

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual
Paulista, Campus Araraquara**

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editora responsável

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Editores associados

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –

Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS
REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.38	p.1-244	jan./jun. 2014
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFGM)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marilia)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitirini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Bruno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alcmeno Bastos (UFRJ)
Alessandro Rolim de Moura (UFPR)
Anelise Reich Corseil (UFSC)
Betty Mindlin
Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP/FCLar)
Cleide Antonia Rapucci (UNESP/Assis)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (Univ. Nova de Lisboa)

Ida Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Univ. de Paris III – Sorbonne Nouvelle)
Jacyntho Lins Brandão (UFGM)
Jane Kelly de Oliveira (UEPG)
João Azenha Junior (USP)
João Cezar de Castro Rocha (UERJ)
Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield (UFRGS)
Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)
Marcia Ivana Lima e Silva (UFRGS)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP/FCLar)
Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP / IBILCE)
Maria Clara Bonetti Paro (UNESP/FCLar)
Maria de Lourdes Rabetti (Unirio)
Maria Inês de Almeida (UFMG)
Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)
Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUC-SP)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Matheus Trevizam (UFMG)
Neide Hissae Nagae (USP)
Oscar Nakasato (UFTPR)
Philippe Leon Marie Ghislain Willemart (USP)
Raimundo Carvalho (UFES)
Regina Dalecastagné (UnB)
Roosevelt Araújo da Rocha Júnior (UFPR)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sírio Possenti (UNICAMP)
Sonia van Dijck (UFPB)
Sonia Cristina Reis (UFRJ)
Teresa Seruya (Universidade de Lisboa)
Wellington de Almeida Santos (UFRJ)

Normalização

Renata Acácio Rocha

Revisão do português

Nelson Luís Barbosa

Revisão do inglês

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeivitz

Capa

Maria Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car

Itinerários / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1990)– . - Araraquara :
UNESP/FCLAR-Laboratório Editorial, 1990-
Anual
ISSN 0103-815X CDD - 809

Indexada por: /Indexed by:

GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature

IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature
on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

■ APRESENTAÇÃO

APRESENTATION

Adalberto Luis Vicente e Maria Célia de Moraes Leonel 9

TRADUÇÃO LITERÁRIA *LITERARY TRADUCTION*

■ *Pas de sens*: tradução, poesia, desconstrução

Pas de sens: translation, poetry, deconstruction

Lilia Loman 15

■ O tradutor de teatro e seu papel

The theatrical translator and his role

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa 27

■ A tradução do efeito humorístico

The translation of the humoristic effect

Olga Donata Guerizoli Kempinska 47

■ Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada

Migratory traces and cultural translation in the essayistic work of Herta Müller and Yoko Tawada

Rosvitha Friesen Blume 59

■ Autotradução ou literatura vernácula? Um estudo comparativo da obra de Yone Noguchi, Akira Mizubayashi e Yoko Tawada

Self-translation or vernacular literature? A comparative study of the works of Yone Noguchi, Akira Mizubayashi and Yoko Tawada

Philippe Humblé e Arvi Sepp 73

■ Os clássicos e a tradução literária em <i>Centopagine</i> de Italo Calvino <i>The classics and the literary translation in Centopagine by Italo Calvino</i> <i>Andréia Guerini e Tânia Mara Moysés</i>	89
■ Manuscrito e tradução: espaços de criação <i>Manuscript and translation: creative spaces</i> <i>Sergio Romanelli</i>	105
■ Processo de tradução, processo de criação: abordagem genética dos cadernos de trabalho de um tradutor de <i>Finnegans Wake</i> a <i>Finnicius Revém</i> <i>The translation process, the creation process: genetic approach of the notebooks of a translator from Finnegans Wake to Finnicius Revém</i> <i>Marie-Hélène Paret Passos</i>	125
■ Um poema grego, três traduções estrangeiras e uma solução vernacular <i>A Greek poem, three foreign translations and a vernacular solution</i> <i>Luiz Carlos André Mangia Silva</i>	151
■ “Antiga poesia renovada”: a tradução do soneto LXII dos <i>Regrets</i> como exemplo da poética de Du Bellay <i>“The ancient poetry renewed”: the translation of the sonnet LXII of the Regrets as an example of Du Bellay’s poetics</i> <i>Daniel Padilha Pacheco da Costa</i>	163
■ A tradução de “A terceira margem do rio” para o inglês <i>The English language translation of “A terceira margem do rio”</i> <i>Vanessa Chiconeli Liporaci</i>	177

VARIA

■ Os mesmos e os outros de José de Anchieta <i>The same and the other of José de Anchieta</i> <i>Šárka Grauová</i>	193
--	-----

RESENHAS/REVIEWS

- Literatura e história em perspectiva dialética
Candice Angélica Borborema de Carvalho 213

