), Machado de Assis (1839-1908), Artur Azevedo (1855-1908), Vicente de Carvalho (1866-1924), Valentim Magalhães (1859-1903), João Ribeiro (1860-1934) e Araripe Júnior (1848-1911), Adelina Lopes de Vieira (1850-?), Maria Clara da Cunha Santos (1866-1911), entre outros. Nesse sentido, convém destacar as palavras do crítico literário oitocentista Araripe Júnior:

[...] O seu trabalho, sem receio o digo, resume-se numa fórmula original: - a meiguice, querendo um dia revelar-se ao mundo, assumiu a forma do verso e saturou de virgens perfumes as páginas de um livro, o *Coração*. [...] Pois bem, o livro de Zalina Rolim está impregnado dessa profunda poesia humana. O conjunto dos seus versos faz-nos respirar um ambiente de angelitude doméstica, que alegra a alma, fortifica o coração e santifica o pensamento.

Tudo sorri, tudo é gárrulo, tudo, nessa poesia, denota o amanhecer de uma alma; a luz que atravessa essa sensibilidade virgem e artística não é luz eclíptica, mas sempre luz diurna, em que os raios da imaginação fulgem e brincam como crianças cheias de vida na coloração do amor. [...]

Enfim, no *Coração* inutilmente serão procuradas as tardes roxas dos poetas românticos, bem como essa saudade tão explorada pela musa da modinha (*apud* VASCONCELLOS, 2004, p. 496).

De fato, tons do romantismo – em particular, a subjetividade, o sentimentalismo e o culto à natureza – são encontrados nos poemas da escritora, como pode ser visto no exemplo selecionado na abertura deste capítulo. Porém, tal acepção de sua produção literária parece estar influenciada especialmente por três fatos: (1) o nascimento de seu sobrinho, Mario Rolim Teles, fonte de inspiração de diversos versos; (2) a experiência como alfabetizadora, pois já com 15 anos ensinava crianças a ler e a escrever na fazenda em que morava à época, além de se aperfeiçoar como contadora de histórias infantis; e (3) o contato com as teorias e práticas pedagógicas da Escola Nova, uma vez que a educação seriada e a formação de professores ganharam grande impulso com as ideias de Friedrich Froebel (1782-1852) sobre a “educação dos sentidos” na virada do século. Foram essas três experiências que levaram Zalina Rolim a se aventurar igualmente nos elos da tradução.

2. A Tradutora

A convite de seu ex-professor particular, a escritora lecionou no Jardim de Infância, em São Paulo, capital. A instituição tinha uma revista de título homônimo e, nesse periódico, a autora colaborou com inúmeros tipos de textos: comentários e impressões educacionais, jogos, teoria da educação, adaptação de textos, pequenas narrativas, textos poéticos e traduções do inglês, francês e alemão. É interessante notar que Zalina Rolim não sabia alemão; isso suscita o questionamento acerca do modo como ela “traduzia”. Observemos o que nos dizem Moysés Kuhlmann Jr e Antônio Dantas:

Havia uma equipe trabalhando na elaboração e implantação da proposta. A coordenação dos trabalhos de instalação cabia à inspetora – nome dado à função de diretora – Maria Ernestina Varella, que teve este cargo de 1896 a 1909. Como auxiliares a poetisa Zalina Rolim, vice-inspetora, e Rozina Soares, inspetora da Escola Normal. Estas traduziram, a primeira do alemão, e a segunda do inglês, obras para exercícios de linguagem, de ginástica, brinquedos, cantos e hinos (KUHLMANN, 2007, p. 117).

Essa Revista vale por todo um tratado metodológico sobre os JARDINS DA INFÂNCIA.

Nela, Zalina Rolim, já se disse colaboradora com poesias e contos; e exercícios de linguagem e jogos. As traduções do inglês e da parte poética foram feitas por ela. Também a ela coube colocar e versos e adaptar brinquedos traduzidos de outros idiomas – (alemão, inglês e francês) – por outros educadores. Apresentou, ainda relatórios, artigos doutrinários e impressões pedagógicas (DANTAS, 1983, p. 62).

Segundo os autores, na revista havia, possivelmente, camadas ou processos de tradução tais como: tradução, cotejo, revisão de tradução, revisão em língua materna e publicação. Outro fato digno de nota é que esse modelo de escrita-tradução era uma conquista pública para as mulheres, uma vez que descreviam um ideal de escola ora compartilhando saberes (em forma de adaptação de artigos estrangeiros ou traduções), ora compartilhando experiências profissionais pessoais (em produção original). Somada a isso, tal experiência servia de exemplo a outras instituições, a outras educadoras-tradutoras ou escritoras-tradutoras que também eram professoras (KUHLMANN, 2007).

Zalina Rolim traduziu sobretudo a obra do teórico da educação Friedrich Froebel, mas também cantos, versos, brincadeiras, jogos e brinquedos. A maioria dessa produção tradutória aconteceu no período de 1896 a 1897, enquanto era professora do Jardim de Infância. Saliu-se que a ideia de tradução nesse contexto da escritora-tradutora era muito fluida. Textos estrangeiros sofriam, na maioria das vezes, *uma maquiagem brasileira, uma adaptação ao contexto nacional*¹⁹. Logo, a questão da autoria era híbrida, ora porque as adaptações não eram de fato condizentes com o texto, ora porque os textos se tornavam uma mescla de “megacitação” às vozes de tradutoras-escritoras-autoras. A adaptação ao contexto nacional tinha início já na materialidade da publicação, tal como nos explicam os pesquisadores Alessandra Arce Hai e Larry Prochner na longa e detalhada citação que segue:

Nesse primeiro volume [da *Revista Jardim da Infância*], temos as primeiras traduções do manual *In the Child's world – morning talks and stories* de Emilie Poulsson, publicado pela Brandley Company. Entre o primeiro e o segundo volume da revista observamos um total de dez histórias traduzidas dessa obra, duas

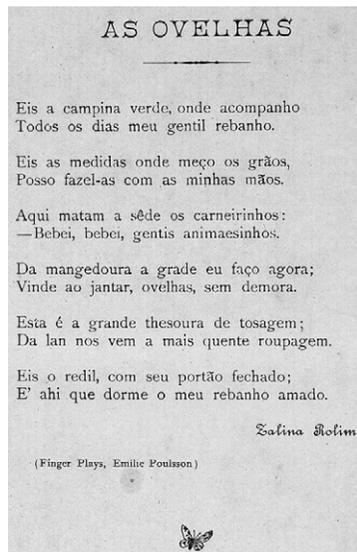
¹⁹ Casos semelhantes de maquiagem cultural em tradução no século XIX são discutidos em Pallares-Burker (1996).

no primeiro e 8 no segundo volume. Emilie Poulsson (1853-1939) foi uma autora americana de livros infantis, defensora dos jardins de infância froebelianos, foi professora em Boston. O livro original, que teve seis edições contém 47 histórias ricamente ilustradas. Segundo Poulsson (1883, p. XII-XIV), o livro foi preparado para os jardins de infância de Boston e vizinhanças, devendo ser tomado de forma livre, adaptado e modificado seu conteúdo de acordo com as necessidades das crianças. A autora ainda enfatiza que o uso de animais, mitologia nas histórias é algo que vai de encontro ao que as crianças desejam e vivenciam no seu dia a dia. A autora ainda agradece a todas as editoras que cederam as histórias para que ela as transcrevesse e traduzisse. Muitas histórias são traduções de histórias alemãs. Para cada história a autor (sic) inicia com algumas recomendações às professoras (to the teachers); depois vem as conversas (The Talk) onde Poulsson apresenta uma série de questionamentos para a professora fazer com seus alunos a respeito da temática que se esta explorando; na sequência são apresentadas leituras para a professora se preparar para o tema em estudo e leituras para as crianças (*Teacher's Reading and for the children*), por fim são apresentadas as histórias (stories) que podem ser mais de uma, sendo muitas vezes na forma de poesia dentro da temática. Ilustrações aparecem tanto no meio das histórias como no início das temáticas (Idem, ibidem, p. 3-9). Nas traduções feitas por Zalina Rolim optou-se por apresentar as conversas e uma história sem as gravuras, leituras e a orientação inicial às professoras (HAI, PROCHNER, 2018, p 440-441).

Possivelmente, as condições materiais poderiam ser outras no Brasil, e isso justificaria os cortes da tradução – economia de espaço e tradução do essencial a ser aplicado no contexto educacional em questão. Entretanto, também é possível que tais omissões seriam um dos tipos de adaptação ao contexto nacional, visto que os comportamen-

tos de ambas as professoras (brasileiras e americanas) eram diferentes. Outras duas questões bastante instigantes relacionadas a como Zalina Rolim traduzia são a musicalidade e o respeito à norma padrão da língua portuguesa no seu tempo.

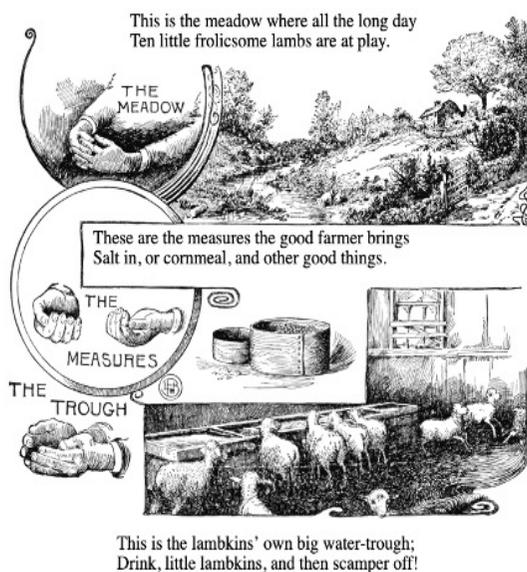
Fernanda Nunes dos Santos (2016, p. 11) afirma que “o trabalho de Zalina Rolim com o Jardim da Infância, apesar de curto, rendeu-lhe muitos reconhecimentos. Não houve no Jardim da Infância da época, alguém que como ela, tenha escrito versos de sua própria autoria ou adaptado os cantos e versos traduzidos, com tanta musicalidade”. Ora, o trabalho poético da escritora é pautado em versos, ritmo, rimas e prosódia como pudemos ver no início deste capítulo com o poema “Primeira Lição”. Esse mesmo labor musical da palavra em suas produções literárias foi igualmente disposto em suas traduções de canções, marchinhas e versinhos musicados. A título de exemplo, vejamos abaixo a tradução da cantiga infantil “As Ovelhas”:



Fonte: Revista Jardim da Infância, 1896, p. 181.

Esses versos foram retirados do livro de Anne Emilie Poulsson²⁰(1853-1939) intitulado *Finger plays for nursery and Kindergarten* (1893)²¹. O livro de Poulsson vem acompanhado de partitura da canção realizada por Cornelia C. Roeske²² e também de uma espécie de “história em quadrinhos” ilustrando a canção, como podemos ver nas figuras seguintes:

II.—THE LAMBS.

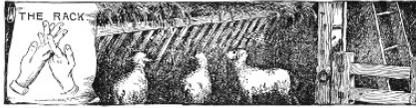


Fonte: POULSSON, 1893, p. 14.

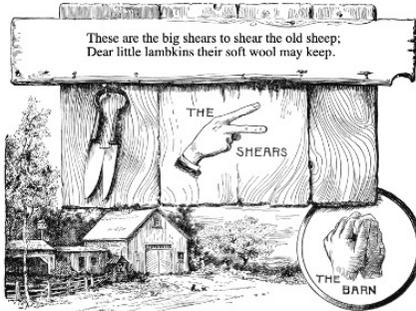
²⁰ Importante autora norte-americana de literatura infanto-juvenil e ativista pelos direitos da educação infantil e pelo movimento educacional do jardim de infância.

²¹ O livro encontra-se disponível na íntegra e com registro das músicas executadas no site: < <http://www.gutenberg.org/files/24912/24912-h/24912-h.htm> >. Acesso em 12 de junho de 2016.

²² Educadora musical e pianista.



This is the rack where in winter they feed;
Hay makes a very good dinner indeed.



Here, with its big double doors shut so tight,
This is the barn where they all sleep at night.

Fonte: POULSSON, 1893, p. 15.

THE LAMBS.

EDMUND POULSSON.

CORNELIA C. ROSSIE.

A musical score for the song 'The Lambs'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics: '1. This is the meadow where all the long day / You little folksome lambs are at play.' The second system includes the lyrics: 'These are the measures the good farmer brings / Sift 'em, or corn meal, and other good things.' The third system includes the lyrics: '2. This is the lambskins' own big water-tough, / Drink, little lambskins, and then scupper off / This is the rack where in winter they feed, / Hay makes a very good dinner indeed.' and '3. These are the big shears so sleek the old sheep, / Dear little lambkins their soft wool may keep, / Here, with its big double doors shut so tight, / This is the barn where they all sleep at night.'

1. This is the meadow where all the long day
You little folksome lambs are at play.
These are the measures the good farmer brings
Sift 'em, or corn meal, and other good things.

2. This is the lambskins' own big water-tough, / Drink, little lambskins, and then scupper off / This is the rack where in winter they feed, / Hay makes a very good dinner indeed.

3. These are the big shears so sleek the old sheep, / Dear little lambkins their soft wool may keep, / Here, with its big double doors shut so tight, / This is the barn where they all sleep at night.

Fonte: POULSSON, 1893, p. 16

Ao fazermos o cotejo entre os três textos, percebe-se nitidamente que Zalina Rolim teve um cuidado muito consciente tanto no que concerne ao conteúdo quanto no que tange à melodia da música. Isso porque prosódia verbal e melodia musical são harmônicas. Talvez, outras soluções de tradução fossem possíveis com relação ao conteúdo e a materialidade linguístico-musical; entretanto, vê-se que a versão da escritora é totalmente cantável²³ em português e com o uso de frases e palavras simples, tal como no texto-fonte (ou cantiga original).

Uma das possíveis explicações do primor do trabalho de tradução de Zalina Rolim – para além de seu conhecimento da musicalidade literária e de sua experiência performática em contação de histórias – seria o fato de que qualquer professora ou professor da educação infantil recebia formação na área musical nas disciplinas Música Vocal, Leitura de Música, Noções essenciais de Teoria, Prática de Violino, para os homens, e Harmônio, para as mulheres. Na escola das crianças (Jardim de Infância), havia aula de canto coral, e as músicas eram usadas como uma espécie de mecanismo de controle e de imposição de padrões e inculcação de conceitos evidentes em seus conteúdos (JARDIM, 2006, p. 6). Por exemplo, na canção “As Ovelhas”, há a ideia do respeito aos animais e também de que o trabalho é fruto das próprias mãos, da própria pessoa, dentre outros princípios morais (quicá, numa análise severa do texto, uma apologia ao trabalho infantil).

²³ Peter Low (2017) apresenta cinco critérios a serem respeitados na tradução de canções: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Ao analisar a melodia, letra e sentido, percebe-se que Zalina Rolim intuitivamente respeitou (ou seguiu) todos esses critérios de tradução musical para ter êxito em sua versão para crianças. Uma análise mais profunda sobre o tema será feita em outro momento, visto que o escopo deste capítulo é o de apresentação da face tradutora da escritora. Não obstante, convém mencionar que tal fato, para à época, era incomum, visto que, por muito tempo no Brasil, as melodias eram utilizadas com outras letras de música, muitas vezes, sem nenhuma conexão com o texto-fonte (canção original), com a finalidade apenas de se obter o mesmo sucesso que a canção teve em seu contexto-fonte (SILVA-REIS, COSTA, 2019; FLÉCHET, 2003).

Ao fazermos o cotejo entre os três textos, percebe-se nitidamente que Zalina Rolim teve um cuidado muito consciente tanto no que concerne ao conteúdo quanto no que tange à melodia da música. Isso porque prosódia verbal e melodia musical são harmônicas. Talvez, outras soluções de tradução fossem possíveis com relação ao conteúdo e a materialidade linguístico-musical; entretanto, vê-se que a versão da escritora é totalmente cantável²³ em português e com o uso de frases e palavras simples, tal como no texto-fonte (ou cantiga original).

Uma das possíveis explicações do primor do trabalho de tradução de Zalina Rolim – para além de seu conhecimento da musicalidade literária e de sua experiência performática em contação de histórias – seria o fato de que qualquer professora ou professor da educação infantil recebia formação na área musical nas disciplinas Música Vocal, Leitura de Música, Noções essenciais de Teoria, Prática de Violino, para os homens, e Harmônio, para as mulheres. Na escola das crianças (Jardim de Infância), havia aula de canto coral, e as músicas eram usadas como uma espécie de mecanismo de controle e de imposição de padrões e inculcação de conceitos evidentes em seus conteúdos (JARDIM, 2006, p. 6). Por exemplo, na canção “As Ovelhas”, há a ideia do respeito aos animais e também de que o trabalho é fruto das próprias mãos, da própria pessoa, dentre outros princípios morais (quicá, numa análise severa do texto, uma apologia ao trabalho infantil).

²³ Peter Low (2017) apresenta cinco critérios a serem respeitados na tradução de canções: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Ao analisar a melodia, letra e sentido, percebe-se que Zalina Rolim intuitivamente respeitou (ou seguiu) todos esses critérios de tradução musical para ter êxito em sua versão para crianças. Uma análise mais profunda sobre o tema será feita em outro momento, visto que o escopo deste capítulo é o de apresentação da face tradutora da escritora. Não obstante, convém mencionar que tal fato, para à época, era incomum, visto que, por muito tempo no Brasil, as melodias eram utilizadas com outras letras de música, muitas vezes, sem nenhuma conexão com o texto-fonte (canção original), com a finalidade apenas de se obter o mesmo sucesso que a canção teve em seu contexto-fonte (SILVA-REIS, COSTA, 2019; FLÉCHET, 2003).

Desse modo, supõe-se que, trabalhando em conjunto com uma equipe de tradução com tal formação, mesmo que Rolim não tivesse acesso a esse conhecimento de maneira formal – dado que não teve acesso ao curso Normal Superior –; ela poderia tê-lo adquirido na convivência com seus companheiros de trabalho. Assim, no que concerne à tradução de cantigas infantis, ela poderia ser considerada uma especialista na área à época, fato reconhecido nos inúmeros enaltecimentos dos intelectuais em jornais paulistas e nas atuais pesquisas desenvolvidas em torno da autora.

Com efeito, a tradução literária e ensaística de Zalina Rolim unia-se à tradução musical no entrecruzamento dos muitos elogios feitos às suas traduções. A tradutora literário-musical também seguia princípios linguísticos de seu tempo, como este que Horace Lane enfatiza no jornal *O Estado de São Paulo*: “Durante os sete anos do Jardim da Infância da Escola Americana, procuramos debalde achar alguém que, compenetrando-se do verdadeiro alcance de assumpto, pudesse converter essa bella litteratura das crianças, em um portuguez que não fôsse chocho e inglesado²⁴” (LANE, 1897, p. 1). Ora, não somente a musicalidade era destaque na obra traduzida zaliniana, mas igualmente o respeito à norma padrão da língua portuguesa.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984) asseveram que a transição de Império para República trouxe como preocupação a correção na linguagem tão bem aclamada e catalogada nos movimentos literários brasileiros do realismo, naturalismo, parnasianismo e, em particular, do simbolismo. A ânsia de “escrever certo”, desde então, sempre esteve presente na produção literária, mais ainda na produção literária infantil, “[a]ssim, além de fornecer exemplos de qualidades, sentimentos, atitudes e valores a serem interiorizados pelas crianças, outro va-

²⁴ A grafia original desta citação foi mantida tal como apresentada no livro de que foi retirada.

lor a ser assimilado, e que o texto deve manifestar com limpidez, é a correção de linguagem” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1984, p. 42). É por essa razão que a representação linguística “realista” da fala infantil (e também de crianças não-escolarizadas) não aparece nem na produção literária da época, tampouco na tradução de textos infantis do entreséculo XIX e XX. A língua nacional era tida como símbolo palpável e concreto do patriotismo,

Por essa razão, resta perguntar por que foram eles [os escritores/as escritoras] que assumiram esta missão simultaneamente altaneira e pragmática (porque pedagógica) de prover a infância brasileira com livros adequados, contradizendo, em parte, a imagem distanciada e fria que o intelectual parnasiano forjou para si mesmo a cristalizou em boa parte de suas criações.

A resposta tem a ver, de um lado, com as condições de produção literária da época: por mais indiferente que o escritor desejasse parecer, ele não podia fugir à luta literária, que se caracterizava pela busca e sedução de um público consumidor.

O distanciamento, atributo do artista moderno, ainda quando este carrega as vestes neoclássicas do parnasianismo, podia ser útil como tema literário, nunca como *performance* profissional. É esta que impera, quando o ficcionista escreve para a infância, abdicando da gratuidade da arte pela arte e aderindo limpidamente ao mercado escolar, arriscando-se, portanto, aos limites do pragmatismo.

Do outro lado, esses escritores eram *ruling class* de nossas letras, resultando natural que transferissem aos livros infantis as mesmas normas que imprimiam à literatura em geral. Tratava-se não apenas de coerência, mas também de uma garantia para o futuro, já que os leitores jovens de hoje seriam seus adeptos para sempre (LAJOLO, ZILBERMAN, 1984, p. 43).

Como se pode ver no poema de abertura deste capítulo (“Primeira Lição”) e na cantiga traduzida “As Ovelhas”, a norma padrão linguística²⁵ era transferida igualmente para a tradução, independentemente do escopo da comunidade de leitores-alvo. Não é à toa que as mesmas exaltações dirigidas às traduções são iguais ou parecidas às dirigidas às produções literárias de Zalina Rolim. O processo de produção autoral e de tradução à língua portuguesa seguia as mesmas elaborações de materializações linguísticas aceitáveis para ser considerado prestigioso ou literário. Consequentemente, mesmo sendo produção traduzida (ou não), destinada às crianças, palavras infantis, imitação de *oralidade fingida*²⁶ da criança e erros ou níveis de aprendizagem da língua materna não se escreviam (ou eram representados) nos textos. Escrever em português padrão era prerrogativa para todas as multifaces de Zalina Rolim: escritora, tradutora, educadora e ativista. Era um princípio de valorização do labor com a palavra (traduzida ou não).

3. Historiografar escritoras-tradutoras

Percorrer o caminho dessa escritora-tradutora, por um lado, confirma algumas ideias a respeito da profissão de tradutora na História da Tradução no Brasil. Por outro lado, visibiliza ideias, mentalidades, experiências e singularidades de Zalina Rolim, enquanto mulher e tradutora.

Dennys Silva-Reis e Luciana Fonseca (2018) apontam que o século XIX circunscreve um tipo de tradutora bem específica: branca e burguesa. Os autores também mencionam que era comum algumas

²⁵ Um aprofundamento no assunto (norma padrão linguística na tradução) pode ser visto em BAGNO, 2019; SANTOS, 2013.

²⁶ Sobre este conceito ver BAGNO, 2017, 2019; BRAGA, 2013.

características às mulheres-tradutoras nesse período: o uso de pseudônimos, o trabalho em periódicos (revistas, jornais, dentre outros), a relação amical e ativista entre as tradutoras ou grupos de tradutoras e a conexão com a educação de mulheres. Todos esses pontos estão presentes na trajetória de Zalina Rolim: uma mulher oriunda de uma classe alta da sociedade, que teve seu privilégio como mulher branca; poucas vezes foi referenciada por seu nome completo, utilizando, assim, seu pseudônimo; contribuiu para vários jornais com os mais diversos tipos de textos; trabalhou coletivamente junto a um grupo misto de tradutores e tradutoras, possivelmente atuando em processos diferentes da tradução; foi extremamente engajada na educação para às crianças - ou seja, uma educação para as mulheres, uma vez que auxiliava as mães (e as professoras) em como desenvolver o potencial de seus pequeninos, sem mencionar que a autora também lecionava para meninhas ainda em sua fase infantil.

Os pesquisadores e professores Pedro Theobald e Mónica María Del Valle Idárraga, na introdução ao número da revista acadêmica *Letrônica* dedicado ao tema Escritores e Tradutores, fazem a seguinte indagação: “já que um autor pode ser tradutor, sem que se julgue que está entrando em territórios proibidos, sem que se dispute sequer sua capacidade para o trabalho, pode em contrapartida considerar-se o tradutor como autor?” (2019, p. 2). No caso específico aqui estudado, a ideia de tradução é evocada apenas como miragem porque os textos são tomados como da própria escritora-tradutora no que tange à materialidade linguística em língua portuguesa e à expressão de sentido na cultura brasileira. Apesar de se reconhecer que tal texto é tradução do texto de outrem, ao fim de tudo, é Zalina Rolim quem recebe o mérito, que detém “os direitos autorais” ou a “voz autoral brasileira”. Diante disso, seria lícito questionar se ela teria recebido a mesma valoração se não fosse escritora-tradutora. Os percursos nas trilhas – para usar as expressões de Theobald & Idárraga (2019, p. 2) – da “autoria, da influ-

ência, da contaminação”, da intertextualidade, “da dependência tradutória”, “dos empréstimos, da criação, da transcrição, sobre o quanto a tradutora pode intervir na obra, aparecem e reaparecem continuamente” na obra e na prática tradutória zaliniana.