DISSERTAÇÕES E TESES / DISSERTATIONS AND THESIS 221

ÍNDICE DE ASSUNTOS 227

SUBJECT INDEX 229

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 231

ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX 233

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES 235

APRESENTAÇÃO

A *Itinerários* de número 38 que ora se apresenta tem como tema a tradução literária. Os editores receberam 27 artigos. Deles, com o grande auxílio dos pareceristas – aos quais agradecemos – foram selecionados doze para publicação. Nos trabalhos enviados para avaliação – o que se reflete nos textos aqui publicados – chama a atenção a variedade de assuntos tratados, o que permitiu a organização de um volume com grande diversidade de temas, de objetos de investigação e de enfoques. Não se trata apenas da esperada multiplicidade de línguas, mas de gêneros (prosa, poesia, drama, ensaio, documentos do processo tradutório, projeto editorial de tradução) e de questões como a presença ou não de traços linguísticos e culturais em escritos de imigrantes que utilizam a língua do país de imigração; o modo de tradução do texto teatral; os componentes responsáveis pelo efeito humorístico na tradução. Este volume, portanto, mostra-se representativo das tendências atuais dos estudos de tradução quando tomam como objeto de reflexão e análise o espaço da literatura.

O artigo “*Pas de sens*: tradução, poesia, desconstrução” de Lilia Loman trata das relações entre tradução e texto poético sob a ótica derridiana. Para o pensador francês, a desconstrução é uma questão da tradução e o poético é a paixão pelo impossível que alimenta o movimento desestrututivo em sua inesgotabilidade. Ao revisitar a interface tradução/desconstrução, a autora conclui que “[...] tradução e texto poético são simultaneamente cortantes e vulneráveis, complementares e essenciais, capazes de ferir e de se ferir”.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa da Universidade Federal de Minas Gerais, no artigo “O tradutor de teatro e seu papel”, debruça-se sobre o fazer tradutório do texto teatral propondo que o tradutor cumpra, ao mesmo tempo, o papel de ator e de autor. Para exemplificar sua posição, a autora examina excertos da tragédia “Os persas” de Ésquilo, associando com adequação proposições teóricas e prática tradutória.

Por sua vez, Olga Donata Guerizoli Kempinska da Universidade Federal Fluminense em seu artigo “A tradução do efeito humorístico”, como diz o título, centra-se na tradução desse tipo de efeito, uma vez que se trata de elemento estético fundamental em determinadas composições literárias. Além das dificuldades comuns na tradução de qualquer tipo de texto, aquele que produz efeito humorístico traz maiores embaraços ao tradutor, pois a transposição não adequada de componentes diretamente vinculados ao contexto cultural, à função emotiva pode comprometer seriamente a qualidade e a compreensão do texto traduzido.

Em “Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada”, Rosvitha Friesen Blume da Universidade Federal de Santa Catarina examina tais traços considerando que as autoras são imigrantes na Alemanha. Sendo Herta Müller romeno-alemã, tendo escrito sempre em alemão e Yoko Tawada, japonesa, que escreve em japonês e alemão, o artigo, de um lado, investiga a presença de elementos romenos ou romeno-alemães e da reflexão sobre as duas culturas na produção de Müller e, de outro lado, examina o percurso de Tawada entre as culturas japonesa e alemã.

Philippe Humblé e Arvi Sepp da Universidade de Bruxelas em “Autotradução ou literatura vernácula? Um estudo comparativo da obra de Yone Noguchi, Akira Mizubayashi e Yoko Tawada” partem do princípio de que a produção literária que provém de imigrantes traz especificidades quando a língua em que escrevem é diferente da língua materna. Nesse caso, pode-se perguntar se o procedimento é uma tradução realizada pelo próprio autor ou se se trata, “simplesmente de um texto escrito numa língua estrangeira por um estrangeiro”. Para refletir sobre tal questão, os autores estudam obras de três escritores japoneses que publicaram livros em língua diferente da sua com o objetivo de avaliar se, em tais produções, permanecem resquícios da língua materna, criando-se uma língua misturada que manteria a identidade japonesa. Concluem que o tratamento de cada escritor relativamente à língua é diferente, ainda que a adaptação à cultura estrangeira aponte semelhanças.

O projeto editorial *Centopagine*, dirigido por Italo Calvino para a Editora Einaudi de Turim entre 1971 e 1985, é o objeto de estudo do artigo seguinte, assinado por Andréia Guerini e Tânia Mara Moysés, ambas da Universidade Federal de Santa Catarina. Constituído de “romances breves” ou “contos longos” de grandes autores do século XX, o projeto editorial do escritor italiano reflete sua concepção de “clássico” e propicia uma mobilidade para o cânone literário que constitui uma contribuição de Calvino para a crítica literária e para o campo da tradução.

Em “Manuscrito e tradução: espaços de criação”, Sergio Romanelli da Universidade Federal de Santa Catarina examina documentos vinculados a processos tradutórios. De um lado, estuda tal processo na tradução para o italiano de poesias de Emily Dickinson realizada pela poeta e tradutora Rina Sara Virgillito; de outro lado, ocupa-se com traduções para o português de línguas clássicas e modernas realizadas pelo imperador D. Pedro II. Objetivando estabelecer “uma verdadeira transdisciplinaridade entre genética do texto e estudos da tradução”, o artigo explora os documentos citados por meio da metodologia da crítica genética. No estudo, tanto o manuscrito como a atividade tradutória são tomados como procedimentos criativos.

No artigo seguinte, “Processo de tradução, processo de criação: abordagem genética dos cadernos de trabalho de um tradutor de *Finnegans Wake* a *Finnicius*

Revém”, Marie-Hélène Paret Passos, da PUC do Rio Grande do Sul, serve-se de cadernos de trabalho e de entrevista com o professor e tradutor Donaldo Schüler para estudar, a partir dos conceitos paradigmáticos definidos por Berman, as “marcas, vestígios e rastros de um processo, isto é, das diversas etapas de uma experiência de trabalho dentro de um projeto específico”, no caso, traduções de textos de James Joyce, para explicitar o projeto do tradutor, sua posição tradutiva, a tradução como experiência de leitura e de linguagem e o horizonte do tradutor.

O próximo trabalho, “Um poema grego, três traduções estrangeiras e uma solução vernacular”, de Luiz Carlos André Mangia Silva, professor da Universidade Estadual de Maringá, remete a questões próprias da tradução do texto poético grego, sem deixar de lado a reflexão geral sobre o processo tradutório. Tomando um epígrama procedente da *Antologia palatina*, o autor analisa três traduções estrangeiras do texto (francesa, inglesa e italiana) e, por fim, propõe sua própria versão vernácula, procurando, entre os recursos poéticos existentes em nossa língua, aqueles que, de alguma forma, possam ser equivalentes ao original grego.

Também no campo da tradução poética e propondo uma solução vernacular, o texto seguinte, “Antiga poesia renovada: a tradução do soneto LVII dos *Regrets* como exemplo da poética de Du Bellay”, de Daniel Padilha Pacheco da Costa, apresenta a concepção poética do poeta da Pléiade como imitação dos antigos, tomando como texto paradigmático de sua poética o soneto LVII de *Regrets*. O articulista demonstra que, na visão de Du Bellay, a tradução é uma modalidade de imitação poética do modelo, conforme prescrevia o pensamento clássico, princípio, aliás, utilizado pelo autor do artigo na sua própria solução vernácula para o soneto em questão.

Encerrando a parte temática deste volume da *Itinerários*, Vanessa Chiconeli Liporaci, do Centro Universitário Barão de Mauá, em seu artigo “A tradução de ‘A terceira margem do rio’ para o inglês”, analisa as macro e microestruturas do conto de Guimarães Rosa para verificar como a tradução inglesa de Barbara Shelby trabalha certos marcadores textuais, ora omitindo-os, ora transformando-os, e como esses procedimentos afetam o sentido mais profundo do texto, que, na versão inglesa, parece “ficar mais com tom de relato do que de confissão”.

A seção *Varia* apresenta um artigo sobre José de Anchieta, autor que retornou recentemente ao noticiário pela sua santificação pela Igreja Católica. Em “Os mesmos e os outros de José de Anchieta”, a autora, Šárka Grauvá da Universidade de Carolina (Praga), tendo em vista que a recepção do jesuíta, no século XX, foi extremamente contraditória, toma o conceito de experiência para fugir dos impasses atuais da crítica. A experiência é entendida como a interna de Deus de acordo com a concepção espiritual dos inacianos, bem como a experiência da “união dos ânimos” também própria daquele universo, a do encontro de culturas como caminho de persuasão e a da experiência atrelada à ideologia. Para ilustrar tal abordagem

examina aspectos poéticos, teológicos políticos e culturais do auto *Na festa de São Lourenço* e, vendo nele o reflexo da experiência do encontro de culturas, procura motivos para as muitas visões que se apresentam sobre o jesuíta.

Por fim, apenas uma resenha compõe este número. Trata-se do texto de Candice Angélica Borborema de Carvalho sobre o livro de Alfredo Bosi *Entre a literatura e a história*, publicado pela Editora 34 em 2013.

A *Itinerários*, com este volume sobre tradução na literatura, espera ter contribuído não apenas para a discussão de problemas teóricos e práticos da tradução literária, mas também apresentar ao leitor um pequeno panorama da complexidade das questões inerentes ao espaço da tradução na atualidade, questões que vão além dos problemas de posição teórica do tradutor ou de dificuldades do processo tradutório. Quando observado pela reflexão sobre a tradução, o campo dos estudos literários é enriquecido por aspectos linguísticos, culturais, estéticos, individuais e sociais, que abrem um amplo espaço para perspectivas interdisciplinares.