Não obstante, viabilizar o estudo de Zalina Rolim como escritora-tradutora é adentrar numa questão muito cara e necessária ao mundo contemporâneo: o gênero. No rol das profissões da escrita, os transgressores do patriarcado, e, em particular, as mulheres, sempre foram inferiorizados ou invisibilizados. O comportamento gendrado dos profissionais de letras que se aproximava mais perto do patriarcado era aquele que tinha mais sucesso. Em outras palavras, autores e autoras que transcendiam sua obra sem expor seu corpo gendrado da vida real (seja por meio do conteúdo, seja por ações discursivas, seja por comportamentos) foram os que tiveram mais êxito nos estudos literários, linguísticos e tradutórios. Daí se retira parte da explicação do porquê de alguns escritores-tradutores e algumas escritoras-tradutoras serem mais visibilizados que Zalina Rolim.

No entresséculo XIX e XX, os direitos das mulheres eram poucos, o perfil a ser seguido era o masculino patriarcalizado. As profissões referentes às letras (poeta, jornalista, escritor, revisor, tradutor, dentre outros) eram sinônimos de ofícios assexuados que escondiam no fundo o referente ou ideal masculino, hegemônico, falocêntrico e patriarcal. A trajetória de Zalina Rolim nos mostra isso, resumido na forma de machismo que ela sofria e na proteção e motivação recebida de seu pai, José Rolim de Oliveira Ayres, essencial para tornar possível a carreira da escritora-tradutória. A autora de *Coração* foi exemplo de superação, intelectualidade e agência feminista²⁷ (e, por vezes, feminina também)

²⁷ Sobre os conceitos de agência feminina e agência feminista na tradução consultar SILVA-REIS, FONSECA (2018). Os autores desenvolvem estas ideias por meio dos conceitos *prototradução feminina*, *tradução feminina* e *tradução feminista*.

para muitas mulheres educadoras, tradutoras, escritoras e ativistas. E vale mencionar que o testemunho feminista de Zalim não está somente no âmbito discursivo ou conteudístico de sua obra – esse é o menor, visto que apresenta muita contaminação patriarcalista típico da época –; mas, principalmente, em seu comportamento e em suas ações situacionais diante dos desafios impostos ao seu gênero biológico (o corpo) e psíquico (a identidade).

Refletir sobre Zalina Rolim, por meio de sua biografia, é praticar uma historiografia da tradução que considera a categoria *gênero* como fundamental para reconstruir uma genealogia das (escritoras-) tradutoras brasileiras e, igualmente, é ter consciência de que uma historiografia gendrada é uma das grandes possibilidades de produção historiográfica dentro do sistema de análise da disciplina História. A historiografia feminista da tradução (com foco na categoria mulher) ou historiografia gendrada²⁸ da tradução (com eixo centrado na igualdade dos gêneros, para além do binarismo masculino e feminino) corrige exclusões, outorga visibilidade, dá legitimidade, revaloriza, enriquece e reivindica posicionalidades da *mulher* [escritora e/ou tradutora] (entendido aqui como uma categoria histórica não-homogeneizadora e complexa)²⁹. Assim, que a vida e a obra da escritora-tradutora Zalina Rolim sejam apenas “A primeira lição”.

²⁸ Mais detalhes sobre o assunto podem ser consultados nos trabalhos de SANCHEZ, 2013a; 2013b.

²⁹ Vide CASTRO, 2011 sobre historiografia feminista e sua prática.

Referências

BAGNO, Marcos. Oralidade inverossível e romance gráfico: a tradução brasileira de Aya de Youpougon. In: *Translatio*, n. 13, 2017. p. 163-184.

_____. *Objeto Língua*. São Paulo: Parábola, 2019.

BRAGA, Ana C. V. *Norma linguística e oralidade fingida na tradução de Persépolis*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

CASTRO, Olga. Tradutoras gallegas en el siglo xx: reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación. In: *MonTi*, 3, 2011.

COELHO, Nelly N. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: 1711 – 2001*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

DANTAS, Antônio de A. *Zalina Rolim*. São Paulo: Pannartz, 1983.

FLÉCHET, Anaïs. « *Si tu vas à Rio...* »: La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle. Paris: Armand Colin, 2003.

HAI, Alessandra, A.; PROCHNER, Larry. Aproximando-se da ‘caixa preta da escolarização’: uma análise da Revista do Jardim de Infância (1896-1897). In: NERY, Ana Clara Bortoleto; GONDRA, José (Orgs.). *Imprensa Pedagógica na Ibero-América*. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, v. 01, p. 421-454.

JARDIM, Vera L. G. A formação de professores para as práticas musicais do Jardim da Infância - prescrições, orientações e o ensino da Música no currículo das Escolas Normais de São Paulo, na Primeira República. In: *IV Congresso Brasileiro de História da Educação: A Educação e seus sujeitos na História*. Goiânia: Ed. da UCG, Ed. Vieira, 2006. v. 1. p. 1-10.

KUHLMANN, J. Moysés. *Infância e educação infantil: uma abordagem histórica*. Mediação: Porto Alegre, 2007.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LANE, Horácio M. A instrução pública em São Paulo. In. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 jan. 1897. p. 1.

LAW, Peter. *Translations song – Lyrics and texts*. Routledge: Oxon/New York, 2017.

LEITE, Manuel C. da. Zalina Rolim: notas biobibliográficas. In. *Alfa: Revista de Linguística*. São Paulo, 1963.

OLIVEIRA, Valnikson V. *As raízes da poesia infantil de Zalina Rolim em Livro das Crianças*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 2017.

PALLARES-BURKE, Maria L. *Nisia Floresta, O Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

POULSSON, Emilie. *Finger plays for nursery and Kindergarten*. Boston: D. Lothrop Company, 1893.

REVISTA JARDIM DA INFÂNCIA, 1896.

ROLIM, Z. Livro das Crianças, (1897). (edição fac-símile) In. PIZA, Maria A. T. *Zalina Rolim: poetisa e educadora*. Itu: Ottoni Editora, 2008.

SANCHEZ, Lola. “Sur les pas du *Deuxième sexe* en Espagne: historiographie féministe et traduction”. In. *La main de Thôt. Théories, enjeux et pratiques de la traduction*, 1, 2013b.

_____. Les sources de la traduction et leur valeur heuristique en Histoire: hégémonie vs dissidence du discours médical (Espagne, début du XXe siècle). In. WAY, Catherine [et al]. (éds). *Tracks and Treks in Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2013a.

SANTOS, Fernanda N. *Zalina Rolim: a educadora do Jardim da Infância Público anexo à Escola Normal Caetano de Campos*. In: *X Seminário Nacional do HISTEDBR, 2016, Campinas. 30 anos do HISTEDBR (1986-2016): contribuições para a história e historiografia da ED*. Campinas: Fe/Unicamp; Histedbr, 2016.

SANTOS, Rafaela M. *Norma linguística e tradução: a normatização dos demonstrativos no processo tradutório*. Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

SILVA-REIS, Dennys; COSTA, Daniel P. P. Tradução & Música no Brasil: contrapontos. In: *Tradução em Revista*, 29, 2019.

SILVA-REIS, Dennys; FONSECA, Luciana C. Nineteenth century women translators in Brazil: from the novel to historiographical narrative. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 34, 2018.

THEOBALD, Pedro; IDARRAGA, Mónica. M. V. Escritores-tradutores: apresentação. In: *Letrônica*, v. 12, n. 01. Porto Alegre, 2019.

VASCONCELLOS, Eliane. Maria Zalina Rolim. In: MUZART, Zahidé. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX* (vol. II). Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Mulheres/ UNIDESC, 2004.

CAPÍTULO 5

SUBSÍDIOS PARA UMA HISTÓRIA DA LITERATURA JAPONESA EM TRADUÇÃO NO BRASIL

Andrei dos Santos Cunha
Bruno Costa Zitto

*à memória da tradutora e poeta
Olga Savary (1933–2020).*

Considerações iniciais: Alguns elementos de teoria e de metodologia

Neste texto, pretendemos recuperar alguns momentos da história da literatura japonesa traduzida no Brasil. Sendo o japonês no Brasil uma língua de herança, mas não hegemônica — ou seja, alijada daquilo que tradicionalmente se considera como cultura de prestígio —, sua literatura, tanto clássica como contemporânea, só começou a ser traduzida no país após a Segunda Grande Guerra. Uma parte do presente estudo está baseada nos achados de nosso projeto de pesquisa, “Literatura japonesa em tradução”, que se encontra ainda em andamento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Iniciado em 2012, como um levantamento de obras de literatura japonesa traduzidas e publicadas comercialmente no Brasil e registrado oficialmente em 2016, o projeto foi se expandindo ao longo dos anos, contando com a colaboração, em diferentes momentos, de dois pesquisadores e de quatro bolsistas de iniciação científica³⁰. A geração de

³⁰ Andrei dos Santos Cunha (UFRGS) e Victor Kanashiro (UNICAMP). Bolsistas de iniciação científica: Greice Luize Schaefer da Silva, João Eduardo Mendonça Gomes, Gabrielle Miguez da Silva e Bruno Costa Zitto (UFRGS). Greice Luize Schaefer da Silva contou com bolsa de iniciação científica da UFRGS de 2017 a 2019. Alguns itens da produção científica do grupo estão especificados nas Referências.

dados tem por objetivo reunir subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil e contribuir para o crescente debate acadêmico sobre a história brasileira da tradução literária.

Seguindo o método sugerido por D’Hulst (2001), buscamos gerar subsídios para responder as seguintes perguntas:

(1) *Quem?* “Quem é o tradutor?” É necessário investigar a “biografia intelectual, educação, família, perfil socioeconômico, ideológico e cultural, conceitos de tradução, poética explícita e implícita” (p. 24).

(2) *O que?* “O que foi traduzido? E o que não foi? Quais foram os procedimentos de seleção, segundo quais critérios subjacentes?” Cabe também buscar determinar, por meio de contrafactuais, aquilo “que poderia ter sido traduzido, mas não foi”. O paratexto também é importante: “O que foi escrito sobre tradução?” (p. 25).

(3) *Onde?* “Quais editoras? São os mesmos centros de outras produções bibliográficas? Há editoras em específico? Quais são os mediadores? As traduções indiretas são de que língua? Onde estudam e trabalham os tradutores?” (p. 26).

(4) *Com que auxílio?* “Quem ajudou, patrocinou, apoiou os tradutores e as traduções? Quem impediu, censurou, controlou?” (p. 28).

(5) *Por quê?* Quais são as motivações por trás da atividade tradutória? Neste quesito, D’Hulst afirma que é possível fazer “afirmações explicativas hipotéticas que não devem ser tomadas literalmente, como afirmações finais, e sim como tendo a função de mostrar como as coisas podem ser entendidas” (p. 29).

(6) *De que maneira?* “Quais são as mudanças nas normas tradutórias no tempo e no espaço?” (p. 29).

(7) *Quando?* “Em que momento histórico ocorrem as traduções?” (p. 30). É possível propor uma periodização da atividade tradutória?

(8) *Em benefício de quem?* Quais são os “efeitos, funções e usos em sociedade” dessas traduções (p. 30)?

D’Hulst defende que a história da tradução é “talvez a única maneira de se entender a estrutura da disciplina [dos estudos de tradução, pois ela] revela as relações subjacentes entre as diferentes abordagens e práticas” (2001, p. 21). O estudo da história da tradução tem importantes contribuições a oferecer a diversos campos do conhecimento humano — a começar, é claro, pela própria teoria da tradução, que corre sempre o risco de se ater a modelos estáticos, pretensamente “científicos”, “neutros” ou “atemporais” e de deixar de fora de seu equacionamento fatores como o poder, a economia, a sociologia, a estética, a história das sensibilidades, o nacionalismo, a guerra, o colonialismo, a ideologia e as regras de mercado, dentre outros tantos. Uma recapitulação superficial da história das atitudes e mentalidades relacionadas à tradução, em diferentes contextos e épocas, já basta para nos alertar que aquilo que consideramos “neutro”, “científico” ou “universal” não apenas tem endereço e prazo de validade, como muitas vezes traz consequências nada neutras para a paisagem literária de uma dada fase ou lugar da experiência humana. No caso brasileiro, o estudo da história da tradução poderia promover a valorização da carreira de tradutor e dos saberes da tradução, ao esclarecer seu papel na história dos fenômenos culturais no Brasil.

Existem vários esforços importantes que buscam mapear a atividade tradutória a partir de diferentes línguas e critérios no contexto da história da literatura brasileira e do mundo editorial brasileiro. Assim, por exemplo, Denise Bottmann mantém em seu site um levantamento monumental das traduções literárias publicadas no Brasil e em língua portuguesa (cf. BOTTMANN, s/d), que foi de crucial importância para

a nossa pesquisa em andamento. A Universidade Federal de Santa Catarina hospeda um *Dicionário de tradutores literários no Brasil* (DICIONÁRIO, s/d) e a pesquisadora Marlova Aseff mantém o site *Poesia Traduzida no Brasil* (ASEFF, s/d)³¹. Na área da língua italiana, Andréia Guerini tem realizado um trabalho bastante extenso de descrição da literatura italiana traduzida no Brasil e da brasileira na Itália (cf. DAL PONT; GUERINI, 2017). Germana Henriques Pereira de Sousa, que coordena a coleção “Histórias da tradução”, tem investigado diversos aspectos da história da tradução literária no Brasil (Cf. LEAL; SOUSA, 2012 e SOUSA et al., 2011). Márcia do Amaral Peixoto Martins estuda as traduções de Shakespeare a partir de uma perspectiva histórica (Cf. MARTINS, 2015) e John Milton tem realizado importante trabalho de descrição do lugar da tradução no sistema literário brasileiro (Cf. MILTON, 1998). Um levantamento extensivo de literatura hispano-americana traduzida no Brasil foi feito por Sérgio Karam (KARAM, 2016). Na área de língua russa, podemos citar, dentre outros, o trabalho de Bruno Gomide (GOMIDE, 2018). Muitos outros pesquisadores e estudos poderiam ser citados. A lista deste parágrafo não se pretende nem exaustiva nem proporcionalmente representativa; ela propõe apenas alguns nomes de um universo de muitos, e está limitada pelo espaço e pelo nosso conhecimento insuficiente. Além disso, os títulos de cada autor aqui referidos são apenas exemplos de produção no contexto de trabalhos de pesquisa muitas vezes mais extensos e complexos.

Na área específica de traduções literárias de e para o japonês, há dois estudos dignos de destaque. O primeiro é o levantamento parcial das obras de ficção traduzidas do japonês e publicadas no Brasil, realizado por Fabio Kato. Esse levantamento indicava que, entre 1945 e 2006,

³¹ Aseff propõe, em seu site, um extenso rol de obras sobre a história da tradução literária no Brasil. Disponível em: <<http://poesiainaduzida.com.br/bibliografia-de-historia-da-traducao-no-brasil/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

houve apenas 79 edições de ficção japonesa lançadas no Brasil (KATO, 2006). O estudo de Kato, além de ser o primeiro a abordar o tema, é extremamente útil e revela um rigor e pioneirismo notáveis; no entanto, seu recorte não inclui obras de poesia nem discute questões de intertextualidade ou relacionadas à teoria da tradução.

O segundo estudo é de Nathália Martins Silveira (SILVEIRA, 2020) e propõe uma discussão aprofundada sobre a tradução na formação da tradição japonesa, com foco no período Meiji (1868–1912). O trabalho de Silveira, escrito sob a orientação da pesquisadora Karina de Castilhos Lucena, se destaca pelo rigor metodológico e pela segurança ao lidar com questões teóricas relacionadas à tradução.

Tanto Kato como Silveira tiveram de enfrentar diversos obstáculos na busca de dados para suas pesquisas, pois a literatura japonesa e as questões de tradução ligadas à literatura do Japão ainda são pouco estudadas no Brasil. Há poucas fontes primárias disponíveis e, em muitos casos, não há sequer o registro da identidade do tradutor ou da língua de que ele traduziu. Sobre a dificuldade de se obter informações sobre traduções literárias no Brasil, Aseff faz a seguinte observação:

É sabido que, atualmente, pesquisadores de variadas áreas — Literatura Comparada, Estudos da Tradução ou mesmo Estudos Culturais — encontram muitas dificuldades para ter acesso ao conjunto de títulos que circulou em forma de tradução no sistema literário brasileiro em cada período histórico. O fato a ser encarado é que não dispomos de dados sistematizados, confiáveis e, sobretudo, de fácil acesso para levar adiante as pesquisas. Faltam levantamentos exaustivos que rastreiem a tradição da tradução no Brasil. (ASEFF, s/d, s/p).

Muitos pesquisadores da área encontram as mesmas dificuldades que Aseff. As fontes disponíveis para os levantamentos necessários

são quase sempre as mesmas³². Em geral, o pesquisador de história da literatura em tradução no Brasil inicia seu levantamento por um site da UNESCO intitulado *Index Translationum*, base de dados que afirmava catalogar as traduções publicadas nos mais de cem países membros da organização, e que encerrou suas atividades em 2008 (Cf. DAL PONT; GUERINI, 2017 e KARAM, 2016). No entanto, no caso da literatura de língua japonesa publicada em tradução no Brasil, o *Index* apresenta um número muito reduzido de obras (menos de quarenta), inseridas na base de dados sem nenhum critério aparente.

Outra base de dados muito citada como fonte de informações para levantamentos de obras literárias traduzidas no Brasil é o site da Biblioteca Nacional, que supostamente deveria incluir todos os títulos publicados no Brasil desde meados do século XIX. O Decreto nº 433, de 3 de julho de 1847, *obriga os impressores a remetter na Côrte á Bibliotheca Publica Nacional, e nas Provincias á Biblioteca da Capital, hum exemplar de todos os impressos que sahirem das respectivas Typographias [sic]*. Essa regra, desde então, passou por diferentes versões, sendo a mais recente a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro 2004. No entanto, a despeito da vigência da norma por mais de 170 anos, no caso das obras de língua japonesa, o catálogo da Biblioteca Nacional apresenta diversas lacunas que não parecem seguir nenhum padrão de previsibilidade.

Algumas grandes bibliotecas da área metropolitana de Porto Alegre oferecem títulos relacionados à literatura japonesa e foram de crucial importância para a verificação de dados que, de outra forma, não nos estariam acessíveis, pois dependem da inspeção física dos livros (autores e títulos de obras em antologias; paratextos como orelha, capa e prefácio; nomes dos ilustradores, etc.). As bibliotecas a que mais recorremos foram

³² Os autores desejam agradecer ao pesquisador Sérgio Karam que, em entrevista pelo Whatsapp, descreveu seu processo de levantamento de dados, servindo de modelo complementar para esta subseção.

a da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e a da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

A Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades (BSCSH) vinculada ao nosso Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul também oferece um catálogo considerável de obras relacionadas à literatura japonesa. No entanto, como queremos demonstrar ser verdade para muitos outros aspectos da história da tradução literária, o acervo de nossa biblioteca é resultado de algumas vicissitudes da recente história do Brasil. Assim, havia um grande vazio de novas aquisições para as obras publicadas entre 1990 e o início dos anos 2000. A aquisição de novos títulos de literatura japonesa foi retomada a partir de 2003 e prosseguiu de forma coerente por quase dez anos – ainda que sem a recuperação dos títulos não adquiridos nas décadas anteriores. A partir de 2016, com a consolidação deste levantamento, o Setor de Japonês promoveu três campanhas de aquisição e doação de novos títulos para a nossa biblioteca, que possui hoje um acervo bem maior de obras de literatura japonesa publicadas no Brasil, ainda que com algumas lacunas.

O site Estante Virtual, serviço de busca da Internet que oferece os títulos disponíveis em milhares de sebos e livrarias do Brasil, foi de grande auxílio para buscarmos informações mais detalhadas, como nomes de editoras e de tradutores e datas de publicação de diversos livros de nosso levantamento. Também consultamos os sites de editoras ainda em operação.

Houve algumas ocasiões em que só nos foi possível conseguir as informações necessárias por meio de contatos pessoais, pois elas não se encontravam facilmente disponíveis. Para informações sobre editoras mais antigas e que já encerraram as suas atividades e para tradutores que não estão mais em atividade, consultamos professores de outras universidades ou parentes e conhecidos dos tradutores e editores. Assim, por exemplo, para obtermos mais informações sobre Antônio Nojiri (1930–2004), um dos dez tradutores que mais publicaram traduções literárias do japonês em

edição comercial no Brasil, pedimos ajuda ao também tradutor Thiago Nojiri, sobrinho-neto de Antônio, que complementou as informações sobre seu tio-avô por comunicação pessoal via e-mail. Para obter o contato de Thiago, contamos com a colaboração do editor Angel Bojadsen e do produtor cultural Jo Takahashi³³.

De cada obra encontrada, foram tabulados por ordem cronológica os seus dados relevantes ao projeto: ano de publicação no Brasil, nome do autor, título em tradução, nome do tradutor, se a tradução é direta ou indireta, nome da editora, responsável pela capa, número de páginas, dimensões físicas da edição, referência conforme a ABNT e ISBN de treze dígitos. O foco inicial — obras de ficção em prosa editadas comercialmente — expandiu-se em etapas posteriores para abarcar poesia. O levantamento de dados recebeu atualizações periódicas até junho de 2020, tempo da redação deste artigo³⁴.

O tipo de observação de ordem prática, quase prosaica, que fizemos nesta subseção pode parecer fora de propósito ou lugar em um texto acadêmico sobre estudos de tradução; no entanto, temos convicção de que a literatura e a tradução literária são também construídas a partir de materialidades, de acervos, de catálogos e de arquivos, e que essa história precisa ser contada a partir de pessoas, de indícios e de coisas.

³³ Cf. Gomes (2017).

³⁴ Uma terceira etapa já se encontra em curso, incorporando histórias em quadrinhos e traduções feitas em contextos acadêmicos (TCCs, dissertações, teses, capítulos de livros acadêmicos e artigos de periódicos indexados). Esses achados não são apresentados neste artigo, pois não estão completos e ainda necessitam análise.

1. Antecedentes histórico-culturais

No domínio da literatura e da tradução literária, a cultura francesa tem lugar central para o Brasil do século XIX. Até o final da Segunda Grande Guerra, o francês foi a principal via de intermediação entre as culturas não hegemônicas e a América Latina; foi por esse caminho indireto, por exemplo, que o haikai chegou ao Brasil (FRANCHETTI, 2002). Paris era um centro criador de movimentos artísticos e literários (CASANOVA, 2002).

A sede de exotismo dos centros culturais europeus conheceu diferentes fases e ênfases. Após a abertura dos portos japoneses a estrangeiros, na década de 1860, o fluxo de bens e pessoas entre o Japão e a França, combinado a uma tradição orientalista europeia, deu início a uma febre de *japonisme*. No campo da literatura, a começar pela obra de Pierre Loti, houve também reflexos dessa moda. O Japão, aos poucos, passou a representar “um outro Oriente”, mais distante do que o “Oriente daqui [de lá]”, quase não comprometendo “nenhum país real” — um lugar meramente de fantasia, e que podia ser usado “sem a mínima pretensão de representar ou de analisar qualquer realidade, por menor que fosse” (BARTHES, 1970, p. 9).

A palavra “haikai” existe em português e já é parte importante de nossa tradição poética há, pelo menos, sete décadas, mais precisamente desde que Guilherme de Almeida publicou os seus haicais, em 1937 (ALMEIDA, 1937, p. 131–144). Ele já era mencionado por Paulo Prado no prefácio a *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade (FRANCHETTI, 2012). Pode-se atribuir a grande frequência com que o haikai foi retomado desde então ao fato de que sua forma, curta e concisa, se adequava ao programa do modernismo, sendo também útil aos poetas dos movimentos que se seguiram, porque não pertence à tradição do Ocidente, e não se reveste, portanto,

da sua retórica habitual (que os modernos, e seus posteriores, queriam destruir, retoricamente) . Ele foi revisitado pelo movimento concretista, que reivindicava para si a estética “ideogramática” proposta pelo americano Ezra Pound e pelo russo Sergei Eisenstein (CUNHA, 2018). Quando Paulo Leminski decidiu adotar o haikai como forma poética, foi nos tratados do filósofo Alan Watts e do poeta Reginald Blyth (ambos britânicos) que ele foi encontrar os preceitos nos quais se inspirou (FRANCHETTI, 2012).