Maria Célia de Moraes Leonel

Adalberto Luis Vicente

TRADUÇÃO LITERÁRIA

PAS DE SENS: TRADUÇÃO, POESIA, DESCONSTRUÇÃO

Lilia LOMAN*

■ **RESUMO:** O presente ensaio propõe uma reflexão sobre as relações entre tradução e texto poético sob a óptica da desconstrução derridiana. Efetivamente, tradução e literatura são temas recorrentes e inter-relacionados na obra de Jacques Derrida. Se a desconstrução é, por um lado, uma questão da tradução, o poético é a paixão pelo impossível que alimenta o movimento desestruturativo em sua inesgotabilidade. Percorrendo a trama pela qual a tradução e o poético permeiam a obra de Derrida, a reflexão proposta revisita temas derridianos no contexto dessa interface, visando uma releitura e uma redescoberta dessas duas questões que se fazem tanto irresistíveis quanto impossíveis.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Desconstrução. Tradução. Texto poético. Jacques Derrida.

Em entrevista publicada em *Acts of literature*, Derek Attridge (DERRIDA, 1992b, p. 33) inicia referindo-se à fala de Derrida, em 1980, diante da banca examinadora, quando teria dito que seu “interesse mais constante”, acima de seu interesse filosófico, era a literatura. Derrida então refuta suas próprias palavras, previamente conjuradas por Attridge, afirmando que haveria, ao contrário, uma **hesitação** entre literatura e filosofia, na qual nenhuma das duas seria abandonada. Qualquer que tenha sido a natureza de tal hesitação, pode-se afirmar seguramente que a literatura é uma espécie de *leitmotiv* na obra de Derrida e que, após sua morte em 2004, um imenso e valioso legado foi deixado não só para a filosofia, mas também para os estudos literários.

Dialogando constantemente com o literário, a tradução em Derrida confunde-se com o próprio movimento desestruturativo. Em “*Lettre à un ami japonais*”, por exemplo, enquanto reflete acerca dos problemas e possibilidades da tradução da palavra *déconstruction* para o japonês, Derrida (1987b, p. 9) notavelmente afirma que a questão da desconstrução é também inteiramente a questão da tradução que, por sua vez, envolve o mesmo **risco e acaso** que o poema.

A preocupação de Derrida com a tradução do termo faz-se digna de nota. O termo “*déconstruction*” – traduzido como “desconstrução” para o português e “*deconstruction*” para o inglês – é, sem dúvida, problemático. Em francês, como nota McQuillan (2000, p. 1), o termo tem um significado tanto gramatical quanto

* School of Critical Theory and Cultural Studies – Reino Unido – Inglaterra – NG7 2RD.
liliayloman@gmail.com

mecânico, significando, ao mesmo tempo, desarranjar a construção das palavras em uma frase e desmontar uma máquina, transportando-a para outro lugar. Além disso, em sua forma reflexiva (*se déconstruire*), significa também perder sua própria construção.

De fato, a própria questão – ou problema – da tradução do texto derridiano tem algumas ressonâncias importantes para a relação entre tradução e texto poético. Formando um texto literalmente marginal, como sugere seu título, “Borderlines” traz Derrida (1979, p. 78, tradução nossa) interrompendo seu próprio discurso com considerações ao seu tradutor:¹

It is this “intolerable” something that concerns me here. It is related in a essential way to that which [...], brings out the limits of the concept of translation on which the university is built, particularly when it makes the teaching of language, even literatures, and even “comparative literatures”, its principal theme. If questions of method (here, a translator’s note: I have published a text that is untranslatable, starting from its title, “Pas,” and in “La double séance,” [...]: Pas de méthode [“no method”, but also a methodical step] for it [...]. Point de méthode [“absolutely no method” but also “a point of method]: that doesn’t rule a certain course to be followed. Translators will not be able to translate this pas and this point.²

A citação evoca alguns pontos importantes. A aplicação da ideia de intraduzibilidade ao próprio texto derridiano oferece um prelúdio interessante para a reflexão sobre os conceitos que constrói. Ao contrário de um obstáculo opaco e infértil, a hermeticidade comumente associada às obras de Derrida está atrelada aos **efeitos** de sua escrita, efeitos de seus conceitos em sua escrita. A leitura de Derrida não é uma recepção passiva de informação, mas uma **contra-assinatura**. Ler Derrida é, efetiva e inevitavelmente, um **ato de leitura**, um processo de **desconstrução**. Seu discurso não é simplesmente informativo, referencial. Daí, por exemplo, o jogo de palavras que torna “*pas*” e “*point*” intraduzíveis.

A tradução para Derrida não pode ser simplesmente a luta entre duas línguas em um processo de decodificação. A experiência **profunda** da tradução, afirma Derrida em entrevista com Alan Montefiore (BIESTA; EGÉA-KUEHNE, 2001, p. 183), não é apenas política, mas também poética – um problema poético.

¹ “Living on” e “Borderlines” tiveram sua primeira publicação conjunta em inglês sob os títulos.