No entanto, essa não é a única maneira de se contar essa história. O haikai foi trazido antes, pelos imigrantes japoneses. Já do Kasato Maru, o primeiro navio japonês a trazer imigrantes ao porto de Santos, em 1908, desembarcou Uetsuka Shuhei (1876–1935), que teria escrito (a história pode ser apócrifa) o primeiro haikai feito em terras brasileiras (GOGA, 1997).

Subsequentemente, o Brasil recebeu Nempuku Sato (1898–1979), que trouxe consigo os princípios da escola de Masaoka Shiki (o renovador do gênero para o modernismo japonês). Masuda Goga, o maior haicaiista brasileiro, foi discípulo de Sato. É a partir das tradições trazidas do Japão por essa linhagem de poetas que uma nova vertente de autores de haikai floresce atualmente no Brasil: no início, esses grupos eram compostos por imigrantes e descendentes de japoneses; hoje em dia, os clubes e agremiações de haikai acolhem todo tipo de sócio, e a produção poética se dá tanto em japonês como em português. No entanto, como esses fazeres poéticos se baseiam em comunidades não centrais à cultura brasileira considerada como “alta”, e como não fazem referência a línguas ou culturas de prestígio, elas ainda são vítimas de incompreensão por parte de acadêmicos brasileiros. Desnecessário dizer, a literatura dos países não hegemônicos, do ponto de vista da nossa cultura, precisa, tradicionalmente, passar por um processo de mediação antes de ser aceita no Brasil. No caso do Japão, uma aura de heterodoxia vem associada em grande medida a um orientalismo de segunda mão — ou melhor, a um *orientalismo periférico* (CUNHA, 2013).

2. Evolução histórica

A primeira publicação comercial de uma obra literária japonesa traduzida para o português no Brasil é de 1945, quando a editora Brasiliense publicou *Rua sem sol*, de Tokunaga Naoshi (Sunao), com tradução assinada por ninguém menos que Jorge Amado. O nome do autor é Sunao, ainda que às vezes seja erroneamente transcrito como Naoshi (maiores detalhes em YOSHIDA, 2003; KATO, 2006; e em BOTTMANN, 2013). As edições francesas do livro, de 1929 (editora Rieder) e de 1933 (Éditions Sociales Internationales), assim como a alemã, de 1929 (Internationaler Arbeiter-Verlag), também confundem o nome do autor, apresentando-o como Naoshi. O romance em japonês foi publicado no mesmo ano que a primeira edição francesa (1929), por uma editora chamada Nihon Puroretaria Sakka Sôsho (“Livraria japonesa do escritor proletário”).

Ainda que creditado, sabemos que, na verdade, Jorge Amado não traduziu o livro — apenas emprestou seu nome (e prestígio de escritor) a uma coleção de textos de caráter socialista (BOTTMANN, 2013). Jorge Amado pertenceu ao Partido Comunista Brasileiro de 1931 a 1955 e era amigo de Arthur Neves e de Caio Prado Júnior, fundadores da Brasiliense. Tokunaga (1899–1958) era um representante daquilo que se convencionou chamar de “literatura proletária” japonesa. Mesmo que essa publicação pareça ser um evento isolado, ela é uma consequência doméstica da reconfiguração da ordem mundial do pós-guerra, que polarizou as ideologias e a produção cultural, seguindo um padrão de internacionalização (neste caso, o ideal de um “socialismo de todos os povos”).

Temos aí o primeiro título daquilo que propomos chamar de *vergente indireta* de motivação extraliterária de textos japoneses traduzidos

no Brasil: traduções de traduções para o inglês, francês ou alemão de textos japoneses que adquirem sua importância no polissistema brasileiro devido a fatores não literários, tais como conjuntura política, imperialismo cultural ou interesse religioso. Em 1956, temos outro título que pode ser enquadrado na mesma categoria: *Os sinos de Nagasaki*, relato de Paulo Nagai (1908–1951), um médico japonês sobrevivente da bomba atômica. Paulo Nagai é o nome “católico” de Nagai Takashi, um “Servo de Deus” — título que o Vaticano dá a uma pessoa cujo processo de canonização foi oficialmente aberto. Qualquer interesse que o livro possa ter, tanto no Brasil como no Japão, depende de circunstâncias não literárias em seu sistema de origem. A tradutora do livro, Maria Cecília de M. Duprat, traduziu ao longo de sua carreira obras do francês, do alemão e do espanhol — muitas delas de teologia, orações e outros tópicos religiosos. Fora o relato de Nagai, nada em seu currículo indica um interesse particular pelo Japão ou pela cultura japonesa.

O terceiro livro de literatura japonesa traduzido e publicado no Brasil é de 1958. *Árvores irmãs* é uma coletânea de sete contos, três dos quais foram traduzidos do inglês por Nelson Coelho e quatro diretamente do japonês por José Yamashiro. Yamashiro era jornalista e um dos representantes da nova intelectualidade *nikkei* — um grupo que atuava principalmente em São Paulo e Curitiba nos anos 1960 e 1970. Esses intelectuais bilíngues se acreditavam imbuídos de uma missão: apresentar a cultura japonesa ao Brasil e, a partir dessa intermediação, valorizar a posição social e o prestígio da comunidade nipo-brasileira — não se deve esquecer que, durante a Segunda Grande Guerra, os japoneses e descendentes de japoneses que viviam no Brasil sofreram toda sorte de perseguições políticas e culturais por parte do governo brasileiro.

Rua sem sol e *Os sinos de Nagasaki* muito dificilmente seriam a primeira escolha de um japonês culto que, interessado em divulgar sua literatura no exterior, se propusesse selecionar autores de expressão no

contexto de seu sistema literário para serem traduzidos e publicados em outros países. Ainda que Tokunaga seja um representante da literatura proletária japonesa, no contexto mais amplo do sistema literário japonês ele não é tão prestigiado como os autores que Yamashiro escolheu incluir em *Árvores irmãs*. Tampouco Paulo Nagai pode ser considerado como um escritor representativo da chamada “literatura católica” japonesa, nem dos relatos da bomba atômica mais canônicos. Exemplos mais consagrados dessas duas categorias viriam a ser publicados no Brasil em décadas subsequentes — por exemplo, *Silêncio* de Endô Shūsaku e *Chuva negra*, de Ibuse Masuji.

Os contos de *Árvores irmãs* eram textos de autores que, ainda que já considerados muito importantes domesticamente, na época ainda não eram famosos fora do Japão: Akashi Kaijin, Hayashi Fumiko, Akutagawa Ryūnosuke e Kawabata Yasunari, traduzidos do japonês; e Niwa Fumio, Yokomitsu Riichi e Ozaki Kazuo, do inglês. A curadoria era muito avançada para a época e reunia nomes desconhecidos mesmo na Europa e nos Estados Unidos — talvez com a exceção de Akutagawa. Kawabata só viria a ganhar o prêmio Nobel dez anos depois.

A tendência tradutória inaugurada por *Árvores irmãs* pode ser descrita, adotando uma nomenclatura proposta por Suzana Inokuchi, como *vertente direta artesanal de motivação literária*. Tratam-se de obras “oriundas da própria comunidade japonesa, e que visavam suprir a necessidade de visibilidade” da cultura no Brasil, a partir de uma abordagem não exotizante e tendo por critério de seleção das obras a serem traduzidas aquilo que na cultura de partida (o Japão) era considerado de maior valor (INOKUCHI, 2011, s/p). É importante destacar, nessa vertente, uma pronunciada “consciência de cânone” nacional japonês. Os autores e textos escolhidos são aqueles considerados, dentro do sistema literário de partida, como os melhores e mais importantes, com pouco foco em considerações mercadológicas e sem aparentes concessões ao gosto estrangeiro.

Nessa mesma vertente, outra excepcional coletânea de contos foi publicada em 1962: *Maravilhas do conto japonês*. O organizador, Antônio Nojiri, é uma importante figura da história da comunidade *nikkei* e um dos dez tradutores que mais publicaram textos literários traduzidos do japonês na história do Brasil. Nascido em 1932 no interior do estado de São Paulo, após o término da Segunda Guerra Mundial Nojiri fixou residência na capital paulista. Formou-se pela Faculdade de Direito da USP em 1956 e trabalhou como advogado do Banco Tozan e posteriormente do Banco Mitsubishi Brasileiro S.A., onde chegou a ocupar o cargo de diretor do departamento jurídico. Além de conviver com escritores, poetas, pintores e artistas — em sua maioria nipo-brasileiros —, também contribuiu para a divulgação e estudo da cultura japonesa no Brasil. Foi amigo e colaborador em algumas obras do importante editor Massao Ohno. A sua trajetória se destaca pela extensão e não apresenta picos de produção concentrada: suas traduções foram publicadas em todas as décadas entre 1962 e 2005 (a última foi publicada postumamente). Ao longo da sua carreira, também traduziu Dazai Osamu, Akutagawa Ryūnosuke, Yoshimatsu (ou Yoshimazu) Gōzō, Hironaka Chikako e Natsume Sōseki, além de algumas antologias de contos e de poesia com autores diversos.

Maravilhas do conto japonês é um livro notável por muitos motivos. Em primeiro lugar, o volume pertence à prestigiosa coleção “Maravilhas do Conto Universal”, comercializada inicialmente entre 1957 e 1959 pela editora Cultrix. A primeira edição da série, no entanto, não incluía nenhum tomo dedicado a países não ocidentais. Foi apenas em 1962, numa edição ampliada, que foram acrescentados os seguintes volumes: *Maravilhas do conto chinês; árabe; japonês; africano; e indiano*. O conteúdo do livro é impressionante em seu escopo. O volume vem prefaciado com um texto de Nojiri, em coautoria com Kikuo Furuno, traçando um panorama da história da literatura japonesa desde os mitos até a contemporaneidade. A coletânea em si é dividida em duas partes.

A primeira, “Contos tradicionais”, cobre a evolução da literatura japonesa do século IX ao XVII. Incluídas nessa seção, estão passagens de livros-chave do cânone japonês — e os dois únicos trechos de *Os Contos de Ise* e de *O Romance do Genji* já publicados no país, até os dias de hoje, o que já bastaria para distinguir essa antologia como central na história da tradução de textos japoneses no Brasil. A segunda parte, “Contos modernos”, cobre os principais nomes da narrativa curta japonesa do fim do século XIX até o pós-guerra. Esse período corresponde à fase em que os escritores japoneses adotaram o modelo ocidental de conto (*tanpenshōsetsu*), em contraposição ao conto tradicional (*monogatari*) da primeira parte do livro.

A tradução de *Depois do Banquete*, de Mishima Yukio, em 1968, demarca o início de um novo período na história da tradução de obras do Japão no Brasil. A tradutora, Vera Pedrosa, diplomata e importante poeta, não possui, no entanto, nenhuma afinidade especial com a cultura japonesa. A essa terceira tendência tradutória chamamos de *vertente indireta profissional de motivação comercial*, com traduções do inglês, principalmente; mas também com exemplos do francês e do italiano. O seu surgimento reflete as transformações por que passava o mercado de livros do Brasil da época.

Além da crescente importância do Japão como uma potência econômica no cenário internacional — as Olimpíadas de Tóquio, que tinham declaradamente o objetivo de divulgar ao mundo o chamado “milagre japonês”, são de 1964 —, os motivos para o súbito interesse pela literatura japonesa no Brasil são provavelmente o grande sucesso de Mishima nos Estados Unidos e na Europa, assim como o Nobel de literatura concedido em 1968 a Kawabata Yasunari. Kawabata, que era também mentor de Mishima, foi o primeiro autor japonês a receber o prestigioso prêmio.

Em 1969, dois livros de Kawabata são publicados no Brasil pela Nova Fronteira. O romance *Pais das neves* ficou a cargo da escritora Ma-

rina Colasanti, que o traduziu do italiano. Paulo Hecker Filho traduziu *Nuvens de pássaros brancos*. Hecker, respeitado escritor gaúcho, descobriu a obra de Kawabata por intermédio do então diretor-editorial da Nova Fronteira, Carlos Leonam. A tradução foi provavelmente feita a partir de uma edição francesa — e não alemã, como consta na contracapa (GONÇALVES, 2017, p. 26). No seu prefácio para a tradução, Hecker descreve Kawabata como um escritor “de análises ocidentais e pós-freudianas”, crítico de “tradições irracionais e superadas”, como a cerimônia do chá (HECKER, 1969, p. 6 conforme GONÇALVES, 2017, p. 28). Em 1973, a tradução de Hecker foi reeditada como parte da coleção “Biblioteca dos prêmios Nobel de literatura”, mas o prefácio do tradutor foi substituído por outros paratextos. Talvez Hecker e Colasanti tenham sido escolhidos para a tarefa de verter Kawabata, famoso pela beleza de seu estilo, devido à sua reputação literária, decorrente de sua própria obra autoral. No entanto, nada no currículo de uma ou de outro levaria a crer que tivessem qualquer familiaridade com a cultura japonesa, o que fica bastante claro na interpretação de Hecker, ao supor que Kawabata consideraria a cerimônia do chá como uma tradição irracional e superada, algo que está bem longe da interpretação, digamos, ortodoxa e consensual que se faz de *Nuvens de pássaros brancos* no Japão. A tentação de enxergar no triângulo amoroso da trama um eco “pós-freudiano” também nos leva a crer que Hecker não tinha em mente o diálogo intertextual que Kawabata propõe entre sua narrativa e *O Romance do Genji*, de Murasaki Shikibu.

Kawabata Yasunari (1899–1972) escreveu prosa longa e curta, e seu estilo é famoso pela abundância de metáforas sensoriais. Foi o primeiro japonês a vencer o prêmio Nobel. A obra de Kawabata já havia sido editada no Brasil em 1958 e em 1962, nas antologias *Árvores irmãs* e *Maravilhas do conto japonês*. Trata-se aqui de um claro exemplo de um autor que entrou primeiro em nosso polissistema como fruto de uma seleção com “consciência de cânone”, na vertente direta artesanal

de motivação literária. Em seguida, recebe duas traduções em 1969 motivadas pelo prêmio Nobel — agora, na vertente indireta profissional de motivação comercial. Nos anos 2000, há uma “terceira leva” de traduções de Kawabata, capitaneada pela tradutora Meiko Shimon, agora na vertente direta profissional de motivação comercial.

Nos anos 1970, sete títulos de autores japoneses são traduzidos, incluindo Mishima, Kawabata, Endô Shûsaku e Matsumoto Seichô. Quatro desses títulos são lançados pela editora Civilização Brasileira, que nesse período teve papel de destaque no cenário editorial brasileiro, assumindo a missão de publicar literatura de “alta qualidade” de um grande número de países e de línguas, em uma escala até então não vista no Brasil. Segundo Sérgio Karam, isso se deve em grande parte às escolhas do editor Ênio Silveira:

Ênio Silveira foi talvez o mais emblemático dos editores brasileiros dos anos 60 e 70, momento em que a edição de livros se tornou uma das tantas trincheiras do combate à ditadura militar (atualmente designada como ditadura civil-militar) que se instalou no país em 1964. No catálogo de sua editora, a Civilização Brasileira, conviviam em pé de igualdade a literatura brasileira, boa parte do melhor da literatura estrangeira e uma série de livros da área de ciências humanas, entre eles ensaios historiográficos, sociológicos e antropológicos que eram editados no calor da hora, em meio ao intenso debate ideológico que caracterizou a década de 60. Além disso, tanto a editora quanto a livraria Civilização Brasileira, instalada no centro do Rio de Janeiro, serviam de ponto de encontro e de arena de debate para alguns dos intelectuais e escritores mais destacados da época (KARAM, 2016, p. 35).

A Civilização Brasileira publica *Pôr-do-sol*, de Dazai Osamu, em 1974, e três romances de Endô Shûsaku em 1979. *Pôr-do-sol*, um exem-

plo da vertente direta artesanal de motivação literária, foi traduzido do japonês por Antônio Nojiri e contava com apoio financeiro da Fundação Japão (a fundação não subvenciona traduções indiretas). Sobre os romances de Endô, afirma Fabio Kato:

A Civilização Brasileira, em 1979, adquiriu os direitos e publicou três livros de Shusaku Endo: *Mar e veneno*, *Admirável idiota* e *O Silêncio*. No entanto, os títulos foram encaixados dentro de um projeto maior, a coleção “Biblioteca do Leitor Moderno”, respectivamente os volumes 178, 179 e 185. Essa coleção tinha as características inspiradas por seu editor Ênio Silveira: coerência editorial, qualidade de tradução (os dois primeiros títulos foram traduzidos por Roberto Raposo e *O Silêncio* por Edyla Mangabeira Unger, todos a partir das versões oficiais inglesas) e *design* editorial de qualidade, com capas de Eugênio Hirsch (KATO, 2006, p. 47).

Neste ponto, talvez seja produtivo resgatarmos o conceito de “norma tradutória” para discutirmos o projeto da Civilização Brasileira. Para Toury (2001), a norma tradutória pode ser entendida como o conjunto de regras, explícitas ou implícitas, que regem aquilo que é considerado como aceitável ou não em uma tradução em um dado lugar e época. Por exemplo, a norma tradutória brasileira aceitava, até a década de 1990, a existência de traduções indiretas (a partir do inglês ou do francês) de textos escritos em línguas não hegemônicas, como o russo, o japonês, o húngaro, o grego, etc. As traduções do japonês eram praticamente todas indiretas e isso não era considerado um problema. Esse tipo de tradução é cada vez menos aceito hoje. Muitas obras estrangeiras são divulgadas com a informação expressa de que foram traduzidas diretamente da língua de partida, deixando implícito que são mais valiosas se feitas assim. Em Portugal, para fins de comparação, até hoje as traduções indiretas são a norma para textos de culturas não europeias.

Nos anos 1970, a Civilização Brasileira representava o que de mais sofisticado se fazia em termos editoriais no Brasil: coleções “interessantes”, com *design* bem cuidado e capas atraentes, apelo a uma ideia de “leitor moderno” e títulos de “alta qualidade”. A “qualidade de tradução” se definia em termos de tradutores profissionais, com experiência ou prestígio literário, e não em termos de afinidade com a literatura que se estava apresentando: Roberto Raposo é um competente tradutor do inglês e Edyla Mangabeira Unger, uma importante poeta e artista plástica. Nada no currículo dos dois sugeriria uma particular conexão com a língua ou a cultura japonesa.

Outro aspecto dessa norma tradutória vem manifesto na contracapa de *Pôr-do-sol*: “a literatura japonesa, tão respeitada e consumida na Europa e nos Estados Unidos, merece uma leitura atenta do público brasileiro” (s/a, in DAZAI, 1974). O fato de algo ser aceito na Europa ou nos Estados Unidos é citado como motivo para o interesse do leitor brasileiro. Conforme destaca Venuti:

Os editores americanos [...] estabeleceram um cânone para a ficção japonesa em inglês que, além de não ser representativo, se baseia em um estereótipo muito bem definido que determinou as expectativas dos leitores [...]. Além disso, a formação de um estereótipo cultural construído a partir desse cânone se estendeu para além do inglês, já que as traduções inglesas de textos de ficção japonesa foram em geral traduzidas para outras línguas europeias durante o mesmo período (VENUTI, 1997, p.180–181).

A indústria cultural brasileira, a partir dos anos 1960, vai se tornar cada vez mais globalizada — no entanto, continua sendo o reflexo do mesmo campo literário internacional, em cujo contexto os dois principais atores, a partir de uma perspectiva brasileira, são os Estados Unidos e a França. Até os anos 1980, as literaturas de línguas não hegemônicas deviam passar preferencialmente pelo crivo de línguas hegemônicas; e

a prioridade era dada ao tradutor cujo fazer era reconhecido pelo polisistema (o tradutor do inglês, devidamente “aculturado” às normas do mundo editorial; ou ainda o escritor de prestígio), não ao falante nativo da língua exótica, tido como aliado dos fazeres e saberes da indústria de livros no Brasil.

No entanto, já se pode perceber que, desde o final dos anos 1950, há uma tendência em sentido contrário, por parte da comunidade *nikkei*, no sentido de criar uma imagem cultural do Japão menos ligada ao exotismo e legitimada pela tradução direta e por escolhas de títulos em maior sintonia com o campo literário e com o cânone japonês. Esses esforços nem sempre eram recompensados. Um exemplo é este relato de Antônio Nojiri, citado por Fabio Kato:

Por cerca de três décadas, Nojiri foi um tradutor que conseguiu colocar no mercado um bom número de versões diretas do japonês, superando as dificuldades de falta de tradutores profissionais de literatura da língua japonesa e pouco interesse das editoras. [...] Nojiri deixou clara a dificuldade ao afirmar que [...] poucos títulos] foram traduzidos diretamente do japonês até então. [...] Esse] dado representa o quão complicado foi para Nojiri publicar as traduções que realizava (KATO, 2006, p. 45–46).

Os anos 1980 trouxeram consigo uma importante novidade: títulos de poesia japonesa. Foram dez obras poéticas traduzidas — quase um terço do total de publicações da década — todas do gênero haikai. Já em 1980, é lançada a pioneira antologia *O livro dos hai-kais*, fruto do esforço conjunto das editoras Massao Ohno e Roswitha Kempf. A tradução foi de Olga Savary (1933–2020). Nascida em Belém do Pará, Savary traduzia do espanhol, do inglês e do francês. Ainda que não dominasse o japonês, seu interesse por e conexão com uma certa ideia de literatura japonesa ficam claros a partir dos títulos que ela escolheu traduzir. Além de *O Livro dos Hai-kais*, também traduziu duas obras de Bashô: *Sendas de*

Oku, de 1983; e a antologia *Haicais de Bashô*, publicada em 1989. O poeta Matsuo Bashô (1644–1694) foi um dos dez autores mais traduzidos no Brasil, presente em quatro publicações dos anos 1980 e com um total de oito títulos até 2017.

Outra tradutora que merece destaque pelo seu trabalho com o haikai é Alice Ruiz, que traduziu três obras a partir do inglês: *Dez haiku*, em 1981; *Céu de outro lugar*, de 1985; e *Hai-kais*, de 1988. As duas primeiras são antologias de haikai de autoria feminina. Alice Ruiz nasceu em 1946 em Curitiba. Suas traduções de literatura japonesa partiram todas do inglês, mas sua produção tradutória revela real interesse pela poesia do Japão. Antes do trabalho de Ruiz, trinta e cinco anos de tradução literária nos trouxeram apenas uma autora japonesa; com Alice Ruiz, meia década nos trouxe, em duas traduções, os poemas de onze mulheres: as monjas haicaístas Chine Jo, Chiyo Ni, Shisei Jo, Shokyû Ni, Shôfu Ni, Kikusha Ni, Seifu Ni, Sogetsu Ni, Sono Jo, Sute Jo e Ukô Jo. A terceira tradução de Ruiz, *Hai-kais*, é uma coletânea de poemas de Kobayashi Issa (1763–1827), o único outro poeta — além de Bashô — a entrar para a lista dos dez autores japoneses mais traduzidos no Brasil, presente em seis títulos entre 1988 e 2019.

Em 1985, como resultado do sucesso do filme de Paul Schrader (*Mishima: uma vida em quatro capítulos*), iniciou-se um fenômeno que pode ser chamado de “boom Mishima” no Brasil, com um total de nove livros traduzidos em quatro anos (CUNHA; KANASHIRO, 2016a; 2016b). O filme ganhou o prêmio de contribuição artística no Festival de Cannes e estreou no mesmo ano no Brasil na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. No ano seguinte, foi distribuído comercialmente em todo o país. *Mishima* foi a primeira grande coprodução nipo-americana. Os produtores executivos foram Francis Ford Coppola e George Lucas. Para criar um panorama da vida e da obra do escritor, Schrader alterna a narrativa do último dia da vida de Mishima (culmi-

nando com o seu suicídio), algumas passagens apresentando os “fatos” de sua vida (adaptadas, na verdade, do romance *Confissões de uma máscara*, que é tratado pelo filme como fonte biográfica, não como ficção) e partes adaptadas de livros do autor – *O Pavilhão dourado*, *Kyôko no ie* e *Cavalo selvagem*.

A análise dos títulos adaptados torna clara a centralidade do filme (assim como a de Hollywood e a dos Estados Unidos) para o polissistema literário brasileiro. Dos quatro livros de autoria de Mishima aqui mencionados como fontes para os roteiristas, apenas *Kyôko no ie* nunca foi traduzido para o português (*Confissões*, *Pavilhão* e *Cavalo selvagem* foram traduzidos duas vezes cada um; uma terceira tradução, a primeira direto do japonês, está anunciada para 2021). A explicação é bastante simples: *Kyôko no ie* também nunca foi traduzido para o inglês, e a edição prévia em inglês parece ser condição necessária para que a maioria dos livros japoneses conheçam uma tradução brasileira (mesmo quando traduzidos direto do japonês). Por outro lado, textos de Mishima que seriam de grande interesse para o leitor brasileiro — por exemplo, as crônicas escritas por ele sobre sua passagem no Brasil, incluídas em um livro que ele publicou em outubro de 1952, com o título de *Aporon no sakazuki*, ou ainda a peça de teatro *Shiroari no su*, que tem por cenário uma fazenda no interior de São Paulo — nunca foram traduzidas para o português.

Mishima Yukio (1925–1970) foi autor de romances, contos, poemas, peças de teatro e ensaios, além de trabalhar como modelo, ator, roteirista e diretor de cinema. Foi um dos mais importantes escritores japoneses no século XX, chegando mesmo a ser indicado ao prêmio Nobel de literatura. No Brasil, a sua primeira obra a ser traduzida foi o romance *Depois do banquete*, em 1968. Sua obra foi publicada nos anos 1960, 1970 e 1980 pela lógica da vertente indireta profissional de motivação comercial, com um hiato nos anos 1990, e sendo retomada nos

anos 2000, já com títulos traduzidos diretamente do japonês por tradutores profissionais. Assim como Murakami Haruki a partir dos anos 2000, Mishima é visto com ambiguidade por nossos editores: às vezes como um escritor de valor artístico, às vezes como um *best-seller*.

Uma importante tradutora a se envolver com a história de Mishima em tradução brasileira foi a paulista Isa Mara Lando, nascida em 1947 e atuando até hoje como tradutora e professora de tradução. Lando formou-se em Língua e Literatura Inglesa pela Pontifícia Universidade de São Paulo e traduz tanto do inglês como do francês. Em 1987, publicou a sua primeira tradução de literatura japonesa: *Cavalo selvagem*, o segundo volume da tetralogia *Mar da fertilidade*, de Mishima Yukio. Em 1988, publicou as traduções dos dois volumes finais da obra: *O Templo da aurora* e *A Queda do anjo*. Antes de participar desse projeto, nada indicava em sua trajetória que houvesse alguma afinidade especial com o Japão ou com a cultura japonesa.

Os quatro volumes de *Mar da fertilidade* foram todos lançados entre 1986 e 1988 pela editora Brasiliense, que já havia publicado, em 1985, uma outra obra de Mishima: *Sol e aço*, na tradução do poeta Paulo Leminski (marido da poeta e tradutora Alice Ruiz, mencionada anteriormente). Em três anos, portanto, a editora lançou quase um terço das dezessete obras de Mishima traduzidas no Brasil até hoje. Tanto já bastaria para justificar uma posição de destaque à Brasiliense como divulgadora da literatura japonesa; mas a sua atuação na década de 1980 foi além, com a publicação de mais cinco títulos de cinco outros autores japoneses.

Nos anos 1990, houve poucas traduções de obras japonesas. Um fator a ser considerado é o lamentável estado da indústria cultural e da economia brasileira nesse período. A Brasiliense, uma das editoras que mais investira na tradução de obras japonesas, passava por sérias dificuldades, publicando um número reduzido de títulos. As grandes editoras perderam o interesse por literatura japonesa (KATO, 2006, p. 52).

Durante essa fase, ganha destaque a atuação de professoras universitárias pertencentes à comunidade *nikkei*, como Luiza Nana Yoshida, Meiko Shimon e Neide Nagae. A tradução direta já não pode ser chamada de “artesanal”, pois essas tradutoras estão envolvidas profissionalmente, de uma maneira ou de outra, com a literatura e com os fazeres tradutórios — trata-se de uma *vertente direta profissional de motivação acadêmica*. Como o interesse comercial estava em segundo plano, a atuação desses tradutores (em grande maioria, mulheres) não reflete a crise econômica ou a cultural (alguns livros foram publicados por universidades; outros, financiados privadamente). Essas educadoras continuaram a produzir (editar, traduzir) livros de alta qualidade, formando também os tradutores que começariam a atuar na década seguinte. A sua presença em destaque na história da literatura japonesa em tradução no Brasil pode ser explicada em parte como uma continuidade dos primeiros esforços tradutórios nipo-brasileiros, nos anos 1950 e 1960, e em parte também como resultado do desenvolvimento e diversificação do meio acadêmico brasileiro.

Como já foi dito, uma representante dessa vertente é Meiko Shimon, nascida em 1940 em Quioto. Shimon se mudou para o Brasil em 1953. Tem graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). Sua primeira tradução literária publicada comercialmente foi *O Canto da terra: antologia do conto contemporâneo japonês*, lançada em 1994, coletânea de contos de autoria feminina. Também traduziu obras de Hayashi Fumiko, Mori Ôgai e Matsuo Bashô. Teve participação instrumental na terceira leva de traduções (diretas) de Kawabata Yasunari, lançadas pela editora Estação Liberdade nos anos 2000. Dos dezesseis títulos de Kawabata lançados no Brasil, sete foram traduzidos por ela. Além disso, seu trabalho como professora de literatura japonesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul contribuiu de forma decisiva para formar uma nova geração de tradutores do japonês.

A tradutora e pesquisadora Neide Nagae nasceu em Londrina em 1958 mas, segundo comunicação pessoal com os autores deste artigo, considera-se paulista, pois se mudou para São Paulo “ainda bebê”. Fez graduação e mestrado em Letras pela USP, mesma instituição em que fez seu doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Estreou no circuito comercial com a sua tradução de *O País das neves*, de Kawabata Yasunari, em 2004. Também traduziu Shiga Naoya, Tanizaki Jun’ichirô e Katô Shûichi. Grande parte de sua produção tradutória comercial está ligada às suas atividades acadêmicas como professora e pesquisadora.

Nos anos 2000, ao contrário de Portugal, onde as traduções de textos de línguas não hegemônicas ainda são realizadas por intermédio do inglês ou do francês, no Brasil, as grandes editoras também começaram a investir em traduções diretas. Pode-se dizer que isso resultou em uma fusão das vertentes anteriores: ainda que traduzidos diretamente do japonês, os novos títulos são muitas vezes escolhidos com um olho no mercado, e isso significa que um livro do Japão tem mais chance de ser traduzido no Brasil se ele antes foi bem-sucedido na França ou nos Estados Unidos. Essa *vertente direta profissional de motivação comercial* consiste em livros escolhidos segundo a lógica do mercado, traduzidos diretamente do japonês por tradutores profissionais com formação universitária específica, descendentes ou não de japoneses. O renovado interesse pela literatura japonesa vem na esteira do grande sucesso comercial de *Musashi*, de Yoshikawa Eiji (1999) e da obra de Murakami Haruki.

Nascido em 1949, Murakami Haruki atualmente é o escritor japonês mais publicado no Brasil. Sua obra já foi traduzida para mais de cinquenta idiomas e ele é considerado um fenômeno editorial no mundo todo, sendo frequentemente cogitado para receber o prêmio Nobel. Suas narrativas têm elementos surrealistas e seu estilo de prosa, seco e sarcástico, tem ecos intertextuais com a literatura de língua inglesa, em especial com a estadunidense, da qual Murakami traduziu inúmeras

ros títulos para o japonês. Uma característica interessante da obra de Murakami traduzida no Brasil é que alguns títulos se enquadram na vertente direta profissional de motivação comercial, ao passo que outros foram traduzidos indiretamente por via do inglês, revelando uma ambivalência do mercado editorial brasileiro em relação ao autor, que parece pertencer tanto ao rol dos “escritores de prestígio” quanto ao dos *best-sellers*. Murakami é o único autor japonês na história do sistema literário brasileiro a ter as suas obras lançadas no Brasil ao mesmo tempo que no resto do mundo.

A tradutora Leiko Gotoda, responsável pela tradução de *Musashi* e pelo primeiro título de Murakami Haruki lançado no Brasil, *Caçando carneiros* (2001), nasceu em 1941 em São Paulo. Aprendeu a língua japonesa com os pais, e formou-se tradutora e intérprete do inglês. Especializou-se, posteriormente, na tradução literária do japonês. Seu período de maior atividade foi ao longo dos anos 2000, década em que foram publicadas treze traduções suas. Ao longo da sua carreira, também traduziu Tanizaki Jun'ichirô (de quem é sobrinha), Mishima Yukio, Ôe Kenzaburô e Okakura Kakuzô.

O tio de Leiko Gotoda, Tanizaki Jun'ichirô (1886–1965), foi um dos autores mais importantes da literatura moderna japonesa, formando, com Kawabata e Mishima, a “tríade do Nobel” — os primeiros três autores a serem indicados ao prestigioso prêmio, finalmente conferido a Kawabata em 1968. Um traço importante de sua produção artística é o erotismo, bastante transgressor dentro do contexto histórico e literário em que o autor redigiu suas obras. Seu primeiro conto traduzido no Brasil constava da antologia artesanal de motivação literária *Maravilhas do conto japonês*; nos anos 1980, a Brasiliense publicou *Naomi*, em tradução indireta; nos anos 2000 e 2010, o autor teve uma considerável parte de sua obra publicada em tradução direta, com alguns títulos a cargo da Companhia das Letras e outros lançados pela editora Estação Liberdade.

Outro importante tradutor em atividade nos anos 2000 é Shintaro Hayashi, irmão de Leiko Gotoda. Hayashi nasceu em 1934 em Piquero (SP). Engenheiro de formação, teve sua primeira tradução literária publicada comercialmente em 2003: *Uma questão pessoal*, de Ôe Kenzaburô. Na década seguinte, publicou outras quatro traduções de obras de Akutagawa Ryûnosuke, Mishima Yukio e Ogawa Yôko.

Ôe Kenzaburô (nascido em 1935) é um autor contemporâneo muito reconhecido pelos seus romances, contos e ensaios, sendo frequentemente comparado com Jean-Paul Sartre devido à literatura engajada e de inspiração filosófico-existencialista. Para além das suas outras várias premiações, foi vencedor do prêmio Nobel de 1994. No Brasil, já era conhecido no Brasil pelo seu romance *O Grito silencioso*, traduzido por Sergio Ryff e publicado em 1983.

A tradutora com maior número de traduções comerciais de Murakami Haruki (e segunda no ranking geral de traduções literárias publicadas comercialmente) é Lica Hashimoto, que nasceu em 1964 em São Paulo. Hashimoto aprendeu japonês com os avós. Fez graduação, mestrado e doutorado na área de Letras, com ênfase no par linguístico japonês-português, pela USP. Atualmente, é professora e pesquisadora de literatura japonesa nessa mesma universidade. Sua primeira tradução a ser publicada comercialmente foi o romance *Os Amigos*, de Kazumi Yumoto, em 2000. Na década de 2010, publicou onze traduções. Ao longo da sua carreira, também traduziu Miyazawa Kenji, Natsume Sôseki, Katayama Kyôichi, Sei Shônagon e Yoshimoto Banana.

Na década de 2000, são publicadas as primeiras traduções diretas do japonês realizadas por tradutores profissionais que estudaram o japonês como língua estrangeira. Deste grupo, o tradutor com mais títulos publicados até agora é Jefferson José Teixeira, carioca nascido em 1958. Teixeira é economista, bancário e tradutor juramentado e literário. Sua primeira tradução literária publicada comercialmente foi

A Chave, de Tanizaki Jun'ichirô, em 2000. O romance foi uma das suas sete traduções publicadas na década que iniciava então. Também traduziu Mishima Yukio, Tanizaki Jun'ichirô, Murakami Ryû, Murakami Haruki, Natsume Sôseki, Inoue Yasushi, Kawakami Hiromi, Ibuse Masuji e Takami Kôshun.

Outra tradutora que estudou o japonês como língua estrangeira é Rita Kohl, nascida em 1984 em São Paulo. Kohl fez graduação em Letras pela USP e mestrado em Literatura e Cultura Comparadas pela Universidade de Tóquio. Sua primeira tradução literária publicada foi *Ouçã a Canção do Vento / Pinball 1973*, de Murakami Haruki, em 2016, pela qual foi indicada ao prêmio Jabuti na categoria tradução. Também traduziu Ogawa Yôko, Arikawa Hiro e Murata Sayaka.

Uma importante leva de tradutores que estudaram japonês na graduação começa a atuar a partir dos anos 2010, muitos dos quais formados no Bacharelado em Letras — Tradutor Português/Japonês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fundado em 1986 pelo professor Paulo Warth Gick, com o apoio das professoras Sara Viola Rodrigues e Olga Fedossejeva, o curso pequeno, com poucos professores, destacou-se, ainda assim, como um celeiro importante de novos profissionais da área da tradução. São formados na UFRGS Ricardo Machado, Samara Leonel, Fernando Garcia, Ariel Lara de Oliveira, Lídia Ivasa, Maria Luísa Vanik e Clície Santos de Araujo. De um total de 218 títulos de literatura japonesa traduzida no Brasil que pudemos levantar, 29 foram traduzidos por alunos, ex-alunos ou professores do Instituto de Letras da UFRGS, o que corresponde a 13,3% da produção nacional de obras dessa categoria de 1945 aos dias de hoje.

Muitos dos profissionais das duas últimas vertentes tradutórias — diretas acadêmica e comercial — tiveram o seu trabalho publicado pela Estação Liberdade, que tem o maior catálogo de literatura japonesa no Brasil: são cinquenta obras lançadas entre 1991 e 2020, o que equiva-

le a 22,9% de toda a literatura japonesa já traduzida no Brasil. A editora publicou todos os seis autores mais traduzidos no Brasil, com um total de onze títulos da obra de Kawabata Yasunari; e nove dos dez tradutores mais ativos do Brasil, à exceção de José Lira.

Fundada por Jiro Takahashi, a editora Estação Liberdade está desde 1994 sob a responsabilidade de Angel Bojadsen, que diz pensar o catálogo da editora com uma atenção tripartida: à cultura japonesa antiga e medieval; aos clássicos contemporâneos, como Kawabata; e à literatura contemporânea (KATO, 2006, p. 187–188). O catálogo da editora apresenta uma maior proporção de títulos de prosa pertencentes às eras moderna e contemporânea.

Considerações finais

Buscamos discutir aqui alguns dos achados de nossa pesquisa ainda em andamento. Mesmo com diversas lacunas que ainda precisam ser resolvidas, os dados que obtivemos até agora nos permitem fazer algumas “afirmações explicativas hipotéticas”, com base nas perguntas de D’Hulst (2001, p. 24–30).

Com relação à pergunta “Quem é o tradutor de literatura japonesa no Brasil?”, nossos dados traçam uma figura bastante nítida desse ator central do fazer tradutório. Estes são os tradutores mais ativos até a última revisão do levantamento: Leiko Gotoda, com 19 traduções entre 1999 e 2017; Lica Hashimoto, com 15 traduções entre 2000 e 2018; Jefferson José Teixeira, com 13 traduções entre 2000 e 2020; Antônio Nojiri, com 11 traduções entre 1962 e 2005; Meiko Shimon, com 11 traduções entre 1994 e 2016; Andrei Cunha, com 7 traduções entre 2008 e 2019; José Lira, com 6 traduções entre 2017 e 2018; Shintaro Hayashi, com 5 traduções entre 2003 e 2017; Neide Nagae, com 5 traduções entre 2004 e 2012; e Rita Kohl, com 5 traduções entre 2016 e 2020.

Um dos “perfis de tradutores de obras literárias japonesas” que encontramos no Brasil é o do tradutor profissional de uma língua hegemônica (inglês, francês, espanhol ou italiano) a quem é proposta a tarefa remunerada de traduzir um texto japonês a partir de outra tradução pré-existente para uma dessas línguas “intermediárias” (tradução indireta). Esse tipo de tradutor não escolhe o que vai traduzir e raramente possui afinidade com a cultura ou a literatura do Japão, tendo sido selecionado para o trabalho pelo critério da competência tradutória em uma língua que não a japonesa. Uma variante desse perfil é o tradutor que, mesmo sem ter afinidade com a cultura japonesa, possui alguma forma de prestígio artístico ou literário que, supostamente, viria associado a uma habilidade estilística em português ao traduzir, de forma indireta, autores japoneses considerados “difíceis”, como Kawabata Yasunari ou Yukio Mishima.

Uma terceira figura de tradutor brasileiro que traduz textos japoneses sem dominar o japonês é o tradutor poeta. Alguns princípios estéticos japoneses absorvidos pelo sistema literário brasileiro, associados a uma predileção que poetas do Brasil demonstram ter pelo gênero haikai, resultaram em uma tradição tradutória específica do Brasil: o poeta que faz uso da tradução de poesia japonesa como um instrumento de pesquisa estética. Nesse sentido, a produção brasileira de poesia japonesa traduzida está tanto ligada ao mundo da tradução como ao mundo do fazer poético. Esse microcosmo literário é complexo, cheio de variações, ecos e diálogos intertextuais. Diferente do que acontece no caso do tradutor profissional sem conhecimento do japonês a quem se encomenda um serviço, o poeta tradutor possui interesses e investimentos na cultura do Japão, e essa modalidade de reescritura poderia ser estudada como um gênero em si. No entanto, quase toda a produção acadêmica brasileira sobre esse tópico é bastante rasa de conteúdo, pois não vem associada ao estudo da cultura japonesa, abolindo um termo de comparação essencial à discussão.

Dentre os tradutores de textos japoneses que dominam o idioma japonês, podemos traçar quatro perfis diferentes. Primeiro, há os imigrantes japoneses ou descendentes de imigrantes que, tendo aprendido o português como segunda língua, traduziram obras literárias bem conceituadas no contexto do sistema literário japonês, com o intuito de divulgar e valorizar sua cultura no Brasil. Os tradutores desse perfil escolhiam, em geral, as obras que desejavam traduzir, mas não eram devidamente remunerados por suas traduções, lutando muitas vezes contra inúmeras dificuldades até conseguirem publicar seus textos.

Em seguida, há o trabalho de professoras universitárias japonesas ou descendentes de imigrantes que, em decorrência de suas atividades acadêmicas, traduziram obras da literatura japonesa que estavam de alguma forma associadas às suas atividades de pesquisa ou de docência e que publicaram essas traduções posteriormente. Um terceiro perfil consiste em tradutores japoneses ou descendentes de imigrantes que traduzem para editoras comerciais, sendo pagos pelos seus serviços. O quarto perfil é de tradutores que aprenderam o japonês como língua estrangeira, em geral na graduação, e que se tornaram tradutores profissionais. É claro que, em muitos casos, um mesmo tradutor pode pertencer a mais de um desses grupos, ou se enquadrar melhor em um perfil em um trabalho de tradução e em outro perfil quando traduz outro tipo de texto.

Com relação à pergunta “O que foi traduzido? E o que não foi?”, a resposta é mais difícil de delinear, devido à imensa variedade de textos japoneses que foram publicados em tradução no Brasil. Segundo o nosso levantamento, são estes os autores mais traduzidos comercialmente no Brasil: Murakami Haruki, com 22 publicações entre 2001 e 2020; Mishima Yukio, com 17 publicações entre 1968 e 2020; Kawabata Yasunari, com 17 publicações entre 1962 e 2019; Tanizaki Jun’ichirô, com 13 publicações entre 1962 e 2019; Akutagawa Ryûnosuke, com 9 publicações entre 1962 e 2019; Natsume Sôseki, com 8 publicações entre 1996 e 2016;

Matsuo Bashô, com 8 publicações entre 1983 e 2017; Endô Shûsaku, com 7 publicações entre 1979 e 1995; Ôe Kenzaburô, com 6 publicações entre 1983 e 2011; e Kobayashi Issa, com 6 publicações entre 1988 e 2019.

Na área da prosa, o romance aparece em predominância, e os autores traduzidos são em sua maioria canônicos no Japão, ainda que alguns tenham recebido maior ênfase do que outros: assim, Mishima possui muito mais títulos traduzidos do que outros autores igualmente importantes no contexto do sistema literário japonês. Há uma predominância de autores do século XX e uma esmagadora maioria de autores homens. Na poesia, dos 19 títulos, 12 são do gênero haikai (uma preferência nacional no Brasil), 5 são de tanka e apenas 2 são de verso livre. Uma única peça de teatro foi traduzida mas, como ela é em verso e foi traduzida por um poeta, talvez possa ser classificada como poesia.

Uma importante ausência no rol de títulos japoneses traduzidos no Brasil é a de textos clássicos (anteriores a 1868): de um total de 218 livros, apenas 28 são de antes do período Meiji. Livros essenciais para a compreensão da literatura japonesa, como o *Kojiki*, *O Romance do Genji*, o *Kokin'wakashû* e *Histórias dos Heike*, não existem em tradução comercial no Brasil. Uma explicação para essa ausência é que, neste ponto da evolução de nossa norma tradutória, não se admite mais a tradução indireta do inglês; no entanto, a literatura clássica está escrita em japonês antigo, que é basicamente uma língua diferente do japonês contemporâneo e ainda pouco ensinada no Brasil. Outra explicação plausível seria de que esses livros, em sua maioria muito longos, exigiriam muitos anos de dedicação de um tradutor, quiçá décadas; e que o perfil de tradutor que temos no Brasil não inclui pessoas com meios materiais suficientes a ponto de dedicarem um número considerável de anos de sua vida a um único projeto não remunerado.

Com relação à pergunta “Onde? Quais editoras?”, pode-se afirmar que, como a produção bibliográfica do país como um todo, a maio-

ria dos livros japoneses publicados em tradução no Brasil vem de São Paulo, com uma pequena participação do Rio de Janeiro, devido à presença de empresas como a Nova Fronteira, a Rocco e a Civilização Brasileira. A única cidade fora do centro a entrar para a lista de locais onde se publicam títulos japoneses no Brasil é Porto Alegre, por diferentes motivos: aqui, desde 1986, há um curso de Letras japonês; o Rio Grande do Sul possui uma tradição rica e antiga de poetas e de tradutores; e Porto Alegre é um reduto de pequenas editoras bastante ativas nas áreas de poesia e de escrita criativa.

Uma pergunta que nossa pesquisa ainda não buscou responder foi “Com que auxílio? Quem ajudou, patrocinou, apoiou os tradutores e as traduções? Quem impediu, censurou, controlou?”. Trata-se de uma pergunta muito importante, devido ao fato de que o Japão é um país que investe, há muitas décadas, na aquisição de *soft power* — isto é, no exercício de influência por meio da difusão cultural. Trata-se de um tópico de que precisaremos tratar em futuras investigações.

Da mesma forma, as perguntas “Quais são as motivações por trás da atividade tradutória?” e “Quais são as mudanças nas normas tradutórias no tempo e no espaço?” ainda aguardam uma resposta mais elaborada. No entanto, algumas motivações são bastante óbvias: interesse comercial; divulgação cultural; afinidade com a cultura japonesa; etc. Uma investigação que busque responder essa pergunta de forma mais aprofundada necessitaria um desenho de pesquisa específico, com foco em entrevistas e análise qualitativa, dando prioridade ao registro da voz dos tradutores. Numa tentativa inicial de dar resposta a essas questões, podemos, talvez, recapitular o que foi discutido neste texto em termos de “vertentes”: indireta profissional de motivação extraliterária; indireta profissional de motivação comercial; direta artesanal de motivação literária; direta profissional de motivação acadêmica; e direta profissional de motivação comercial. A divisão em vertentes pode ajudar a responder as

perguntas seguintes: “Em que momento histórico ocorrem as traduções?” e “Quais são os efeitos, funções e usos em sociedade dessas traduções?”.

Como se trata de uma coleta de dados ainda em andamento, há muitos elementos faltantes — em especial, aqueles que exigiriam a inspeção física de alguns dos objetos livros de mais difícil acesso, ou ainda o contato pessoal com tradutores e editores. No entanto, com o material que já reunimos, cremos que é possível propor diversas “afirmações explicativas hipotéticas” e mesmo uma periodização — ou melhor, uma divisão por vertentes — da atividade tradutória relacionada à literatura japonesa no Brasil.

Referências

AGNES, L.; GUERINI, A. Isa Mara Lando. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2008. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/IsaMaraLando.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

AGNES, L.; GUERINI, A. Jefferson José Teixeira. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de tradutores literários no Brasil (DITRA)*. 2008. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/JeffersonJoseTeixeira.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

AIRES, L.; RASSIER, L. Leiko Gotoda. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2012. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/LeikoGotoda.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ALMEIDA, K.; LIMA, R. José Lira. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2008. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/JoseLira.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ASEFF, M. *Poesia traduzida no Brasil*. s/d. Disponível em: <<http://poesia-traduzida.com.br>>. Acesso em: 14 jun. de 2020.

BARTHES, R. *L'empire des signes*. Genebra: Skira, 1970.

BIBLIOTECA NACIONAL. Brasil, s/d. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BOTTMANN, D. Jorge Amado, Tradutor (I). In. *Não gosto de plágio*. 16 fev. 2013. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2013/02/jorge-amado-tradutor.html>>. Acesso em: 30 maio 2014.