² Trata-se desse algo “intolerável” que aqui me preocupa. Algo que é relacionado de forma essencial àquilo que evidencia os limites do conceito de tradução sobre os quais a Universidade é construída, particularmente quando faz do ensino da língua, até das literaturas, ainda mesmo a “literatura comparada”, seu tema principal. Se questões de método (aqui, uma nota ao tradutor: publiquei um texto que é intraduzível, a começar pelo seu título, “*Pas*”, e em “*La double séance*”: “*Pas de méthode*” [“nenhum método”, mas também “um passo metodológico”]. *Point de méthode* [“absolutamente nenhum método”, mas também “um ponto de método”] que não exclua um certo curso a ser seguido. Os tradutores não serão capazes de traduzir este *pas* e este *point*.

Como problema poético, a tradução espelha a passagem impossível/impassável de diferenças em seu aspecto político, a aporia entre a aceitação pela língua do outro e a afirmação da própria língua. Um poema não pode ser apropriado ou ter seu significado esgotado durante a tradução, pois tanto o corpo poético quanto a tradução tendem para o intangível. Como afirma Derrida (1992a, p. 306), o poema é um encantamento silencioso – você mal pode ouvi-lo, mas ele lhe ensina o coração, o desejo de aprender de cor, “de coração”,³ de aprender com o outro.

Sobrevivendo ao ato tradutório

Em “Lettre à un ami japonais”, Derrida (1987b, p. 14) finaliza a carta ao seu colega japonês com um questionamento: “*Comment traduire ‘poème’, un ‘poème’?*”.⁴ Seria a tradução antagônica ao poema, caracterizando-o pela sua própria impossibilidade? Antoine Berman (2008, p. 40) traça as origens de uma longa tradição de intraduzibilidade na poesia no conceito de hesitação entre som e sentido estabelecido por Paul Valéry. Nesse contexto, afirma que “[d]izer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um ‘verdadeiro’ poema”.

Com efeito, a opacidade à tradução é evidentemente um elemento caracterizador do texto poético. Porém, a afirmação de Berman (2008) traz o apelo ao raciocínio teleológico afim com concepções tradicionais de tradução. Absoluto, o adjetivo “verdadeiro” pede necessariamente aspas. Caso contrário, perguntas emergem inevitavelmente: “O que é um verdadeiro poema?”. Ou ainda, “O que seria um falso poema?”. Falso e verdadeiro, ou seja, opostos mutuamente exclusivos, não correspondem à linguagem poética; um verdadeiro poema é uma impossibilidade tão grande quanto um poema totalmente traduzível – ou intraduzível. Considerar um poema absolutamente impenetrável, intraduzível, implica morte: na mais impraticável e completa suspensão da referência.

Enquanto o poema desafia a tradução, tendo sua poeticidade delineada pela luta travada, pelo corpo que se perde – o risco, o acaso –, tal intraduzibilidade coexiste com um movimento irresistível de traduzibilidade. Notavelmente, Walter Benjamin (1999), em seu texto seminal “A tarefa do tradutor”, atesta que a traduzibilidade é uma qualidade **inerente** ao texto original, a expressão de um desejo por complementaridade linguística. Relegando o referente à categoria de algo não essencial, Benjamin promove um deslocamento da ênfase tradicional sobre comunicação, representação e reprodução. Frente a tal deslocamento, a tradução deixa de ser uma operação de transmissão cujos alvos são a informação e o receptor. Nesse contexto, para o bom tradutor, a língua não significa nem expressa, enquanto para o mau tradutor, a intenção representativa, dirigida ao receptor, equivale a uma

³ Em francês, *apprendre par cœur*.

⁴ “Como traduzir um ‘poema’, um ‘poema’?” [tradução nossa]

busca persistente por revelação, desnudamento. Maniqueísta, seu trânsito entre línguas equivale a um jogo inútil entre verdades e mentiras, em sua busca pela exposição do significado do texto, corpo profanado.

Em diálogo com a relação entre textos original e traduzido proposta por Benjamin (1999), Derrida (1979) situa a demanda pela tradução na própria estrutura do texto original. A sobrevivência de um texto na óptica derridiana está diretamente atrelada à sua **sobrevida**, ou seja, à sua capacidade de ser, **ao mesmo tempo**, traduzível e intraduzível, em um espaço intersticial habitado pela vida e pela morte. Tal natureza ambivalente é, sem dúvida, incompatível com um sistema de equivalências entre línguas. A tarefa do tradutor vai além da simples decodificação de um código linguístico para outro; a tarefa “necessária e impossível” a ser realizada tem diante de si um apelo por **sobrevivência** ou ainda um contrato – impossível – pela sobrevivência do texto, do *corpus* e das línguas envolvidas. Nesse aspecto, a tradução na concepção derridiana envolve não só uma **dívida** e um débito irrecuperável, mas também uma **promessa**. Traduzir é fazer uma promessa de fidelidade fadada ao perjúrio (DERRIDA, 1985a, 1988, 2002). É também uma experiência limítrofe corpo a corpo com morte e vida – vida-morte.