BOTTMANN, D. Não gosto de plágio. s/d. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

BRASIL. *Decreto nº 433*, 3 julho de 1847. Obriga os impressores a remeter na Corte à Biblioteca Pública Nacional um exemplar de todos os impressos que saírem nas respectivas tipografias. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-433-3-julho-1847-560144-publicacaooriginal-82761-pl.html>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

BRASIL. *Lei nº 10.994*, 14 de dezembro de 2004. Dispõe sobre o depósito legal de publicações na Biblioteca Nacional e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Lei/L10994.htm>. Acesso em: 13 jun. 2020.

CARDELLINO, P.; COSTA, W. C. Olga Savary. Verbete de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2005. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/OlgaSavary.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CASANOVA, P. *A República mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CUNHA, A. S. A ideia de ideograma e a intermedialidade no Ocidente. In. *Revista Eletrônica Araticum*, v. 17, p. 1-15, 2018.

_____. A Literatura Japonesa em Tradução no Brasil. In: *II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais*, 2014, Caxias do Sul. Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, SILLPRO, Espaço, Território e Região. Caxias do Sul: UCS, 2014. p. 824-832.

_____. Apresentação. In. *Cadernos de Tradução*, v. 41, p. 8-9, 2017.

_____. *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.

_____. O Empório e a Enciclopédia: uma abordagem comparatista da enumeração caótica em Sei Shônagon e Jorge Luis Borges. In. *Cerrados*, v. 25, p. 6-29, 2017.

_____. O exemplo daquelas Mulheres: reflexões comparatistas sobre a literatura de autoria feminina. In. *Fragmentum*, v. 49, p. 103-122, 2017.

_____. Orientalismos periféricos: presença literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, R. L.; SCHMIDT, R. T. (Orgs.). *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13-25.

_____. Unidades não submergíveis. In: NEUMANN, G.; CUNHA, A.S.; FERREIRA, C.; BITTENCOURT, R. (Orgs.). *Arquipélagos: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Class, 2018. p. 131-150.

CUNHA, A. S.; KANASHIRO, V. O escritor que perdeu as graças do mercado (mas depois recuperou): Mishima e a norma tradutória brasileira. In: KIKUCHI, W. (Org.). *Língua, Literatura e Cultura Japonesa: Comemoração aos 50 anos da Habilitação em japonês do curso de letras da FFLCH-USP*. São Paulo: Humanitas, 2016a. p. 67-105.

_____. Suicídio e política em tradução: Mishima como um texto brasileiro. In. *Letras & Letras*, v. 32, p. 244-266, 2016b.

D'HULST, L. Why and how to write translation histories? In. MILTON, J. (org.). *Emerging views on translation history in Brazil, CROP (Special Edition)*: Revista do Curso de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH, USP, São Paulo, v. 6. p. 21-32. São Paulo: Humanitas, 2001.

DAL PONT, S.; GUERINI, A. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária? In. *Belas Infiéis*, v. 6, n. 2, p. 33-51, 20 dez. 2017.

DICIONÁRIO de tradutores literários no Brasil (DITRA). s/d. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

ESTANTE VIRTUAL. Brasil, 2005. Disponível em: <www.estantevirtual.com.br>. Acesso em: 13 jun. 2020.

FRANCHETTI, P. O Haikai no Brasil. In. FRANCHETTI, P.; DOI, E. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Unicamp, 2012. p. 195–212.

GOMES, J. Notas de tradução em Dazai Osamu. In. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 42, jan./jun., p. 49–61, 2017.

GOMIDE, B. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887–1936)*. São Paulo: Edusp, 2018.

GONÇALVES, M. Joseizou no senmonka: quando Paulo Hecker Filho traduziu Yasunari Kawabata. *Hon no mushi, estudos multidisciplinares japoneses*, v. 2, n. 3, p. 23–32, 2017.

HINOJOSA, F. R.; LIMA, R. Paulo Hecker. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2008. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/PauloHecker.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

INOKUCHI, S. Considerações sobre tradução de literatura japonesa. In. *Memai: letras e artes japonesas*. 30 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.memai.com.br/2009/12/por-tras-da-traducao-de-literatura-japonesa/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

INOKUCHI, S. Tradução artesanal. In. *Memai: letras e artes japonesas*. 30 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.memai.com.br/2011/01/traducao-direta-artesanal-uma-iniciativa-da-comunidade-japonesa/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

KARAM, S. *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da história da literatura brasileira*. 2016. Dissertação (Pós-Graduação em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

KATO, F. *Edições brasileiras de ficção japonesa*. 2006. 195 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

LEAL, E.; SOUSA, G. H. P. As Traduções Brasileiras do Prefácio de Oscar Wilde. In. *Eutomia* (Recife), v. 1, p. 217–231, 2012.

MARTINS, M. A. P. A voz dos tradutores shakespearianos em seus paratextos. In. *TRADTERM*, v. 26, p. 87–120, 2015.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

QUERIQUELLI, L. H. M.; FURLAN, M. Paulo Leminski. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2005. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/PauloLeminski.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SILVA, G. L. S.; CUNHA, A. S. Fluxo de leitura e tradução de mangás: obstáculos editoriais. In. *Cadernos de Tradução*. Número especial, p. 123-135, 2019.

SILVA, G. L. S. Koe no katachi: os obstáculos na tradução de mangá e as tendências deformadoras. In. *Revista Mosaico*, v. 17, 13 set. 2018.

SILVEIRA, N. M. *A tradução na formação da tradição japonesa: um panorama sobre a tradução até o período Meiji*. Porto Alegre: Class, 2020.

SOUSA, G. H. P. [et al]. Escritores brasileiros tradutores e a tradução dos nomes próprios. *TRANSLATIONES*, v. 3, p. 100-120, 2011.

UNESCO. *Index translationum*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/xtrans/>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

VENUTI, L. A Tradução e a formação de identidades culturais. Tradução de Lenita Esteves. In: SIGNORINI, I. (Org.). *Lingua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão do campo aplicado*. Campinas: Mercado das Letras, 1997. p.173–200.

VERÇOSA, F. B.; GUERINI, A. Marina Colasanti. Verbetes de dicionário online. *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. 2005. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MarinaColasanti.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

YOKOTA, P. Obras-primas da literatura japonesa. In. *Ásia comentada*. 2 fev. 2012. Disponível em: <<https://www.asiacomentada.com.br/2011/02/obras-primas-da-literatura-japonesa/?fbclid=IwAR0D7iSETDijNzHgWTHxXWGE-RP3aNXRvLaAZ3j-PzQ1UyurcB4OeVYVxm8>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

YOSHIDA, L. Literatura japonesa em língua portuguesa. In. *Made in Japan*. v. 74, 2003, p. 62.

CAPÍTULO 6

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΙΟΥ ΙΑΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΥΡΓΙΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ: **BREVE ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE A POESIA AUTORAL E A PRÁTICA TRADUTÓRIA DE JAA TORRANO**

Bruno Palavro
Leonardo Antunes

O lendário Hesíodo disse uma e algumas vezes:

“Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ’ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτόμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ’, εὖτ’ ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.”
Ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι:
καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἐόντα.

“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”. Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas, por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto divino para que eu glorie o futuro e o passado³⁵.

Muito se tem dito sobre Hesíodo como poeta das Musas e pouco se tem dito sobre Hesíodo como tradutor de Musas. Justo, pois a distinção

³⁵ *Teogonia*, v. 26-32. Tradução de Jaa Torrano (2007).

não é clara: em seu afazer, o poeta traduz a inspiração das Musas em canto, ao passo que o tradutor poetiza a palavra de um canto a outro canto.

O *escritor-tradutor* apresentado neste capítulo tem um percurso bastante peculiar. Ainda que tenha sido primeiro poeta e depois tradutor, foi pela tradução que José Antonio Alves Torrano (= Jaa Torrano), professor titular de língua e literatura grega no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), se tornou consagrado em nossas letras, primeiro com sua célebre tradução da *Teogonia* de Hesíodo, depois com a obra completa dos trágicos Ésquilo (os três volumes da *Oresteia*, *Os Persas*, *Os Sete contra Tebas*, *As Suplicantes*, *Prometeu Cadeeiro*) e Eurípides (*O Ciclope*, *Alceste*, *Medeia*, *Os Heraclidas*, *Hipólito*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *As Suplicantes*, *Electra*, *Hércules*, *As Troianas*, *Ifigênia em Táurida*, *Íon*, *Helena*, *As Fenícias*, *Orestes*, *As Bacas*, *Ifigênia em Áulida*, *Reso*), estando também as sete tragédias supérstites de Sófocles em via de publicação (a saber, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*, *Ájax*, *As Traquínias*, *Electra* e *Filoctetes*). Vale ressaltar ainda sua tradução de duas obras da Antiguidade menos conhecidas: o epílio *O Escudo de Hércules*, tradicionalmente atribuído a Hesíodo, e a narrativa anônima *O Certame Homero-Hesíodo*. Nesse trajeto, também publicou dois livros de poemas autorais: *A Esfera e os Dias* (2009) e *Divino Gibi: Crítica da Razão Sapiencial* (2017).

Dado o convite para escrever sobre o diálogo entre a produção autoral e o trabalho de tradução de um escritor à nossa escolha, não podíamos perder a oportunidade de tratar da obra de Jaa Torrano, para corrigir o que vemos como uma dupla injustiça: (1) o fato de que poucos têm notícia de sua produção como poeta (algo advindo talvez da própria personalidade de nosso *escritor-tradutor*, que nunca buscou os holofotes, preferindo dedicar-se a participar em graus mais elevados de ser, verdade e conhecimento); (2) o descompasso entre o prestígio que as traduções de Torrano têm dentro e fora dos Estudos Clássicos.

Com efeito, as Letras Clássicas têm se provado um campo fundamental para os Estudos de Tradução no Brasil³⁶, algo em grande parte devido ao próprio trabalho de Torrano como tradutor e como formador de gerações e gerações de tradutores. Malgrado seu extenso e influentíssimo trabalho como tradutor dentro das Clássicas (que classicista desconhece sua *Teogonia*, sua *Oresteia*?), a nosso ver Torrano ainda não tem recebido a atenção que sua obra merece do ponto de vista dos Estudos da Tradução. Decerto, sua personalidade de “asceta contemplativo”, como ele mesmo brinca em um poema de *A esfera e os dias* (2009, p. 16), explica em parte esse descompasso entre a difusão de sua obra dentro e fora dos Estudos Clássicos³⁷.

³⁶ Para ilustrar a importância dos Estudos Clássicos para o cenário de tradução nacional, fizemos um levantamento de vencedores e finalistas do Prêmio Jabuti de tradução. Bruno Palma foi o primeiro a vencê-lo com uma obra de Estudos Clássicos, em 1980, com a *Anábase*. O segundo foi apenas duas décadas depois, em 2001, com a tradução de *Édipo Rei* de Sebastião Uchoa Leite. Na sequência, em 2002 e em 2003, veio a dupla premiação de Haroldo de Campos por sua *Ilíada de Homero*, lançada em dois volumes, ambos premiados. Depois foi a vez de Joaquim Brasil Fontes, em 2008, com *Hipólito e Fedra – Três Tragédias*, e de Trajano Vieira, com *Agamêmnon*, ocupando o primeiro e o terceiro lugar, respectivamente. Em 2011, José Rodrigues Seabra Filho foi agraciado com o prêmio por sua tradução de *Noites Áticas*. Trajano Vieira novamente foi laureado em 2012, com sua tradução da *Odisseia*. A lista termina com a premiação de Paulo Pinheiro, em 2016, com sua tradução da *Poética*. Outros dois classicistas ainda alcançaram a premiação por obras fora dos Estudos Clássicos: Donaldo Schüller, em 2004, com *Finnegans Wake / Finnicus Revem*, e Guilherme Gontijo Flores, em 2014, com *Anatomia da Melancolia*. De 2012 a 2019, os seguintes classicistas ainda foram finalistas em tradução: José R. Seabra Filho (*quinta Enéada*), Antônio Queirós Campos & Antônio Mattoso (*Sobre a arte poética*), Jacyntho Lins Brandão (*Ele que o abismo viu: Epopeia de Gilgámesh*), Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, Guilherme Gontijo Flores, João Angelo Oliva Neto, Raimundo Carvalho, João Paulo Matedi Alves & Leandro Cardoso (*Por que calar nossos amores?*), José Cavalcante de Souza (*Fedro*), Breno Battistin Sebastiani (*Políbio: História Pragmática*), Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (*Fastos e Medeias Latinas*), Trajano Vieira (*Alexandra e Hércules*), Guilherme Gontijo Flores (*Elegias de Sexto Propércio*) e José Eduardo dos Santos Lohner (*Tiestes*).

³⁷ Ao leitor que tenha estranhado a ausência de Torrano na lista da nota anterior, deixamos o aviso de que, segundo o testemunho de André Malta, também professor da USP e ex-orientando de Torrano, ele nunca teve suas obras inscritas para o prêmio. Cremos que isso reforce nosso argumento de que nosso *escritor-tradutor* evita os holofotes.

Neste texto, trataremos conjuntamente de seu trabalho como poeta e como tradutor, pois cremos que as duas coisas sejam, em seu caso principalmente, indissociáveis: sua sensibilidade poética é moldada por seu contato com a literatura antiga e o envolvimento que com ela teve ao traduzi-la; na mesma medida, sua compreensão dessa literatura é pautada por uma sensibilidade muito particular, que o faz observar um sistema bem-definido de caracteres, constituintes do pensamento mítico, transpassando os principais autores gregos de Homero a Platão num contínuo de lógica una, monolítica, tão simples quanto monumental.

Estando o leitor avisado do percurso pouco ortodoxo e serpenteante que faremos, indo e voltando temporalmente por onde nos parecer mais profícuo de exemplificar o que cremos serem as características principais de sua obra tradutório-poética, ao menos de início começemos pelo começo.

1. Jaa Torrano: escritor-tradutor do pensamento mítico

O primeiro conjunto de poemas de Jaa Torrano foi publicado no *Almanaque Cadernos de Literatura e Ensaio 2*, em 1976. Reunido posteriormente em *A esfera e os dias*, recebeu a seguinte descrição do próprio autor (2009, p. 2):

[...] esta coletânea reúne 45 poemas em prosa, alguns em versos livres, que se servem de seqüências narrativas e de imagens verbais para descreverem tanto a complexa unidade de ser e de não-ser quanto a interdependência entre os graus de verdade do conhecimento e dos graus de realidade de quem conhece e do que é conhecido.

O segundo poema de *A esfera e os dias*, “Logos” (2009, p. 8), talvez sirva como paradigma para exemplificar o procedimento supracitado:

Quando eu era abade no Mosteiro de Ulrich, em 1549, um monge noviço me perguntou: “Como Três podem ser Um?”. E eu, instruído heterodoxamente no Bodidarma, repliquei-lhe:

– Béeé!...

E o monge agarrou uma barra de ferro & com ela me arreventou a cabeça. E passou-me uma corda pelo pescoço e arrastou-me até o alto das montanhas, onde num estreito socialco me retalhou o corpo em fatias, temperou-as com limão & sal, & assou-as & comia-as alegremente, brindando-se com vinho & dançando. Aí o noviço compreendeu tudo e soube a sabedoria.

Porém o vinho, dançando na cabeça pinalta do monge, fê-lo escorregar e precipitou-o montanhaltura abaixo.

E aí o ex-monge veio a ser abade do Mosteiro de Ulrich, onde, em 1549, eu era um monge noviço & lhe perguntei: “Como Três podem ser Um?” & ouvi-lhe a resposta:

– Béeé!...

No poema, vemos como as duas personagens, o abade e o monge noviço, distinguem-se e confundem-se ao longo de uma tentativa de compreensão da unicidade do múltiplo (ou da multiplicidade do uno?). Em meio a essa cena, desvela-se diante de nossos olhos um aspecto fundamental do pensamento mítico: o nexa necessário entre os diferentes graus de participação no ser, na verdade e no conhecimento. Tanto mais elevado é o conhecimento de alguém quanto o é a sua vivência da verdade. Note-se ainda o ritual antropofágico e quase dionisíaco (à semelhança do destino de Penteu em *As Bacas*) por meio do qual o monge

noviço obtém a compreensão de tudo e a sabedoria. Além disso, é evidente e delicioso o humor presente no poema, pelo contraste gritante entre todos os altos preceitos filosóficos mobilizados para criar o texto e a resposta “Bééé!...” do monge “instruído heterodoxamente no Bodidarma”.³⁸ Por fim, a confusão entre quem conhece e o que é conhecido, o monge noviço que ao mesmo tempo é o abade, reforça um elemento também caro ao pensamento mítico: quem conhece algo torna-se, em alguma medida, também aquele algo. Segundo aponta Torrano (2013, p. 35), tomando-se a acepção mais arcaica do verbo “saber” em grego, que designa um comportamento frequente, entenderíamos que, quando as Musas hesiódicas afirmam que *conhecem* muitas mentiras semelhantes aos fatos, elas estão dizendo que *muitas vezes* são mentirosas.

Retomando a tese mencionada, do nexos necessário entre ser, conhecimento e verdade, Torrano a fundamenta a partir de sua leitura de Platão, que vai servir de fio condutor para toda a sua obra. Ela já se apresenta em uma primeira forma no ensaio que acompanha sua tradução da *Teogonia*, fruto de sua dissertação de mestrado. Depois, é reelaborada em sua tese de doutorado, que dá origem ao livro *O sentido de Zeus*. Posteriormente, é revisitada durante sua tese de Livre-Docência. Por fim, é retrabalhada uma vez mais no livro *O pensamento mítico no horizonte de Platão*.

O horizonte platônico diz respeito, em especial, à teoria platônica do conhecimento, conforme ela é delineada na *República*. Na passa-

³⁸ Ao fim do poema, diante do “Bééé!...” do abade, o leitor é deixado em um estado de aporia muito particular: fica sem saber (i) se a sabedoria descoberta pelo monge era banalíssima, uma experiência de bode montês fracassado que rolou pela montanha, ou (ii) se a onomatopeia é um prenúncio da morte vindoura, logo após se atingir a iluminação, ou (iii) se é alguma coisa ainda mais exótica. De toda forma, resta a sensação de que o poeta está fazendo uma piada muito mais inteligente e profunda do que jamais poderemos compreender. Creio que todos que já foram alunos de Torrano lembrarão de ter sentido isso também em suas aulas.

gem, Sócrates usa a imagem de uma linha segmentada em quatro partes para exemplificar hierarquicamente os quatro graus do conhecimento, desde o mais baixo até o mais alto: imaginação (εἰκασία), crença (πίστις), pensamento (διάνοια) e inteligência (νόησις).

Na tragédia, humanos, heróis, numes e deuses representam, para Torrano, também quatro graus crescentes de participação no ser, na verdade e no conhecimento. O movimento trágico surgiria, portanto, dos embates entre as diferentes experiências de ser, de verdade e de conhecimento dos coreutas (humanos comuns), dos protagonistas (heróis), dos poderes definidores dos destinos individuais e coletivos (numes), e das próprias divindades (deuses).

A própria relação de nosso *escritor-tradutor* com a elaboração dessa leitura e seus desdobramentos em sua obra e em sua vida pode ser sentida de maneira singular no poema “A vida mais trágica”, de seu livro *Divino gibi* (2017, p. 53):

Quando era jovem e estulto como todos
pensava como todos que se devia ler
a tragédia do ponto de vista do coro
sendo o coro metonímia da cidade
e os coristas metonímia dos cidadãos.

Aos cem anos, ao concluir a tradução
das sete tragédias supérstites de Ésquilo,
elas se tornaram muito mais interessantes
do ponto de vista heroico e o ser
do que sou se tornou fímbria de hýbris
e tentativa de interlocução com os Deuses.

Quando concluí a tradução de Eurípides
e a preparação para ser o superancião,
vi que a tragédia é inteiramente feliz
do ponto de vista dos Numes e dos Deuses
e a justiça, consumada e irretocável.

Cada uma das três estrofes do poema descreve um período do contato de Torrano com as tragédias supérstites de Ésquilo, Eurípides e Sófocles (que, malgrado não ter sido nomeado, sempre foi objeto de estudo e de experiências de tradução de Torrano), em graus progressivamente superiores de participação em ser, verdade e conhecimento. O processo todo é mediado pela tradução e posto à luz numa forma poética que se oferece para inspeção, mas apenas de modo cifrado: o leitor certamente ficará sensibilizado pelo relato de como a atividade de leitura e tradução da tragédia impactou o modo com que o poeta viveu as fases de sua vida e com que as compreende hoje, e sentirá talvez que ficou próximo de ouvir o sentido de algo profundo, tão marcadamente pessoal quanto passível de servir para uma universalidade totalizante; porém, parece ser um tipo de compreensão impossível de se atingir exceto quando se a vive.

Essa talvez seja a característica principal do *Divino gibi*, cujo subtítulo é *Crítica da razão sapiencial*. O nome traz em si o convívio entre o sublime e o mundano, ou melhor dizendo, descreve um objeto mundano com atributos divinos (para quem conseguir vê-los). O subtítulo, por sua vez, parece fazer uma brincadeira com a obra de Kant, como se fosse um último tomo que ficasse faltando para a compreensão total do mundo. E o que seria a razão sapiencial senão a sabedoria advinda do modo mítico de viver e compreender o mundo?

Para avançarmos nessa questão, será preciso voltar no tempo e analisar “O mundo como função de Musas”, estudo que antecede sua tradução da *Teogonia*. Nele, Torrano realçou o poder numinoso do canto na experiência grega arcaica: a partir dele, o homem comum se via capaz de transcender suas fronteiras e contemplar imagens que, pelo poder do canto, se tornam audíveis, visíveis e presentes (TORRANO, 2007, p. 16):

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas). Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesiódico encarna a Justiça e a Soberania supremas, a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas.

A relação entre “ser” e “nome” das Musas se resume no fato de que, pelo proferimento deste, aquele se presentifica; em outras palavras, “o nome das Musas é o próprio ser das Musas, porque as Musas se pronunciam quando o nome delas se apresenta em seu ser [...]” (TORRANO, 2007, p. 21). Contudo, a manifestação das Musas não somente é uma potência ilustradora como também tem fundamento no oposto domínio da latência – o reino da Noite, o domínio do não-ser –, que, por sua vez, recebe delas, enquanto proferidas, sua fundamentação. Aqui entramos em seu intrínseco jogo antinômico:

Nesta sabedoria arcaica, que encontrou em Heráclito a sua expressão mais clara (e mais obscura), cada contrário, ao surgir à luz da existência, traz também, por determinação de sua própria essência, o seu contrário. Na oposição em que se opõem, os opostos vigoram no mesmo vigor em que um contra o outro os opõe a unidade que na essência deles os reúne a um e outro. Assim a epifania diacosmética das Musas (filhas de Zeus Olímpio e da Memória) se dá nas trevas me-ônticas da Noite (geradora do sono, da morte, dos massacres e do esquecimento) e, ao nomear as gerações (= os seres) divinas fazendo-as presentes por força da belíssima voz, nomeia também a Noite, dando-lhe por fundamento o ser-nome (TORRANO, 2007, p. 23).

Essa relação de ausência de presença, não-ser e ser instaurados respectivamente por forças me-ônticas e ônticas, não deixa de ser, para além da ontologia dura, um jogo poético de vida. Já Torrano poeta o

compreendera em “Peri Physeos” (2009, p. 13):

Um mè-ón se alucina e se imagina um ón.
Um ón se alucina e se imagina um mè-ón alucina-
damente crente de que é um ón.
Encontram-se e um diz ao outro:
– Você é um ón, redondamente um ón.
– E você, mè-ón, mè-ón mesmo.
Felizes, despedem-se. E ficam sem saber quem
tomou qual direção.

Os versos 27-28 da *Teogonia*, citados no início deste capítulo, sublinham justamente essa ambiguidade da qual se constitui o poder das Deusas. Se as Musas tanto dizem mentiras símeis aos fatos como também dão a ouvir revelações (ou “verdades”, traduções possíveis para o grego ἀληθεία), isso significa que “a força de presentificação e descobrimento que põe os seres e fatos à luz da Presença é a mesma força de ocultação e encobrimento que os subtrai à luz e lhes impõe a ausência” (TORRANO, 2007, p. 24). Aqui é preciso entender que a tradução de ἀληθεία não simplesmente como “verdades”, mas como “revelações”, além de seus sobretons anunciadamente heideggerianos, está atenta à experiência fundamental da Verdade para os gregos antigos como desocultação, um não-esquecimento cosmologicamente estabelecido e não restrito somente à dimensão psicológica³⁹ (ibid., p. 25). Assim, por um lado, é na dimensão reveladora da verdade que as Musas operam, retirando seres e fatos do domínio me-ôntico do Esquecimento e os presentificando, como filhas da Memória, na força numinosa fundamental do canto; por outro lado, as Deusas também operam pela latência, submetendo males ao esquecimento com a mesma potência presentificadora ou dissimulando fatos com sua força ambigüadora, sendo a treva me-ôntica alucinada em lucidez ôntica (e o oposto). Síntese do acadêmico poeta (ibid., p. 25-26):

³⁹ Em *O sentido de Zeus* (1988, p. 11), Torrano propôs ainda a tradução “ilatência” para a palavra em questão.

O que passa despercebido, o que está oculto, o não-presente, é o que resvalou já no reino do Esquecimento e do Não-Ser. O que se mostra à luz, o que brilha ao ser nomeado, o não-ausente, é o que Memória recolhe na força da belíssima voz que são as Musas. No entanto, Memória gerou as Musas também como esquecimento (“para oblvio de males e pausa de aflições”, v. 55) e, força numinosa que são, as Musas tornam o ser-nome presente ou impõem-lhe a ausência, manifestam o ser-mesmo como lúcida presença ou o encobrem com o véu da similitude, presentificam os Deuses configuradores da Vida e nomeiam a Noite negra. O próprio ser das Musas geradas e nascidas da Memória as constitui como força de esquecimento e de memória, com o poder entre presença e ausência, entre a luz da nomeação e a noite do oblvio.

De todo modo, é como filhas da Memória e de Zeus que as palavras cantadas exercem seu poder revelador, quando trazem à luz tudo que participa em Zeus; Zeus feito mundo manifesto (leia-se ainda: ordem manifesta, de κόσμος), cuja mente (leia-se ainda: sentido, de νόος) tudo abarca, não deixa de sorrir diante da diacosmese que o concentra, também por ele envolvida:

A voz das Musas é esplendor, júbilo e expansão da Presença nomeada. O grande espírito de Zeus Pai se compraz no interior do Olimpo com os hinos que se hineiam. O grande espírito de Zeus é a grande percepção (*mégan nóon*) da totalidade deste Canto que, impondo-se além de toda interrupção e dos limites temporais, coincide com o Ser, “ao dizer o presente, o futuro e o passado” (v. 38). O Canto se expande, jubiloso e esplêndido, na interioridade do Olimpo (*entòs Olympou*, v. 37) e faz com que a Casa da Divindade seja júbilo e esplendor (*gelái... dómata patrós*, v. 40) (TORRANO, 2007, p. 27).

Se o sentido de Zeus se alegra com o canto das Deusas, é porque elas são o fundamento do ser e a mais plétórica realidade (TORRANO, 2007, p. 32), conforme realizam a presença de seu próprio sentido; se o Ser é o encanto das Musas⁴⁰ e as Musas são a múltipla Presença do Divino (ibid., 28), é nesse sentido que o Ser se manifesta como numinoso e o κόσμος como um conjunto inumerável de teofanias (ibid., p. 71). Toda apreensão é manifestação da divindade:

Se um Deus nos espreita
na dobra numa esquina
e interpela com palavras
ouvidas a mais ou a esmo
nas aparências do mundo
a sabedoria fica em dúvida
e a suspicácia em dívida.

No poema em questão, intitulado “Teofania” (2017, p. 16), o poeta profere com o acadêmico a teofania da esquina. Em cada aparência do mundo se concentra uma potencial ilatência em forma de compreensão mediada pela linguagem. Também o poema, aparência do mundo e produto de Musas, é uma força reveladora e incitadora da suspicácia: depois dele, estaremos talvez mais atentos a algum Deus que nos espreita pelas dobras. Em outros casos, talvez espreitaremos Deuses onde antes não os apreendíamos:

Contra assaltos, grades
nas portas, nas janelas,
nos ralos, nas chaminés,
invocam Zeus Cerca
visto à força de cercas⁴¹.

⁴⁰ Essa imbricação recíproca de linguagem e ser dialoga diretamente com a formulação de Martin Heidegger: “a linguagem é a casa do Ser” (HEIDEGGER, 2009, p. 24).

⁴¹ O título do poema é “Introversão” (2017, p. 17).

Aqui a força numinosa da linguagem sentida pelo homem arcaico e revigorada também em nossas proximidades como epifania de Musas. Já é possível formular uma síntese com fundamento: quando, atento às formas da palavra arcaica, Torrano acadêmico prefaciou o mundo como função de Musas, estava em conformidade com Torrano tradutor no mesmo sentido em que, aberto à palavra de seus preceptores, se formava Torrano poeta. E se é certo que nesses três âmbitos as Musas se fizeram presentes, no último deles cabe destacar sua vernácula particularidade. Em *Divino gibi* (2017), as Musas hesiódicas conservam seu vigor:

Mentireiras
verdadeiras
filhas da verdade
dizem a verdade
aos verdadeiros
e muitas mentiras
aos mentireiros⁴².

E as Musas torrânicas surgem translúcidas:

As Tieteidas
filhas de Amigo Zeus
nutrizes de Dioniso
nos dão a lucidez
de inebriante raio⁴³.

⁴² O poema, “Musas hesiódicas”, consta na quarta capa do *Divino gibi* (2017) e também na página 41.

⁴³ O poema se intitula “Servo das Musas” (2017, p. 15) e é o primeiro do *Divino gibi*. Supúnhamos que “Tieteidas” se referisse a Tietê-SP, cidade natal de Marcelo Tápia, outro grande escritor-tradutor, com quem Torrano tem notória e bela amizade. Mas, terminada a redação deste texto, decidimos enviá-lo ao próprio Torrano, para que nos apontasse deslizes muito grandes que houvésemos cometido. Ele nos respondeu com a seguinte nota esclarecedora: “assim como as Tágides em Camões são as Ninfas do Rio Tejo (Tagus, em latim), as Tieteidas em São Paulo-SP são as Ninfas do Rio Tietê (apesar dos descalabros ecológicos)”. Sua gentileza decerto o impediu de corrigir outros equívocos menores que certamente cometemos.

O poeta ainda é, conforme o título, servo das Musas, mas não diretamente das “heliconíades” nem das “olimpiádes” (*Teogonia*, v. 1; 25): no hábito de anunciá-las segundo sua proveniência, constituinte do vigor de seu canto, são evocadas as “Musas Tieteadas”.

Em “Poética Trimegista” (2017, p. 17), esse diálogo com o divino é abertamente anunciado na “esquina do poema”:

Todos os Deuses doadores de bens
tanto com dádivas irrecusáveis
quanto com violenta graça,
relações elementares de parentesco
e a ambígua finitude de ser mortal
coabitam a esquina do poema.

Torrano traduz em seu poema a conhecida fórmula épica θεοί δωτῆρες ἐάων tal como a traduziu na *Teogonia* de Hesíodo (2007, v. 46; 111; 633; 664): são os “Deuses doadores de bens”. Mas se a fórmula atualiza “os mais belos e perfeitos descendentes” olímpicos em sua manifestação dadivosa (TORRANO, 2007, p. 40), a outra esquina do poema revela a segunda face dessa mesma manifestação. É em sua tradução do *Agamêmnon* de Ésquilo (2004, v. 176-182) que aprendemos sobre Zeus Olímpico:

ele encaminhou mortais
à prudência, ele que pôs
em vigor “saber por sofrer”.
A dor que se lembra da chaga
sangra insone ante o coração.
Violenta é a graça dos Numes
sentados em venerável trono.

A “violenta graça” é a dádiva olímpica do sofrimento (em sentido mais amplo, da experiência), distribuída em alternância com os bens divinos aos quais se relaciona elementarmente e com os quais constitui a “ambígua finitude de ser mortal”. Finalmente, o poema, como porção reveladora de vida, deve também ele ser sofrido para ser aprendido. É nesse sentido que Torrano incorpora e atualiza fragmentos de sabedo-

ria arcaica, seja em diálogo com o arquetípico sábio Hesíodo, seja com o trágico Ésquilo (que, diga-se de passagem, incorporou e atualizou fragmentos de sabedoria arcaica: a noção de *πάθει μάθος*, do “aprendizado pelo sofrimento”, já habitava Hesíodo⁴⁴).

A primazia dessa relação, de todo modo, ainda é um trabalho de Musas, que sintetizam horizontes comumente cindidos: “Época arcaica, paisagem falante. / Época moderna, paisagem muda. / Todavia, fora de época, / ninfoléptica paisagem [...]”⁴⁵. Deparamo-nos afinal com sinais de um pertencimento ambíguo: o poeta não pode retornar à paisagem falante da época arcaica, exceto pelo contato com os textos antigos. A época moderna lhe parece muda. Resta-lhe buscar uma “ninfoléptica paisagem”, fora de época.

Além dos diálogos entre humano e divino, entre práticas e entre épocas, também vislumbramos na produção poética de Torrano breves apontamentos sobre sua postura teórica no campo da tradução. Em um poema sem título de *A Esfera e os Dias* (2009, p. 46), encontramos uma curiosa referência ao poeta, tradutor e teórico Haroldo de Campos:

Dois frangos entraram num restaurante
e pediram um homem assado.
Quem os atendeu foi Haroldo de Campos
que trouxe um protozoário em close &
leu-lhes o Sermão da Montanha.
Os frangos acharam esta refeição horrível,
mas pagaram a conta em silêncio
& saíram satisfeítíssimos.

Em *Divino Gibi*, o poema “Transcrição” (2017, p. 51) alude ao termo cunhado por Haroldo para se referir à transposição criativa de

⁴⁴ [...] *παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνων*: “e sofrendo é que o tolo aprende” (*Os Trabalhos e os Dias*, v. 218).

⁴⁵ Do poema “Mito das Épocas” (2017, p. 16).

textos. Aqui, porém, o tom travesso sobre o disparate haroldiano dá lugar a uma voz lacônica e mais compreensiva em relação às “vias do equívoco”, considerada toda a ambiguidade que a imagem etimológica da palavra evoca:

Entre transgressão e classicismo
pelas simples e múltiplas
vias do equívoco.

Difícilmente esses vislumbres deixarão de nos remeter, pelo menos em parte, à trajetória formativa do poeta. Com os poemas lado a lado, parece transparecer um juízo equânime sobre a poética tradutória dos irmãos Campos em sua própria formação. Quando perguntado sobre influências em sua prática tradutória, Jaa Torrano ponderou:

[...] os poetas Augusto e Haroldo de Campos constituíam a meu ver uma referência universal e necessária, apesar dos aspectos sectários e polêmicos que me pareciam disparatados e fastidiosos, e a influência dos poetas paulistas para mim constituiu a exigência de atender na tradução ao ponto de vista da poesia – tanto quanto atender aos pontos de vista da História e da Filosofia (TORRANO, 2016, p. 186).

Entre os poetas mencionados por ele, também estão inclusos Manuel Bandeira – seu *Poemas Traduzidos* foi anunciadamente o livro preferido de nosso *escritor-tradutor* em seu período de formação – e Guilherme de Almeida, cuja tradução de *Antígona* ainda é referida como “insuperável” (TORRANO, 2016, p. 186). O que comumente chamamos de verso livre, por sua vez, plenamente incorporado por Torrano em sua obra, é considerado pelo escritor “a contribuição mais importante da poesia modernista do século XX” (ibid.). Deve-se ainda destacar dois tradutores que atuaram diretamente como professores em sua formação (e a quem esta breve menção certamente não faz jus como classicistas e formadores de tantos classicistas brasileiros): Anna Lia Amaral de

Almeida Prado, que lhe abriu as portas para o entendimento do grego antigo e a cuja tradução de Tucídides Torrano deve a noção de “acribia tradutória”, e José Cavalcante de Souza, que, para além de suas aulas magnéticas sobre Heráclito e Platão, lhe apontou o âmbito da tradução como o da interdisciplinaridade entre História, Filosofia e Poesia (ibid.). Muitas são as formas dos Numes.

Considerações finais

Esse mínimo levantamento formativo serve como indicação imediata do que veio a consolidar a abordagem tradutória de Torrano e, mais especificamente, a acribia de seus versos como poeta e como tradutor; nas palavras de André Malta, “um verso solto mas nunca frouxo, preciso e denso, pessoal e reverberante” (TORRANO, 2016, p. 185). Mas vale ressaltar: mesmo que os movimentos paulistas tenham em boa medida fundamentado sua atividade poético-tradutória, não se pode atribuir à estética torrânica um lugar subserviente a eles. Se Torrano não se prende às formas tradicionais – e claramente não é filiado aos concretistas –, o chamado “verso livre” não aparece em sua obra como recurso frouxamente maleável, composto ao acaso das palavras que lhe servirem. Chamo atenção, primeiro, para um ritmo visual no seu sentido mais elementar: a disposição medida dos versos na página. Esse cuidado aparece de alguma forma em suas traduções de Hesíodo e em seus poemas versificados em *A esfera e os dias* (dentre esses, os desmedidos serpenteiam como a fumaça do *infumibulum*⁴⁶), mas é em *Divino gibi* e em sua tradução dos trágicos (e especialmente em *As Bacas*) que o recurso se plenifica.

⁴⁶ Vide os poemas sem título que se iniciam com os versos “Sete coisas [...]” e “Atentai que jaa-torrano & Atlas são um & mesmo Ser [...]” (2009, p. 47, 48).

Esse recorte regular, visualmente mais medido do que qualquer metro fixo, confere aos versos uma presença corpórea muito definida – aqui sim marcadamente concreta – e conforma nessa presença uma sabedoria lapidar de sentenças lapidadas. So-ma-se a isso uma característica mais geral de suas composições: a linguagem clara e acurada, contida e concisa, compreendida numa cadência desamarrada (e por vezes vertiginosa). A clareza se deixa ver como nitidez por palavras e não como simploriedade da composição; a cadência se desenrola numa sintaxe não atada ao que comumente chamamos de “prosaísmo” na poesia e enca-deia porções de pensamento com movimento singular. Especificamente na tradução, esse movimento se produz pela abertura da língua portuguesa à influência da língua grega, na emulação do ritmo imagético das construções verbais (e aqui não podemos deixar de ver uma relação direta com a postura de José Cavalcante de Souza em suas traduções de Heráclito). Síntese disso: as produções de Jaa Torrano vigoram como palavra monolítica. Encerremos com um trecho exemplar de sua tradução *As Bacas*, de Eurípidés (2018, v. 1137-1152):

Jaz disperso o corpo, ora em abruptas
pedras, ora na densa crina silvestre,
não fácil de achar. A cabeça é prêmio
que a mãe por acaso recebe nas mãos,
finca na ponta do tirso como a de leão
montês e transporta em meio a Citéron,
deixando as irmãs nos coros de loucas.
Adianta-se, alardeando infausta caçada,
dentro destes muros, invocando Báquio
o parceiro de caça, o coautor da captura,
o belo vencedor. Sua vitória trará pranto.
Eu, pois, desembaraçado desta situação,
partirei antes de Agave chegar em casa.
A prudência e a veneração dos Deuses
é o melhor, e creio que é a mais sábia
aquisição para os mortais ter em uso.

O próprio Torrano, ao ser questionado sobre a relação que via entre sua atividade como poeta e como tradutor de poesia, foi conciso e preciso em torno de uma unidade:

A meu ver são duas frentes do mesmo trabalho: a minha produção como poeta é uma forma de eu administrar a mim mesmo, a minha produção como tradutor de poesia grega arcaica e clássica é uma forma de eu administrar a minha relação com o mundo, o sentido deste meu trabalho é a produção de minha identidade espiritual e de minha inserção na ordem do mundo (TORRANO, 2016, p. 186).

Ao longo deste capítulo, discernimos por praticidade o tradutor e o poeta, mas o desfecho deve se voltar para o que primeiro foi dito aqui sobre a função ambígua de Hesíodo, o poeta tradutor de Musas: elas, diferindo no nome, evocam o mesmo nume; a palavra de Jaa Torrano, dúplice, une-se num único canto em contraponto.

Referências

CAMPOS, A. Q.; PAOLI, B. P.; FRANCO, I. F. Mito, tragédia e filosofia: entrevista com JAA Torrano. In: *O que nos faz pensar*, v.27, n.42, p.119-136, 2018.

ÉSQUILO. *Oresteia I: Agamêmnon*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Oresteia II: Coéforas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Oresteia III: Eumênides*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURÍPIDES. As Bacas. Tradução de Jaa Torrano. Revista *Re-produção*, 2018. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=95>>. Acesso: em 11 de jun. de 2020.

_____. *Teatro completo, volume I*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. *Teatro completo, volume II*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. *Teatro completo, volume III*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

HESÍODO. *O escudo de Hércules*. Tradução de Jaa Torrano. Hypnos, n. 6, p. 185-221, 2000.

SOUZA, J. C. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova cultural, 1996.

TORRANO, Jaa. *Mito e imagens míticas*. São Paulo: Editora Córrego, 2019.

_____. O certame Homero-Hesíodo. *Letras Clássicas*, n. 9, p. 215-224, 2005.

_____. *A esfera e os dias*. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

_____. *Divino gibi: crítica da razão sapiencial*. São Paulo: Annablume Literária, 2017.

_____. Entrevista com Jaa Torrano: tradução da acribia poética. [Entrevista concedida a] MALTA, André. *Cadernos de literatura em tradução*, n. 15, p. 185-190, 2016.

_____. *Memorial para o concurso de professor titular*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

_____. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *O pensamento mítico no horizonte de Platão*. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

_____. *O sentido de Zeus: o mito no mundo e do modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1988.

WEST, M. L. *Hesiod Works & Days: edited with prolegomena and commentary*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 1978.

CAPÍTULO 7

O TRADUTOR BENEMÉRITO: A POESIA GREGA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

Rafael Brunhara

Este capítulo busca traçar um panorama da (única) incursão do poeta paulista Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) na tradução de poesia grega. Célebre por seu trabalho como tradutor – mais até do que como poeta – Péricles Eugênio dedicou-se a verter ao português os clássicos da literatura mundial, sobretudo os anglófonos, espanhóis e franceses. Teve algumas breves passagens pela literatura greco-latina, com uma tradução das *Bucólicas* de Virgílio e com o volume *Poesia Grega e Latina*, que reúne poetas diversos num arco que perfaz aproximadamente toda a chamada Antiguidade Clássica.

É essa obra o objeto de nossa breve exposição, dando continuidade ao trabalho que iniciamos alhures de inventariar a poesia lírica grega traduzida no Brasil (2018). Lembramos, assim, as palavras de Adriane da Silva Duarte (2016) e buscamos oferecer uma contribuição para a ainda incipiente história da tradução dos clássicos⁴⁷ no Brasil:

O mito do “país do futuro”, em que tudo ainda está por ser feito, vem nos impedindo de nos debruçarmos sobre o passado, sobre nossas realizações, ainda que modestas. Cada nova geração se concentra na tarefa de encher o tonel das Danaides, relegando ao esquecimento até mesmo o que a anterior fizera. Então, sabemos muito pouco acerca dos nossos tradutores (DUARTE, 2016, p. 44).

⁴⁷ Entenda-se “Clássicos” aqui em sentido estrito, conforme a designação acadêmica do campo de estudos que se volta para o mundo grego antigo e latino.

Não é o caso, contudo, de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Pertencente ao grupo que se autodenominou “Geração de 45” e se definiu pela contraposição à geração modernista de 22 por meio da retomada de uma dicção mais solene, de formas métricas tradicionais e maior disciplina formal (BOSI, 2017, p.497), Péricles ocupa um lugar de importância na história da literatura brasileira. À altura da publicação de *Poesia Grega e Latina*, em 1964, o poeta já havia trazido à luz três títulos autorais: *Lamentação floral* (1946), *Sol sem tempo* (1953) e *Lua de ontem* (1960), o que faz dele paradigma do autor que investigamos nesse livro: um escritor-tradutor, e um bem significativo, uma vez que sua carreira como tradutor seguiu em paralelo à sua produção autoral, tendo-a iniciado em 1950, com a publicação dos *Sonetos de Shakespeare*. Assim, neste texto, busco arrolar, sobretudo, os poetas gregos traduzidos por ele, buscando verificar como a sua obra autoral e sua concepção de poesia se refletem nos expedientes e os critérios de tradução de *Poesia Grega e Latina*.

1. Antecedentes de uma obra inaugural e os critérios tradutórios de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Publicada em 1964 pela Editora Cultrix, *Poesia Grega e Latina* é o primeiro trabalho a traduzir em larga medida a dita poesia “lírica” da Antiguidade. A única experiência pregressa dedicada inteiramente a essa poesia fora em 1941, com *Os Elegíacos Gregos – de Calino a Crates, vol.1*. De autoria dos então professores da Universidade de São Paulo Aluísio Coimbra de Faria e Vittorio de Falco, este trabalho era ainda mais específico em seu escopo.

O que chamamos modernamente lírica é a conjugação do que para os antigos gregos consistia em três gêneros distintos: “mélica” – “canção” ou “lírica propriamente dita” – poesia entoada ao acompanhamento mu-

sical da lira; jambo, poesia de invectiva e agressão verbal; e elegia, poesia composta em dísticos e que era originalmente acompanhada pelo aulo, uma espécie de flauta dupla. A obra de 1941 reunia exclusivamente poemas elegíacos e, apesar de verter os poemas em decassílabos, tinha uma clara intenção acadêmica em virtude do nascente curso de língua e literatura gregas na Universidade de São Paulo: era uma edição crítica, acompanhada de comentários filológicos, breves estudos e recomendações bibliográficas para cada poeta. Oposto era o espírito do trabalho de Péricles Eugênio da Silva Ramos, como ele anota na “advertência” de *Poesia Grega e Latina*:

Assinale-se, afinal, que nosso trabalho não pretende, de forma alguma, relevar erudição; pretende apenas transmitir ao leitor de nossos dias, de modo acessível e em linguagem fiel, embora a mais simples e viva possível, alguns retalhos daquela grande alma antiga que nutriu por tantos séculos o pensamento ocidental – e ainda o nutre, em suas bases mais legítimas (RAMOS, 1964, p. 8).

Com brevidade, Ramos sublinha, nas linhas desse introito, os critérios que norteiam o seu trabalho: uma transmissão acessível, que tenta respeitar o idioma de partida e reproduzir, em vernáculo, o estilo de cada poeta (é o que entendemos por ora com “linguagem fiel”), no entanto sem enveredar-se por minúcias acadêmicas, mantendo esta linguagem “o mais simples e viva possível”. É clara a intenção benemérita do poeta-tradutor em fazer uma primeira apresentação desta poesia para “o leitor de nossos dias”, fazendo de sua obra um primeiro contato com a poesia da Antiguidade. Esta orientação o teria levado a escolher, dentre os mais dificultosos e muitas vezes fragmentados poemas dos líricos gregos, apenas aqueles que mais se aproximassem dos ideais vigentes de poesia e gosto: “É óbvio que a seleção ora apresentada traz apenas os excertos que nos pareceram mais eloquentes para a sensibilidade atual. Assim, a antologia não pretende ser mais do que realmente é, uma pequena amostra” (RAMOS, 1964, p. 7).

Esse critério que antes objetivava divulgar a poesia grega pode ter uma explicação na própria lógica do mercado editorial: lembra-nos Duarte (2016b, p.25, n.24) que embora as editoras mantenham os clássicos em seu catálogo, não lhes interessa manter quaisquer clássicos: se sobejam traduções da épica e do teatro grego, os outros gêneros, como a lírica, “têm tiragem menor ou não são republicados via de regra”. Já era esse um fato na época da publicação de *Poesia Grega e Latina*: é essa a primeira tradução da lírica grega, quando o mercado editorial já contava com duas traduções poéticas das grandes epopeias homéricas, a de Odorico Mendes⁴⁸ e a de Carlos Alberto Nunes⁴⁹, bem como algumas traduções de tragédias gregas⁵⁰.

Nesse sentido, *Poesia Grega e Latina* distingue-se de outros trabalhos de tradução de Ramos por seu caráter de divulgação e apresentação, o que o eximira de delinear ali um projeto tradutório específico. É possível, contudo, vislumbrar seu método a partir do cotejo com outras de suas traduções. Para tanto, e seguindo com a literatura clássica, abordemos seu único outro trabalho neste campo, a tradução das *Bucólicas* de Virgílio (1982).

Nessa obra, diversamente, Ramos procura desenvolver um método uniforme para verter os versos do vate mantuano, explicitando-o

⁴⁸ Ambas publicadas postumamente: a *Iliada* em 1874, e a *Odisseia*, em 1928. Ver Chanoca (2017).

⁴⁹ Segundo Chanoca (2017), data de 1943 a tradução da *Iliada* por Carlos Alberto Nunes. A tradução da *Odisseia* é de 1941, ambas publicadas pela Atena Editora.