A travessia de limites impossíveis – ou ainda “impassáveis” (daí o conceito de **aporia**) –, atravessando repetidamente fronteiras do “corpo poético espectral” (DERRIDA, 2005) sugere uma relação entre a in/traduzibilidade e a “ilegibilidade”, vista como um oposto não exclusivo da legibilidade. Em “Living on”, Derrida (1979, p. 95-6) argumenta que o ilegível pode, na realidade, permitir ou até mesmo demandar a leitura:

But this unreadability does not arrest reading, does not leave it paralyzed in the face of an opaque surface: rather, it starts reading and writing and translation moving again. The unreadable is not the opposite of the readable but rather the ridge [arête] that also gives it momentum, movement, sets it in motion.⁵

Assim, da mesma forma que a intraduzibilidade, enquanto elemento caracterizador do texto poético, não implica absoluta impenetrabilidade, a ilegibilidade não anula a legibilidade e vice-versa. Ao contrário do universo maniqueísta do mau tradutor, em que a tradução, entendida como veículo de transmissão de informação, torna-se o oposto da função poética, repelindo todo “risco” e “acaso”, a in/traduzibilidade apresenta-se como possibilidade assim como inacessibilidade. No limiar da leitura e da escrita, da vida e da morte, a experiência necessária e impossível da tradução delineia e apaga os limites da i/legibilidade.

⁵ “Mas esta ilegibilidade não impede a leitura, não a deixa paralisada diante de uma superfície opaca: ao contrário, ela põe a leitura e a escrita e a tradução em movimento novamente. O ilegível não é o oposto do legível mas é, ao contrário, a aresta que também dá impulso, movimento, que o coloca em movimento” [tradução nossa].

Um idioma, alerta Derrida (1995, p. 119), não é uma fronteira guardada por um policial:

Le poème d'un poète russe ou français est déjà une signature dans son idiome qui demande à être traduit, qui veut franchir la frontière. Donc parler dans sa propre langue n'est pas tenter de clore, encore moins d'interdire la traduction. Au contraire, c'est l'appel à la traduction : l'appel criant à la traduction, et la traduction elle-même a commencé à l'intérieur du poème le plus idiomatique, l'expression la plus idiomatique.⁶

Traduzindo o segredo

Em *Shibboleth*, Jacques Derrida (2005, p. 53) relaciona a poesia à “errância espectral das palavras”. Questionado sobre a expressão, ele compara o ato poético a uma ressurreição, que traz uma língua à beira da morte de volta à vida – mas não a um corpo glorioso (DERRIDA, 2005, p. 107). Ao contrário, a noção de ressurreição é indissociável do perigo da morte e marca o retorno a um corpo mortal, fraco, vulnerável e também, por vezes, indecifrável, que ressurge, dessa forma, como um *revenant*⁷ ou um fantasma. O poeta, nesse sentido, ao dar à língua um novo corpo, tem uma experiência física com a errância espectral das palavras (DERRIDA, 2005, p. 106). A noção de espectralidade se refere essencialmente à intangibilidade e ambivalência do corpo poético. O espectro derridiano é uma quase-presença, uma alteridade que nos observa, confundindo-nos com sua visibilidade invisível.

Paul Celan foi poeta e tradutor, expondo-se, assim, tanto à experiência da errância espectral quanto aos riscos da tradução. Traduzir é perder o corpo, já marcado por uma agressão, uma violência física, uma luta corporal entre duas línguas que já estavam internamente em guerra civil (DERRIDA, 2005, p. 170). Dessa forma, a tradução envolve uma luta com a própria língua, não apenas com a língua estrangeira. Nessa luta, o corpo idiomático de qualquer língua resiste à apropriação. Diante disso, Derrida (2005) considera o poeta-tradutor exemplar em seu papel de afirmação da impossibilidade de apropriação de uma língua por uma nação ou povo.

A impossibilidade de apropriação, ligada ao corpo idiomático, põe o poeta diante da inesgotabilidade do segredo. A tradução, em seu movimento de in/traduzibilidade, pode ser entendida como uma paixão pelo segredo velado e

⁶ “O poema de um poeta russo ou francês já é uma assinatura em seu idioma que exige ser traduzido, que quer cruzar a fronteira. Portanto, falar em sua própria língua não é uma tentativa de fechar, ainda menos de proibir a tradução. Ao contrário, trata-se de um apelo pela tradução: um apelo gritante à tradução e a tradução mesmo começou no interior do poema mais idiomático, na expressão mais idiomática” [tradução nossa].