⁵⁰ Desde o século XIX já circulavam traduções do Prometeu de Ésquilo (ver CAMPOS, 1997). *Teatro Grego* (São Paulo: Clássicos Jackson, 1950) reunia a tradução de 6 peças: *O Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo; o *Rei Édipo* e a *Antígona*; de Sófocles; e *Alceste*, *Electra* e *Hipólito*, de Eurípides, em traduções de J.B.Mello e Souza. A Editora Civilização Brasileira publicara traduções de *Electra*, de Sófocles em 1958, e o *Agamêmnon*, de Ésquilo, em 1964, ambas em tradução de Mário da Gama Kury.

em nota introdutória à edição: verter os originais hexâmetros datílicos latinos em versos vernáculos de 14 sílabas, buscando como critérios a isostiquia (“Cumpro ressaltar, no remate, que a tradução tem o mesmo número de versos do original latino”, RAMOS, 1982, p.11) e uma atenção tanto à sonoridade e ao ritmo como também ao sentido, com a escolha de um verso que seja capaz de acomodar, com mínimas perdas, os termos do texto de partida. Para cumprir esta exigência, o tradutor lembra a lição de Paul Valéry, também tradutor das *Bucólicas*:

Observou Valéry, com efeito, que “um verso é ao mesmo tempo uma seqüência de sílabas e uma combinação de palavras; e como essa combinação deve compor-se num sentido provável, assim a seqüência de sílabas deve compor-se numa sorte de figura para o ouvido”, dupla exigência, a do som e a do sentido, que só o verso pode satisfazer. Foi disso que procurei me aproximar, mas sem ficar com o alexandrino, como o mestre francês, pois o verso de 12 sílabas exigia cortes fundos. *Assim procurei um verso mais longo, no qual se acatasse ao máximo o sentido, preservando, embora transposta, a imagem musical* (RAMOS, 1982, p. 10, grifos nossos).

Segundo Junqueira em sua tese de doutorado *Uma biobibliografia literária* de Péricles Eugênio da Silva Ramos (2018), as linhas gerais do projeto tradutório de Péricles Eugênio envolviam certa aceitação de intraduzibilidade do original, que se resolvia em um processo de recriação que estritamente “parte de um trabalho de compreensão do texto a ser traduzido” (2018, p.259). Essa recriação deve se dar na mesma forma do texto de partida: “um texto poético metrificado só pode traduzir-se em verso, para dar uma ideia do que seja o original” (RAMOS, 1982, p.10). Evidencia-se, assim, nas traduções de Péricles, uma procura por ser fiel à letra – isto é, aos termos semanticamente importantes na língua de partida – mas que seria secundária à emulação da métrica e do ritmo.

Podemos ver que nem sempre Ramos foi sistemático ao tratar das relações entre original e tradução, o que se justifica por nunca ter se preocupado em teorizar a respeito. O pouco que sabemos da visão de Ramos acerca da tradução advém das breves notas e prefácios presentes em seus próprios trabalhos, como nota Junqueira (2018, p. 263). Um exemplo está no seu próprio entendimento do termo “recriação”, supracitado, que ora admite como única alternativa do tradutor, ora desconsidera como tradução de fato: ao analisar a tradução de Fernando Pessoa para o poema “Annabel Lee”, de Edgar Allan Poe, Ramos nota que o poeta português se vê forçado a sacrificar termos específicos do poema inglês⁵¹ em função do ritmo (que, todavia, difere do ritmo usado por Poe) e lamenta que “a tradução de Pessoa é antes uma recriação, e brilhante recriação, do que propriamente tradução” (RAMOS apud JUNQUEIRA, 2018, p.267).

Assim, dois pontos parecem estar em jogo no trabalho tradutório de Péricles. O primeiro é a adoção de uma estrutura métrica, posto que a transposição de verso metrificado por verso metrificado lhe era imperiosa. Mesmo quando praticava o verso livre, Ramos o praticava à maneira clássica – prezando a polimetria vinculada a preceitos rítmicos tradicionais – do que o verso liberado de toda a regularidade e limite silábico, praticado amiúde pelos modernistas de 22 (JUNQUEIRA, 2012, p.45). Parece-nos aliás este o primeiro ponto de identificação entre as traduções de Péricles e a poesia que ele e a Geração de 45 praticavam: o apreço ao formalismo, revelado em “cuidados métricos e dicção nobre” (BOSI, 2017, p.497). Em segundo lugar, a determinação da estrutura métrica está condicionada à sua possibilidade de acomodar, na transposição, os traços semânticos das palavras do original sem grandes perdas.

⁵¹ O verso em questão, citado por Péricles, “By the name of Annabel Lee”, traduzido por Pessoa como “Aquele que eu soube amar”.

Com o intuito de encontrar um meio-termo que dê conta do ritmo e do sentido, o poeta paulista adota um verso inédito de 14 sílabas para verter as *Bucólicas* de Virgílio:

[...] empenhei-me em pôr em vulgar a IV écloga; mas de modo ainda não feito em nossa língua, pois adotei como padrão o verso de 14 sílabas de andamento binário, com tolerância do ritmo ternário no primeiro hemistíquio. Era um verso longo, como longo era o verso de Virgílio, mas possibilitava traduzi-lo, digamos assim, verso a verso, sem sacrifício essencial ou deveras significativo de palavras (RAMOS, 1982, p.10).

A ênfase na maneira inédita com que traduz Virgílio revela crítica às traduções anteriores que, segundo ele, têm a falha de, ao optar pelo decassílabo, em geral “desdourar exageradamente” Virgílio (1982, p.10). Assim, embora Ramos reconheça que o verso metrificado vernáculo possa impor uma limitação à tradução do sentido (1982, p.10), a sua adoção é apriorística, uma vez que o texto de partida é, também, em versos metrificados.

Desse modo, na tradução das *Bucólicas*, Ramos opta por um verso mais afrouxado, menos conciso, mas que lhe permite uma literalidade semântica⁵². Comparemos, *exempli gratia*, o original latino, os cinco primeiros versos de sua tradução e os seis versos correspondentes da tradução de Odorico Mendes em decassílabos:

⁵² Francisco Achar (1994, p.81) observa que esta literalidade semântica é buscada por Ramos em outras suas traduções, como a do Poema 5 de Catulo, presente em *Poesia Grega e Latina*.

<p>Texto latino (ed. Mynors, 1969)</p> <p>Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi,</p> <p>Silvestrem tenui musam meditaris avena;</p> <p>Nos patriae fines et dulcia linquimus arva;</p> <p>Nos patriam fugimos: tu, Tytire, lentus in umbra</p> <p>Formosam resonare doces Amaryllida silvas.</p>	<p>Tradução metafrástica (Brunhara, 2020)</p> <p>Títiro, tu que estás deitado à sombra de uma vasta faia, divisas uma música silvestre na tênue avena; nós deixamos os limites da pátria e os agradáveis campos cultivados; nós fugimos da pátria: tu, Títiro, vagaroso à sombra, ensinas as selvas a ressoar Amarílis formosa.</p>
<p>Mendes (1854)</p> <p>Tu, sob a larga faia reclinado,</p> <p>Silvestre musa em tênue cana entoa:</p> <p>Nós, Títiro, da pátria os fins deixamos</p> <p>E a doce lavra, a pátria nós fugimos;</p> <p>As selvas tu, pausado à sombra, ensinas</p> <p>Amarílis formosa a ressoarem.</p>	<p>Ramos (1982)</p> <p>Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia,</p> <p>aplicas-te à silvestre musa com uma fruta leve;</p> <p>nós o solo da pátria e os doces campos nós deixamos;</p> <p>nós a pátria fugimos; tu, na sombra vagaroso,</p> <p>fazes a selva ecoar o nome de Amarílis bela.</p>

Notamos que a tradução de Odorico incorre nos “problemas” apontados por Péricles e reiterados em sua nota introdutória: primeiro, serve-se do decassílabo – que o leva a realizar “cortes fundos” (RAMOS, 1982, p.10) – e, depois, não tem o mesmo número de versos do original latino. Mas ao analisarmos a tradução de Péricles, nem sempre

a literalidade semântica que preserva a “imagem musical” é alcançada. Ele também se vê forçado a diluir ou a suprimir de todo efeitos expressivos devido à metrificacão autoimposta. Ainda que consiga reproduzir a aliteracão do verso 1 (“**Tytire, tu patulae** recubans sub **tegmine fagi**”) fazendo-a escoar para o verso 2 (“Ó **Títiro**, deitado à sombra de uma **vasta** faia,/aplicas-**te** à silvestre musa com uma **fruta** leve”) outros elementos se perdem: é o caso do quiasmo dos versos 1 (“Tytire, Tu...”) e 4 (“Tu, Tytire”), que desaparece; é o caso do verso 5, que redundante em prosaísmo ao dissolver a densidade do texto latino explicando o que lá é apenas sugerido (“fazes a selva ecoar **o nome de Amarílis** bela”). Curiosamente, Odorico Mendes, apesar de aumentar o número de versos, consegue manter a concisão do texto latino neste passo (“As selvas tu, pausado à sombra, ensinas/ Amarílis formosa a ressoarem”).

Outro fator que nos parece constitutivo nas reflexões de Péricles Eugênio sobre traduçãõ – e nesse ponto seguimos o estudo de Junqueira – é que “a traduçãõ parte de um trabalho de compreensãõ do texto” (2018, p.258). Não é afirmacão simplória: Junqueira argumenta que Ramos se aproxima aqui de uma concepçãõ, posteriormente consagrada por Haroldo de Campos em seu artigo “Da traduçãõ como criaçãõ e como crítica”, de que a tarefa do tradutor envolve uma interpretaçãõ que não consiste na busca de um sentido verdadeiro, mas que é, ela mesma, produtora de sentidos (2018, p.259). Nas palavras do poeta:

Traduzir é, antes do mais, compreender; mas ninguém pode garantir que a nossa compreensãõ do texto seja exata ou ainda a única exata. Ainda que o fosse, não se poderia respeitar, escrupulosamente, a sonoridade das palavras, nem as evocações que essas palavras despertam com sua simples sonoridade (RAMOS, apud JUNQUEIRA, 2018, p. 255).

As possibilidades de interpretaçãõ, ainda que múltiplas, reduzem-se, na concepçãõ de Péricles, respectivamente, a uma *decifraçãõ* do

sentido do texto em sua língua original, de sua intenção e de suas qualidades estéticas. É o que ele afirma, em entrevista concedida a Moacir Amâncio ao *Jornal da Tarde* e coligida na tese de Junqueira:

Traduzir poesia já é uma coisa um bocado mais amarrada. Você tem que pegar um texto original e procurar compreender o texto. Em primeiro lugar, você vai compreendê-lo, é uma questão completamente difícil, porque às vezes você pensa que está escrevendo uma coisa e está escrevendo outra. Isso acontece freqüentemente. Então, você tem de entender o que ele quer; depois ver qual é a qualidade e o nível do texto na língua original (RAMOS, *apud* JUNQUEIRA, 2018, p. 259).

Creemos que essa pequena recolha sobre os critérios da tradução poética na obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos, embora um pouco difusa e sem pretensão de abrangência, já permitirá divisar novamente o sentido das breves linhas enunciadas na “Apresentação” de *Poesia Grega e Latina: os versos vertidos “em linguagem fiel”* (1964, p.7) podem dizer respeito, também, à adoção do verso metrificado como parâmetro para a tradução de poesia igualmente metrificada, como era a dos gregos e romanos, e remeter à ênfase dada por Péricles à compreensão do texto que releva o eixo semântico dos poemas. Ao argumentar, contudo, que a linguagem será “a mais simples e viva possível” (1964, p.7) a “vivacidade” parece dizer respeito à sua busca por reproduzir “a qualidade e o nível do texto na língua original” (1988, p.8), mas com uma simplicidade que aplaina a própria diversidade de poetas da coletânea, todos pertencentes a um amplo arco cronológico e a gêneros diversos (embora predomine a lírica).

Na orelha do livro, Ramos parece ser mais claro em relação à vividez e simplicidade que almeja em sua obra. Ele vê nos poetas líricos gregos e romanos uma “simplicidade de linguagem” que os opõe à poesia épica e aproxima-os à nossa sensibilidade, em termos de emoção e

beleza, como se pudéssemos enxergar, graças a esse despojamento de linguagem, uma continuidade entre os líricos antigos e a nossa poesia contemporânea. Para comprovar seus argumentos, menciona o testemunho do estudioso C. M. Bowra, na então recente obra *Greek Lyric Poetry*, de 1961:

Se a épica foi o contributo da Antiguidade mais estimado pelos autores do Classicismo europeu, a lírica é o que hoje mais de perto fala à nossa sensibilidade. Em linguagem miraculosamente despojada (segundo C.M.Bowra, Alceu e Safo elevaram a simplicidade da linguagem comum “ao mais alto grau de expressividade”), os líricos da Grécia e de Roma alcançaram fixar momentos de beleza e de emoção que nos tocam tão intensamente quanto se fossem obra de contemporâneos nossos ([Orelha do livro], 1964).

O breve parágrafo nos dá uma concepção tradicional dos gêneros poéticos: oposta à épica por se ocupar de falar à nossa sensibilidade de maneira significativa, a linguagem da lírica, para Péricles Eugênio da Silva Ramos, parece ser entendida como expressiva das afecções e sentimentos de um Eu. Sublinhar o que na tradição antiga da lírica seja eloquente para uma visão contemporânea do gênero foi a “finalidade desta coletânea” (RAMOS, 1964, p. 7), uma vez que, para o autor, a expressão subjetiva é um critério que interliga a lírica do passado e a atual.

A intenção de *Poesia Grega e Latina* é, ao fim, dar uma notícia, em linguagem poética, dos poetas que representam “a grande alma antiga que nutriu por tantos séculos o pensamento ocidental” (RAMOS, 1964, p. 8). Vejamos agora como esta coleção se estrutura e como a tradução transmite os poetas.

2. A Poesia Grega e Latina do escritor-tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos

O volume reúne 113 poemas, 92 gregos e 21 latinos. A seleção de poesia grega é bem diversificada, privilegiando o gênero mélico. É interessante notar que, até onde pudemos averiguar, Péricles Eugênio é o primeiro a empregar o termo “mélico” para designar a especificidade do gênero em relação aos demais gêneros também chamados, modernamente, líricos, como o jambo e a elegia. Com isso, *Poesia Grega e Latina* é uma reunião de toda a poesia não-épica e não-dramática grega, excetuando-se o caso de Hesíodo:

Dos gregos, estão representados os nove grandes mélicos do cânone alexandrino, a saber: Alcã, Alceu, Safo, Estésicoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides; também dois dos três poetas iâmbicos do cânone, o aventureiro Arquíloco e Semônides de Amorgos, bem como alguns dos mais notáveis elegíacos, como Mimnermo, Sólon, Teógnis. A coleção abre com um poeta didático, Hesíodo, mas com um excerto de Os Trabalhos e os Dias que teve imitação em poeta mélico; e terminará com alguns poetas da Antologia Palatina, precisamente com Paulo, o Silenciário, depois de passar por vários mélicos menores e por Teócrito, o pai da poesia bucólica (RAMOS, 1964, p. 7, grifos nossos).

O trabalho é pioneiro na escolha dos poetas traduzidos. Todos os poetas da antologia serão lidos pela primeira vez em português, exceto por Safo, Píndaro, Arquíloco, Mimnermo, Hesíodo e Teócrito⁵³. O

⁵³ Safo já havia sido traduzida no século XIX, sobretudo por Antônio Ribeiro dos Santos, José Feliciano de Castilho e Antônio José Viale. Uma seleção mais ampla está em *Líricas de Safo*, traduzidas do francês em 1942, por Jamil Almansur Haddad (ver FONTES, 2003, p.149-150); as traduções de Píndaro e Teócrito também remontam ao século XIX, bem como Hesíodo, que contava com uma tradução incompleta de João Félix Pereira, de 1876 (ver MOURA, 2014). Arquíloco e Mimnermo recebem traduções no volume *Elegíacos Gregos* (1941).

caso de Anacreonte, poeta do final do séc. VI a.C., é complexo: apesar de sua grande influência na lírica ocidental, as traduções do século XIX não o traduziram de fato, e sim a *Anacreontea*, imitações presentes em uma coletânea que remonta ao século III a.C. Péricles Eugênio limita-se a traduzir os fragmentos atribuídos ao próprio Anacreonte e, sobre a *Anacreontea*, apenas observa que “por vezes, são mais anacreônicas do que as peças do próprio Anacreonte” (1964, p. 84).

Ramos não ignora o rigor filológico de suas traduções, embora seja parcimonioso ao tratar de suas escolhas, indicando apenas em alguns pontos de onde provém o texto grego do qual se serviu para a tradução. Caso significativo é a tradução do fragmento 2 de Safo (“Eu vos rogo, cretenses”, 1964, p.64), a primeira tradução deste poema em português, há poucos anos descoberto. Talvez pelo caráter de novidade, o poeta registra a história de sua descoberta, desde a sua decifração em 1937 pela filóloga Medea Norsa em um óstraco do século II a.C. até a sua publicação em *Greek Literary Papyri Texts*, de Dennis Page, em 1941, de onde extrai o texto grego que lhe serviu de base.

Quanto aos outros gregos, dá-nos indícios nas notas de que consultou as edições e as traduções editadas pela Loeb Classical Library, feitas por J.M.Edmonds: os três volumes de *Lyra Graeca*, de 1922, reunindo os poetas mélicos, e os dois volumes de poesia elegíaca e jâmbica, *Elegy and Iambus*, de 1931. Para Hesíodo e Arquíloco, cita também os volumes bilíngues da coleção francesa *Belles Lettres*, de autoria, respectivamente, de Paul Mazon (1951) e André Bonnard e François Lassere (1958). O helenista de Oxford Gilbert Murray (1866-1957) figura como a mais importante referência de Ramos para a compreensão e interpretação dos poetas. Sua obra *A History of Ancient Greek Literature* (1901) é amiúde citada nas breves introduções de cada poeta e deve ter sido a principal fonte em sua elaboração. Outros trabalhos mencionados são os de John G. Griffith (“Early Greek Lyric Poetry”, 1954) e os *Prolegomena to the Studies*

in *Greek Religion* de Jane Harrison (1922), de onde se serviu do capítulo de Murray ali presente para traduzir as Lâminas Órficas (1964, p. 149-150).

Péricles Eugênio demonstra um conhecimento metucioso da metrificação greco-latina, como mostra Oliva Neto (2015, p.154) ao analisar a tradução do dístico elegíaco do poema II, 27 de Propércio (“Da Morte e do Amante”, 1964, p.199), que logra recriar efeitos do verso original servindo-se de metros da tradição vernácula. Em resumo, Ramos “traduz” o hexâmetro datílico latino por um alexandrino perfeito e o “pentâmetro” datílico por um decassílabo heroico para reproduzir a *katalexis* do dístico original, isto é, o encurtamento das sílabas finais do pentâmetro em relação ao hexâmetro⁵⁴.

Segundo Oliva Neto (2015, p.152), ainda, esta é “a única vez que Péricles Eugênio adotou esse modelo para traduzir o dístico elegíaco antigo”. De fato, os recursos empregados por Péricles para traduzir os poetas gregos são variados e em grande medida não têm a preocupação de recriar o ritmo do original, tampouco de manter o mesmo número de versos. Outro recurso adotado é dar títulos aos poemas, que muitas vezes cumprem uma função explicativa. Citemos o exemplo do fragmento 1 de Mimnermo, que Ramos intitulou “Sem a Afrodite de Ouro”:

Sem a Afrodite de ouro,
que vida existe, ou que doçura?
Melhor morrer, quando eu não mais tiver
os amores secretos e os presentes
de puro mel e o leite:
porque da juventude breve são as flores,
para homens e mulheres.
Quando chega a velhice dolorosa
que os belos homens torna repulsivos,
cruéis preocupações desolam a alma:

⁵⁴ Este método, aliás, é esmiuçado no artigo por ser um critério recorrente de Oliva Neto e seus discípulos, que o consagraram como opção para traduzir o dístico elegíaco.

o homem não mais se alegra olhando a luz do sol
mas é odioso aos jovens
e objeto de desprezo das mulheres:
de tantos males deus cobre a velhice
(RAMOS, 1964, p. 31).

Em comparação com o original grego e uma tradução própria:

(Grego, ed. Edmonds, 1931 ⁵⁵)	(Trad. Brunhara, 2020)
<p>τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;</p>	<p>Que vida, que prazer, sem Afrodite de ouro?</p>
<p>τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,</p>	<p>Esteja eu morto, quando não mais me importarem</p>
<p>κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,</p>	<p>um afeto secreto, presentes doces, a cama,</p>
<p>οἷ ἥβης ἄνθεα γίγνεται ἀρπαλέα</p>	<p>que são da juventude as flores se- dutoras</p>
<p>ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ</p>	<p>p'ra homens e mulheres. Mas quando dolorosa</p>
<p>γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ,</p>	<p>vem a velhice — que faz feio até o belo homem —</p>
<p>αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,</p>	<p>sempre maus pensamentos aper- tam seu peito,</p>
<p>οὐδ' αὐγάς προσορῶν τέρπεται ἠελίου,</p>	<p>ver a luz do sol não lhe dá mais prazer</p>
<p>ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν·</p>	<p>mas meninos o detestam, mulheres o desprezam:</p>
<p>οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.</p>	<p>assim difícil o Deus fez a velhice!</p>

⁵⁵ Para fins desta tradução, adotamos aquela que cremos ser a mesma edição do texto grego usada por Ramos.

O metro empregado no texto original deste poema é também um dístico elegíaco, como no poema de Propércio, porém Ramos adota um critério diferente. Notamos, da comparação com o texto grego, que o número de versos do original aumenta de dez para catorze, e o poeta adota versos polimétricos, que variam de 6 a 12 sílabas em um andamento predominantemente binário. Oliva Neto lamenta o silêncio do tradutor quanto à sua prática e se questiona porque Ramos não fez como no poema de Propércio “para verter outros poemas gregos e latinos escritos em metro idêntico” (2015, p. 152). Temos uma hipótese: assim como em outras de suas traduções poéticas, Ramos buscou em *Poesia Grega e Latina* primeiramente metros que evitassem “o sacrifício essencial ou deveras significativo de palavras” (RAMOS, 1982, p. 10) sem necessariamente a intenção de reconstruir com exatidão a estrutura rítmica do texto grego, mas ainda mantendo-se fiel ao seu critério de sempre traduzir textos poéticos metrificados por verso.

Os versos usados em *Poesia Grega e Latina* se assemelham aos versos livres autorais de Péricles Eugênio, muitos deles marcados pela alternância de 8 a 20 sílabas em ritmo binário, segundo um critério de metrificação silábico-acental que admite sílabas semifortes para realçar tal andamento⁵⁶. O próprio poeta, em sua introdução à *Poesia Quase Completa*, explicita o seu método, também usado em suas traduções dos gregos:

Já no 1º poema de *Lamentação floral*, de resto, como em muitos outros desse livro, eu havia sistematizado o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar de oito a vinte sílabas, num ritmo sustentadamente binário. Desconheço precedentes da sistemática de *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, bem como do andamento, também binário, dos dois poemas em prosa de *Lua de ontem*. Mostra isso que o autor não procurava repe-

⁵⁵ Para fins desta tradução, adotamos aquela que cremos ser a mesma edição do texto grego usada por Ramos.

tir ninguém, mas pelo contrário moldar seu próprio verso livre em bases rítmicas binárias...” (RAMOS, *apud* JUNQUEIRA, 2018, p. 35).

Mostre-se de exemplo os primeiros versos do poema “Natureza Morta 2”, de *Poesia quase completa* (1972), nos quais, de modo similar à sua tradução de Mimnermo, prevalece a polimetria, com versos de 5 a 10 sílabas, em ritmo binário:

É a mesma sala,
sombria de terrores e suspeitas,
coberta pela noite;
os móveis conhecidos,
o armário, a mesa, as cadeiras,
vidros e louças;
nave quadrada, barca de sombras
que se desfarão nem bem se fira
o interruptor.

O que podemos observar, assim, é que *Poesia Grega e Latina*, publicado já em momento maduro da carreira poética de Péricles Eugênio da Silva Ramos – 4 anos depois de *Lua de Ontem*, uma de suas últimas obras autorais (*Noite da Memória*, último livro, viria à luz apenas em 1988) – é não só divulgação da poesia lírica dos gregos, em grande parte inédita no Brasil, mas também a adequação dessa lírica à nossa sensibilidade e, como se vê, a uma poética pessoal, revelada na grande perícia técnica de um poeta consolidado que se põe, com louvores, a serviço de transmitir a “grande alma antiga” do mundo grego.

⁵⁶ Ver Junqueira, 2018, p. 34-56.

Referências

BONNARD, André; LASSERRE, François. *Archiloche: les fragments*. Paris: Les Belle Lettres, 1958.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOWRA, Cecil Maurice. *Greek lyric poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1961.