⁷ O conceito de *revenant* aplica-se àquilo que retorna, estando marcado pela ambivalência da simultaneidade entre presenças e ausências.

revelado pelo evento poético. Embora presentes em outros textos de Derrida, a questão do segredo aparece de maneira especialmente notável como uma nota de fim de *Passions* (DERRIDA, 1993a, p. 89), abordando o **segredo exemplar da literatura**:

Quelque chose de la littérature aura commencé quand il l'aura pas été possible de décider si, quand je parle de quelque chose, je parle de quelque chose (la chose même, celle-ci, pour elle-même), ou si je donne un exemple, un exemple de quelque chose ou un exemple du fait que je peux parler de quelque chose, de ma façon de parler de quelque chose, de la possibilité en général de parler de quelque chose en général ou encore écrire cette parole, etc.⁸

O modelo de exemplaridade do segredo cria os estreitos entre literatura e democracia. A literatura – essa estranha instituição que permite que tudo seja dito (DERRIDA, 1992b, p. 37) – está fundamentalmente ligada à **irresponsabilidade** do escritor. Enquanto a esfera maior de implicações dessa irresponsabilidade não será focalizada neste ensaio, a atenção é voltada para a inesgotabilidade que a exemplaridade garante ao segredo.

A inesgotabilidade do segredo é denunciada pela relação entre o evento poético e a in/traduzibilidade no próprio esforço interpretativo. Nesse contexto, as noções de testemunho e singularidade, inter-relacionadas entre si, são fundamentais, fazendo da cena do segredo um *pas de sens*. Disseminando mais uma vez o risco de aniquilação, a morte contamina a vida, impregna o corpo frágil espectral, marcando os atos de sobrevivência assim como de ressurreição. Diante do caráter insubstituível da mais absoluta singularidade – ou seja, ninguém pode morrer no meu lugar ou no lugar de outra pessoa –, Derrida (1993b) vê na morte o próprio nome do segredo.

Em sua relação com a morte, a travessia de limites na poesia e na tradução marca, dessa maneira, um movimento em direção a uma possibilidade do impossível, a uma invenção da qual falaremos mais tarde. Nesse contexto, a “verdade” do poema, se ela existe, está em seu caráter insubstituível, em sua solidão essencial. A intraduzibilidade não se encontra na inter-relação, ou ainda, na não passagem – **aporia** – entre línguas, estando, ao contrário, relacionada com a singularidade em um único – e insubstituível – evento poético. Tal singularidade caracterizadora do corpo poético é, por sua vez, indissociável de um caráter testamental.

Discutindo a poética de Paul Celan, Derrida (2005, p. 95) alude à “solidão essencial” do poema, à forma como o poema **fala** ao outro, sobre o segredo, através

⁸ “Algo de literário teve início quando não era mais possível decidir se, quando falo de qualquer coisa, eu falo de qualquer coisa (a coisa mesmo, esta daqui, por ela mesma) ou se eu dou um exemplo, um exemplo de qualquer coisa ou um exemplo do fato que posso falar de qualquer coisa, de minha maneira de falar de qualquer coisa, da possibilidade de falar em geral de qualquer coisa em geral, ou ainda de escrever esta palavra etc.” [tradução nossa].

do segredo e além dele. A (in)traduzibilidade é ilustrada por uma corda vertical, no poema de Celan, que talvez, **talvez**, possa aludir à morte de Tsvetaeva. Qual a “verdade” do poema a ser traduzida? Diante de uma série de alusões crípticas, é, sem dúvida, possível dizer *a priori* que o poema fala de morte ou mesmo de suicídio – e temos aqui, ainda, um diálogo entre o suicídio de Tsvetaeva e aquele do próprio Celan. Por outro lado, como aponta Derrida (2005), é certamente impossível colocar um fim ao significado ou à referência do poema, amaldiçoado pelo “talvez”.

Traduzível e intraduzível ao mesmo tempo, o poema mais idiomático carrega em si o palco da *performance* de um *pas-de-sens*: em um trocadilho com as palavras em francês, Derrida (1995) cria uma oscilação entre o não sentido e um “passo” para o sentido. A intraduzibilidade flerta com a aniquilação – o risco permanece. Permanecem também a vulnerabilidade do corpo e sua espectralidade, tornando intangível o significado e a verdade, assegurando a perpetuação do segredo.

Remetendo à travessia dos limites de i/legibilidade, Derrida (2005) enfatiza, assim, o poder do poema de dirigir a palavra apesar/devido à singularidade, não importando se sua referência seja ininteligível. Seu testemunho, entretanto, ocorre por diferimento. O poema dirige a palavra para um “destino errante” – *destinerrance* – para além do conhecimento do destinatário. O segredo se expõe, mas é preservado.

A tradução escandalosa

More than once in this chapter I felt obliged to use quotation marks when referring to Derrida's or Rousseau's ‘original’ French text. In an apparently commonsensical way, we may think of the French text as being the original and the English translation as being secondary (ROYLE, 2003, p. 57).