BRUNHARA, Rafael. A tradução da lírica grega arcaica no Brasil. In. BROSE, R. (Org.). *Pervivência clássica*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018, 71-84.

CAMPOS, Haroldo de. O Prometeu dos barões. In. VIEIRA, Trajano (Org.). *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997, 231-253.

CHANOCA, Tatiana Alvarenga. *O texto pelo avesso: a gênese das traduções em português da Ilíada*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Dissertação de Mestrado.

DUARTE, Adriane da Silva. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. In. *Translatio*, 12, 43-62, 2016. Disponível em < <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/69211/39854>>, acessado em 05.06.2020.

DUARTE, Adriane da Silva. Em bom português: a tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil (conferência na XVI Jornada de Estudos da Antiguidade). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2016b. Disponível em < <https://usp-br.academia.edu/AdrianeDuarte> >, acessado em 06.06.2020.

EDMONDS, John Maxwell. *Lyra Graeca*. Cambridge: Harvard University Press. 1922. 3 vols.

_____. *Elegy and Iambus*. Cambridge: Harvard University Press, 1931. 2 vols.

FALCO, Vittorio De; FARIA, Aluísio Coimbra de. *Os elegíacos gregos, de Calino a Crates*. Vol.1. São Paulo: Sociedade Imprensa Brasileira De Brusco & Cia. 1941.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GRIFFITH, John. Early Greek Lyric. In. PLATNAUER, Maurice (Org.). *Fifty years (and twelve) of classical scholarship*. Oxford: Blackwell, 1968 [1ª ed. 1954]. p. 50-82.

HARRISON, Jane. *Prolegomena to the study of greek religion*. Princeton: Princeton University Press, 1922.

JUNQUEIRA, João Francisco Pereira Nunes. *Uma biobibliografia literária de Péricles Eugênio da Silva Ramos*. Araraquara: Universidade do Estado de São Paulo, 2018. Tese de doutorado.

_____. *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator constitutivo*. Araraquara: Universidade do Estado de São Paulo, 2012. Dissertação de mestrado.

KURY, Mário da Gama (trad.). *Ésquilo. Agamêmnon*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. (trad.). *Sófocles. Electra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MENDES, Odorico. *Virgílio. Bucólicas*. Edição anotada e comentada pelo grupo de trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MOURA, Alessandro Rolim. As Obras e os Dias, por João Felix Pereira. In. *Nuntius Antiquus*, vol.10, n.2, 2014, p. 5-32. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17173>. Acessado em 19.06.2020.

MAZON, Paul. *Hesíode. Theogonie, Les travaux et les jours, Le Bouclier*. Paris: Belles Lettres. 1951.

MURRAY, Gilbert. *A history of ancient Greek literature*. New York: D.Apple-
ton and Company, 1901.

MYNORS, Roger Aubrey Baskerville. *P.Vergili Maronis: opera*. Oxford:
Oxford University Press, 1969.

OLIVA NETO, João Angelo. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos
com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. In.
Cadernos de Literatura em Tradução, n. 15, 2015, p. 151-184.

PAGE, Dennis. *Greek Literary Papyri. Texts, translations and notes*. Cambrid-
ge: Harvard University Press, 1942.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Grega e Latina*. São Paulo: Cul-
trix, 1964.

_____. *Virgílio. Bucólicas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia quase completa*. Rio de Janeiro:
Livraria José Olympio Editora, 1972.

SOUZA, João Baptista de Mello (org.). *Teatro Grego*. São Paulo: Clássicos
Jackson, 1950.

CAPÍTULO 8

SILVA BÉLKIOR E OS CARMINA DRUMMONDIANA

Michele Eduarda Brasil de Sá

Quando comecei a estudar na Faculdade de Letras da UFRJ, eu sempre ouvia os professores comentarem a respeito de um livro com uma seleção de poemas de Carlos Drummond de Andrade vertidos para o latim. Eu, sendo aluna do curso de Português-Latim, evidentemente fiquei muito curiosa a respeito. Nós, os que estudamos as línguas clássicas, temos este ímpeto natural de investigar algum trabalho que se apresente diante de nós publicado em latim ou grego clássico, como se quiséssemos de alguma forma protegê-lo. Ou conhecê-lo, saboreá-lo, no mínimo. Não me refiro aqui necessariamente aos textos do passado, dos Comentários de César ou dos discursos de Cícero, ou da poesia de Catulo, Ovídio ou Virgílio – esses sempre fazem parte do nosso estudo. Refiro-me a um texto que havia sido publicado recentemente, e na contramão dos exercícios que fazíamos: uma versão de um poeta modernista brasileiro para a língua latina.

A edição já estava esgotada, então levei um tempo até conseguir encontrar o livro. Foi o tempo em que também pude amadurecer como estudante da língua e pensar um pouco mais a respeito dos motivos para fazer uma versão em latim de poemas tão recentes. Era uma época em que às humanidades era cobrado justificar a sua relevância através de um utilitarismo basicamente fundamentado em resultados concretos, imediatos e, de preferência, transformados em cifras, seja em moeda ou tecnologia – época que, aliás, parece que nunca se acabou. A pergunta que se esgueirava por detrás da minha curiosidade de aluna era “para quê?” – e eu ficava entre a culpa de uma paixão julgada inócua e o amor quase filial pela língua que estudava. Eu queria saber quem era o homem que pegava a contramão –

não só de língua-fonte para língua-alvo, mas de perspectiva para o latim como língua de estudo, uma abordagem que poderia ser refletida até mesmo no ensino. Retomaremos esta questão – que, aliás, motivou a busca pelo livro – no final deste ensaio.

O verdadeiro nome do professor Silva Bélkior era Belchior Cornélio da Silva. Nasceu em 1925, em Saúde de Perdigoão (Minas Gerais), e foi padre durante muitos anos; em 1938 ingressou no Seminário do Caraça, depois foi ao seminário maior em Petrópolis e em 1949 foi ordenado padre. Lecionou no Seminário de Fortaleza, foi a Roma e depois disso se estabeleceu na congregação de Mariana, Minas Gerais (VITAL, 2016, p. 60). Era um homem de muito estudo, autodidata, profundo conhecedor do latim e apaixonado por literatura. Por várias circunstâncias, acabou deixando a vida religiosa, para dedicar-se integralmente à literatura e ao ensino.

O livro *Carmina Drummondiana* apresenta a sua tese de Livre-Docência em Língua e Literatura Latinas, apresentada – e aprovada – em Concurso Público de Pós-Doutoramento no Departamento de Letras Clássicas da UFRJ. A edição não contém, no entanto, o aparato crítico, a introdução, as notas e comentários que fazem parte da tese (todos redigidos em latim); contém apenas um apêndice com alguns comentários sobre a tradução e alguma correspondência da parte de Drummond e de Paulo Rónai, ambos amigos de Bélkior. Este apêndice composto de dez itens, que traz em sua maior parte os comentários de Bélkior sobre o seu trabalho de tradução, incluindo alguns critérios utilizados e dificuldades encontradas, começa e termina com uma apologia ao estudo do latim como língua da Academia (item 1) e como parte dos currículos escolares (item 10).

Antes de prosseguirmos, é preciso fazer um esclarecimento: utiliza-se a palavra “tradução”, e não “versão” (alguns manuais de língua latina do antigo ginásio inclusive trazem exercícios diferentes de uma e de outra), sem levar em conta a distinção que se faz entre a passagem de um texto da língua estrangeira para a língua nativa e vice-versa, porque é desta forma

que Békior se refere ao seu próprio trabalho: uma tradução. Ademais, baseamo-nos na definição de tradução como “operação de transferência interlinguística que consiste em interpretar o sentido de um texto de partida e em produzir um texto de chegada, procurando estabelecer uma relação de equivalência entre os dois [...]”, pautada na dupla partida-chegada em vez de na dupla estrangeira-nativa (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, 2013, p. 112).

Em que latim é feita a tradução? Békior (1982, p. 139) escreve que “as línguas românicas são, diacronicamente, o latim de hoje” e que “o que logram exprimir pode, em princípio, ser trasladado para a língua-mãe”, tendo elas origem no latim vulgar (ou seja, o latim falado). Isto o exime de seguir a métrica do latim clássico, em que há tipos de versos baseados na ordenação de sílabas longas e breves (GRIMAL, 1986, p. 158-161). Deve-se acrescentar a isto o fato de que Drummond é modernista e, para poemas livres de amarras, uma tradução mais fluida e com regras mais flexíveis é o que se espera, como na língua falada. Na carta de Paulo Rónai a Békior, o amigo tradutor o elogia por ter escolhido o “latim decadente, com sua riqueza bizantina e suas expressivas corruptelas” (BÉLKIOR, 1982, p. 142).

Békior faz, ainda, uma reserva importante: que a sua tradução “não pretende ser mais do que *uma* dentre as traduções que se possam fazer dos poemas drummondianos para o latim” (loc. cit., grifo do autor). Por este esclarecimento, o tradutor se defende previamente das críticas que venha a receber. Escrevendo desta maneira, na verdade, Békior diz, em outras palavras, que aqueles que desejam criticar o seu trabalho devem antes fazer sua própria versão de Drummond para o latim. Quem se habilita?

Em sua carta a Békior (1982, p. 143), Drummond expressa sua gratidão e seu pasmo (é exatamente esta a palavra que ele usa) pelo trabalho realizado, e menciona especificamente os poemas “Caso do vestido” e “José”. No primeiro, temos um exemplo do que o tradutor chama de “promis-

cuidade dos pronomes latinos” (não sem atribuir-lhe autoridade pela sua ocorrência em poetas romanos), como forma de acompanhar os “desvios’ morfo-sintáticos (sic) presentes na poesia de Drummond” (Ibid., p. 139).

Eu não amo teu marido,
Me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele
Se a senhora fizer gosto

*Tuum non diligo maritum,
mihi ait illa deridendo.*

*Sede eum patiar retinere
vobis si arrideat.*

E também:

Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido

*Domina, submissim dixit,
virum vestrum non do tibi*

Misturar a segunda pessoa do singular com a segunda do plural e, eventualmente, com a terceira pessoa é uma ocorrência frequente na linguagem oral que, ao que parece, se mantém entre nós ainda hoje. A motivação para traduzir mantendo esta ocorrência está presente no apêndice, no item 9 (“Entre a fidelidade e a beleza”). Quando escreve sobre o intento de fazer uma tradução “bela e fiel”, Bêlkior ressalta a dificuldade em alcançar este objetivo, citando o amigo Paulo Rónai (que ele chama de Mestre). Apesar desta interpelação, para Bêlkior, estes “erros” ou “desvios” parecem pertencer tanto ao ser “fiel” quanto ao ser “bela”, uma vez que também ocorrem em textos latinos de várias épocas e contextos. De nossa parte, ficamos com as palavras de Britto (2016, p. 19): “não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis”.

No poema “Toada do amor” (*Cantilena amoris*), além do cuidado com a rima, Bélkior a utiliza em conjunto com um vocabulário de cuja ambiguidade (*tubus*) se entrevê uma tentativa de reproduzir em latim o humor também ambíguo dos versos de Drummond:

Mariquita, dá cá o pito,
no teu pito está o infinito.

Marichita, fumi tubum porge cita,
tuo in tubo beatitudo infinita.

Mesmo tendo em conta que toda tradução implica perdas – e mais ainda a tradução literária, especialmente a da poesia – é tarefa do tradutor selecionar os elementos que deseja recriar na tradução (BRITTO, 2016, p. 120). Às vezes muda-se um pouco o significado, sacrifica-se a rima, e ainda existe ali uma recriação em um nível mais sutil, talvez perceptível apenas à leitura em voz alta. Como diz Rezende (2019, p. 70), na antiguidade “a leitura pública, em voz alta, [...] levava o autor a acentuar todos os elementos acústicos em seu texto. Não sem razão é que a palavra *carmen* (= poema) se assenta na mesma raiz do verbo *cano* (=cantar).” O ritmo é parte disso. No poema “José” (*Ioseph*), por exemplo, percebe-se que o número de sílabas nos versos (cinco, contadas até a última tônica do verso) se mantém ao longo de quase todo o poema, e o mesmo efeito foi buscado por Bélkior. Vejamos a primeira estrofe:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

*Et quid nunc, Ioseph?
Festum est finitum,
lumen est exstinctum,
cuncta evanuit turba,
nox est frigeffecta,
et quid nunc, Ioseph?
et quid nunc, et tu?
qui nomen non habes,
qui alios derides,
qui versus componis,
qui amas, reclamationes?
et quid nunc, Ioseph?*

Note-se que, para manter o número de sílabas uniforme na tradução em latim, Bélkior acrescenta um *et* ao verso *et quid nunc, et tu?* – um exemplo de estratégia de compensação na forma de acréscimo, para reproduzir um efeito (BRITTO, 2016, p. 146).

Além do ritmo, as aliterações, assonâncias e até o que Bélkior chama de “harmonia imitativa” são recursos utilizados na construção da musicalidade do poema. Por “harmonia imitativa” ele entende palavras cuja pronúncia imita os sons das coisas que se encontram no texto. Um exemplo bastante elucidativo é o que vemos em *quotquot* (pronome indefinido que significa “todos”, “todos quantos”), emulando o coaxar dos sapos no poema “Festa no brejo” (*Bacchatio in palude*):

A saparia toda de Minas
coaxa no brejo humilde.

*Cohors bufonum quotquot Minas
Coaxat humili in palude.*

O que já era de se imaginar, que Bélkior coloca como seu item 8 (“O desafio maior”), é a dificuldade em transpor as palavras que não existem em latim, além dos coloquialismos tão frequentes na poesia drummondiana. O tradutor explica então que estas ocorrências “forçaram ao uso do gênero

pela espécie, à sinonímia sempre longínqua, à mera sugestão, quando não à completa renúncia” (BÉLKIOR, 1982, p. 140). O português é uma “filha” do latim, mas há uma imensa distância temporal e cultural entre ambas as línguas (REZENDE, 2019, p.64). Como traduzir, por exemplo, “Brasil”, em latim? Temos *Brasil, -ilis*, seguindo o paradigma da terceira declinação. BÉlkior, no entanto, escolhe traduzir de outra forma no “Epigrama para Emilio Moura” (*Epigramma Emilio Moura dicatum*). Em vez de traduzir “No Brasil” por um locativo (*Brasili*) ou por uma locução com ablativo (*In Brasile*), traduziu por *apud nos*, ou seja, “entre nós”:

Tristeza de ver a tarde cair
como cai uma folha
(No Brasil não há outono
mas as folhas caem).

*Triste vesperum videre
cadentem ut folium.
(Deest apud nos autumnus,
Folia tamen decidunt).*

Um poema que traz vários exemplos de ocorrências desta natureza é “Quadrilha” (*Bis gemina chorea*), a começar pelo próprio título, cuja tradução dada em latim significa literalmente “duas vezes uma dança em dupla”:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o con-
vento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fer-
nandes
Que não tinha entrado na história.

*Iohannes ardebat Theresiam quae ardebat Raymundum
qui ardebat Mariam quae ardebat Ioachim qui ardebat
Lilim
quae ardebat neminem.*

*Iohannes ad Status Foederatos fecit iter, Theresia ad
claustrum,
Raymundus fatali obit casu, Maria vitam vixit virgo,
Ioachim propria se interfecit manu atque Lilim sibi iunxit
J. Pinto Fernandes
qui fabellam non ingressus fuerat.*

Os nomes próprios de pessoa foram adaptados às formas latinas correspondentes, na medida do possível. O verbo *ardebat*, fundamental no texto e repetido várias vezes, significa “ardia de paixão (por alguém)”, “desejava ardentemente”, e é usado em vez de *amabat* (“amava”), de alcance mais genérico e, embora possa significar “estar apaixonado (por alguém)”, também pode significar “gostar” (não apenas de pessoa, mas de coisa ou lugar, por exemplo) ou “ter amizade”, além de outros significados, por extensão de sentido. “Estados Unidos” tornou-se *Status Foederatos* (no acusativo, por causa da preposição *ad*). “Maria ficou para tia” – uma expressão muito popular e ainda comum em cidades do interior de Minas Gerais, e talvez ainda em outras localidades – tornou-se *Maria vitam vixit virgo* (literalmente, “Maria passou a vida virgem”). Dentre todas as ocorrências, aquela cujo acréscimo aumentou também o tom dramático do verso é *Ioachim propria se interfecit manu*, que literalmente é “Joaquim matou-se com as próprias mãos”. No poema de Drummond, lê-se apenas “Joaquim suicidou-se”. A palavra “suicidar-se”, embora seja formada por palavras de origem latina (*sui*, genitivo do pronome “se” + *caedere*, “matar”), chegou ao português por via da língua francesa, com o verbo *suicider* (*se*), a partir do substantivo *suicide*, registrado pela primeira vez em 1734, criado a partir da palavra *homicide* (DUBOIS; MITTERRAND; DAUZAT, 2001, p. 738). Não havia um verbo específico em latim que desse conta do significado de “suicidar-se”: usava-se mais comumente verbos que significam “matar” (*interficere*, *caedere*, *interemere*) acrescidos do pronome reflexivo *se*. No entanto, a expressão *propria [...] manu*, de que provém a carga dramática que mencionamos, era, sim, utilizada entre os antigos. Bêlkior estava atento a tudo isto.

No poema “Nova Friburgo” (*Nova Friburgo*), uma tradução peculiar para “sobretudo” – *lacerna* era uma “capa com capuz, aberta na frente e afivelada no pescoço” (TORRINHA, 1986, p. 461):

Esqueci um ramo de flores no sobretudo.

Floreum in lacerna ramulum oblitus sum.

Com sua bagagem religiosa, BÉLKIOR traduz o nome de Deus de diferentes maneiras, em diferentes contextos. No poema “Casamento do céu e do inferno” (*Caeli et inferni connubium*), por exemplo, é cristalina a tradução de “Que a vontade de Deus se cumpra!” por *Exsequatur Dei voluntas!* Trata-se de um poema com motivos religiosos. Já no poema “Cidadezinha qualquer” (*Qualiscumque viculus*), a expressão “meu Deus” é apenas uma exclamação, vazia de sentido religioso. Por este motivo, BÉLKIOR a traduz simplesmente por *perpol*, advérbio exclamativo que significa “por Pólux!” Pólux e seu irmão gêmeo Cástor eram divindades populares entre os romanos, e expressões como *mecastor* e *edepol* eram comuns, haja vista sua ocorrência frequente nas comédias de Plauto, por exemplo (HOWATSON, 2013, p. 194).

Tão esmerada a tradução de BÉLKIOR, tão bem engendrada em seus detalhes – parece-me tão triste que poucos a conheçam. E aqui volto-me à questão que deixei suspensa no início deste ensaio: para quê? Não é um assunto pacífico, mas gostaria de tentar responder a esta questão a partir do item 1 do apêndice dos *Carmina Drummondiana* de BÉLKIOR: a defesa do latim como língua da Academia. É preciso, porém, pensar um pouco antes sobre o latim como língua hoje.

Quando era graduanda, com minha camiseta orgulhosa em que se lia LATIM em letras enormes no peito, logo acima da Minerva (a própria imagem da universidade), eu tinha o hábito de dizer que o latim não era uma língua morta, e achava que tinha muitos argumentos: que o latim era a língua oficial do Vaticano; que o número de estudantes de Latim estava

crescendo; que havia *sites* na internet em latim; que, enquanto houvesse alguém estudando latim, ele jamais seria uma língua morta; e, é claro, o mais apaixonado e controverso de todos os argumentos – que o latim havia sobrevivido nas línguas românicas. Na verdade, eu não sabia o que era uma língua morta. Todos os meus argumentos eram válidos (exceto o último, logicamente) para demonstrar que o latim não era, como não é, uma língua extinta. “Língua extinta” e “língua morta” são conceitos diferentes. O latim não é, de forma alguma, uma língua extinta, mas é uma língua morta, e não há nenhum problema nisso. Língua morta é aquela que não é mais a língua nativa de nenhuma comunidade, mesmo ainda estando em uso (MATTHEWS, 2014, p. 748). Há muitas pessoas estudando latim hoje, mas nenhuma delas aprendeu latim como primeira língua, ou como língua materna. Uma língua extinta, por outro lado, é aquela que, além de não ter falantes nativos, também não possui nenhum registro histórico – e isto o latim tem de sobra.

É este latim – língua morta – que se estuda na universidade, em primeiro lugar nos cursos de Letras. Para que uma tese de pós-doutoramento em latim? Ora, trata-se de uma tese de Livre-Docência em Língua e Literatura Latinas. Causaria estranhamento uma tese de Livre-Docência em Língua e Literatura Inglesa ser escrita e defendida em inglês? Imagino que não. Deveria ser considerado normal que, em um curso de Letras, seja de graduação ou pós-graduação em Língua e Literatura Latina, os trabalhos fossem redigidos em latim.

Daí a pergunta inicial se desdobra em outra: uma tese em latim para quem? Para os que estudam e pesquisam latim na universidade – primeiramente, não exclusivamente, pelo que acabamos de dizer. Estamos tão acostumados a pensar no latim somente como língua instrumental, como mera ponte – como se isto não fosse grande coisa – sobretudo para os escritos antigos e medievais, que parecemos negligenciá-lo um pouco. Como professora de latim – *mea culpa* – desejava que fosse mais proficiente no es-

crever em latim. Gostaria de ser mais segura no falar em latim. Ser ele uma língua morta não muda o fato de que pode melhor ser aprendido não apenas através da tradução, mas da elaboração de frases, da aquisição de vocabulário, da criação de textos, enfim, como se procede na aprendizagem de uma língua viva. Cometemos um erro quando privamos nossos alunos (e a nós mesmos) deste exercício. Falo, obviamente, dos alunos que pertencem aos cursos de graduação e pós-graduação em Língua Latina, não de todos os alunos de Letras, para os quais o estudo de latim é importante, mas não é o primeiro foco. Escrevendo e defendendo sua tese de pós-doutoramento em latim, Silva Bêlkior chama a nossa atenção para o fato de que não apenas isto não deve ser coibido, mas também é o que deveríamos tentar fazer. Estou ciente, porém, de que nem todos conseguiremos – não gratuitamente uso a primeira pessoa do plural.

Este “para quem?” pode ser, no entanto, ampliado mais um pouco. A segunda contribuição de Bêlkior com sua tese diz respeito aos estudos de tradução de maneira geral. Ao propor uma tradução de obras de um poeta modernista brasileiro para o latim, ele tem noção dos entraves que pode encontrar. Ele nos apresenta não somente belíssimas traduções: são verdadeiras lições de tradução. Ele sabe, e nós também, que não são as únicas traduções possíveis para os poemas de Drummond, como já mencionado; contudo, ao apresentar as suas escolhas de tradução, ele aponta estratégias e soluções criativas para obter o fim desejado (a “tradução mais bela e fiel que seja possível”), dentro da perspectiva que ele considera a ideal. Trata-se de um *modus faciendi* que pode contribuir não só para tradutores que se dediquem a traduzir do português para o latim, mas do latim para o português também. O uso acurado de ablativos absolutos, das formas nominais do verbo e dos vários tipos de pronomes, todos exemplos de ocorrências muitas vezes de difícil tradução, aguça a percepção das correspondências entre uma língua e outra, de forma comparativa.

O resultado do trabalho de Bélkior é mais que uma apologia à língua latina na universidade; é uma provocação para novos tradutores, novas traduções, mas em sentido amplo, ou seja, para quaisquer textos que se apresentarem, de qualquer autor e época, como objeto ou como pedra no meio do caminho. Quem se habilita? *Media in via est lapis.*

Referências

- BÉLKIOR, Silva; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carmina Drummondiana*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1982.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- DUBOIS, J.; MITTERRAND, H.; DAUZAT, A. *Dictionnaire d'Étymologie*. Paris: Larousse, 2001.
- GRIMAL, Pierre et al. *Gramática latina*. Tradução e adaptação de Maria Evangelina Villa. São Paulo: EDUSP, 1986.
- HOWATSON, Margaret C. (Ed.). *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford University Press, 2013.
- LEE-JAHNKE, Hannelore; DELISLE, Jean; CORMIER, Monique C. *Terminologia da tradução*. Trad. e adapt. Álvaro Faleiros e Claudia Xatara. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MATTHEWS, Peter Hugoe. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford University Press, 2014.
- REZENDE, Antonio Martinez. Traduzir latim. In. *Cadernos de Tradução*, número especial, p. 67-78, 2019.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latim-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1986.
- VITAL, J. D. *A revoada dos anjos de Minas: (ou A diáspora de Mariana)*. São Paulo: Autêntica, 2016.

Este livro foi editorado com as fontes Crimson Text e Montserrat.
Publicado on-line em: <https://repositorio.ufms.br>



ISBN 978-65-86943-57-3



9 786586 943573

 **editora**
UFMS