A citação de Nicholas Royle traz uma situação comum entre acadêmicos, tendo certamente ocorrido repetidas vezes na produção deste ensaio. Entretanto, como Royle (2003, p. 57) completa, para Derrida, uma tradução não é secundária; ao contrário, ela é uma **condição** do original. De fato, já em Benjamin (1999), transformação e renovação do original pela tradução em sua sobrevida levam à desestruturação do modelo logocêntrico em que o original é priorizado. Com efeito, a sobrevida do texto traz consigo “uma espécie de lapso ou de escândalo” (DERRIDA, 1999, p. 185) – em outras palavras, o suplemento e sua estranha lógica.

Tanto em francês quanto em português, o significado de suprir/suplemento/suplementar é um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo. Em *Gramatologia*, Derrida (1999) explora ao máximo essa ambivalência. Exorbitante, o suplemento não está nem dentro nem fora, não é uma ausência nem uma presença,

rompendo, assim, com a natureza e suas regras. Acima de tudo, sua grande perversidade é tornar-se simultaneamente uma redundância e algo essencial que preenche uma lacuna, uma falha.

Nesse sentido, Royle (2003, p. 145) chama a atenção para o papel do pensamento crítico como suplemento, corrompendo a distinção entre texto primário e secundário, transformando e melhorando seu original. O mesmo se aplica à relação entre texto original e traduzido. Habitada pela lógica escandalosa do suplemento, a tradução desafia o seu papel secundário ao preencher uma falta – ou ainda, ao atender a um chamado por sobrevivência – que a faz tão necessária quanto impossível. Exorbitante, a tradução exala perigo e obscenidade – risco e acaso. A relação entre tradução e texto poético é, assim, o lugar de encontro entre a “loucura” da lógica exorbitante do suplemento (DERRIDA apud ROYLE, 2003, p. 141) e os “relampejos de loucura” – *éclairs de folie* – através dos quais se revela o universo idiomático (DERRIDA, 1992a, p. 127).

A tradução de um poema – ou o poema de uma tradução – (des)caracteriza-se por tal exorbitância escandalosa, constituindo a força motriz da desconstrução: a experiência do impossível. A desconstrução expressa-se como uma paixão pelo im/possível:

By the im-possible Derrida clearly does not mean impossible stricto sensu, the simple modal opposite of the possible, but the more-than-possible, the transgression, the chance, the aleatory, the breach, the rupture, the passage to the limits, the ébranler and the solicitation of the same. The possible is not other, not other enough, not enough at all⁹ (CAPUTO, 1997, p. 51).

Vale enfatizar que tal noção de im/possível não envolve indicadores de paralisia ou, como comumente relacionado à desconstrução, infinita indecisão. A experiência do im/possível, com seus relampejos de loucura, está necessariamente ligada a um desejo pela ação que a impele. Diferentemente da utopia, a noção de “messianicidade” de Derrida, à qual a tradução também está associada, é tingida por urgência, iminência e comprometimento com o evento que se aproxima (DERRIDA, 1994). Através dos limites da i/legibilidade, poema e tradução realizam uma **invenção**. O conceito de invenção confirma o apelo do **aqui-e-agora**, Opondo-se à invenção do mesmo, que, na realidade, nada constitui, Derrida, propõe uma real invenção, a **invenção do outro**.

⁹ “Por im-possível Derrida claramente não quer dizer impossível stricto sensu, o simple oposto modal do possível, mas o mais-que-possível, a transgressão, o acaso, o aleatório, a vazão, a ruptura, a passagem aos limites, o ébranler e a solicitação pelo mesmo. O possível não é outro, não é outro o suficiente, nem um pouco suficiente” [tradução nossa].

Em sua leitura de Francis Ponge, o conceito de invenção nasce a partir de um brilhante jogo com ambiguidades e nuances da língua francesa. Derrida recorre aos atos de fala para produzir a invenção do outro textualmente, demonstrando a necessidade de se usar a língua para “[...] laisser venir l'aventure ou l'événement du tout autre”¹⁰ (DERRIDA, 1987a, p. 61). O advento do *tout autre* traz também a necessidade de deixar falar a alteridade no texto. O caráter espectral do corpo poético é, consequentemente, evidenciado à medida que o tradutor evoca uma ausência, deixando-a falar.

A teoria de recepção literária derridiana está, efetivamente, baseada na ideia de invenção. Para Derrida (2005), toda obra literária está associada, em sua absoluta singularidade, a um nome próprio do autor que, como tal, carrega sua morte, aniquilando-o enquanto o identifica. Comparando a assinatura de um poema a uma ferida aberta, Derrida (2005, p. 166) descreve o dever de um leitor-intérprete como deixar o outro falar enquanto escreve, enquanto contrassina a obra.

A tradução triunfal é uma invenção da alteridade que inventa, traduzindo e sendo traduzida em um movimento de “indecidibilidade”: “*Tout autre est tout autre*”: uma das mais famosas frases de Derrida (1985b, p. 82) reverbera seus próprios sons, espalhando seu caráter elusivo ante a tradução. Indistinta e incerta, a frase condensa em si as noções de exemplaridade e segredo. Nesse contexto, a tradução triunfal é uma experiência da exemplaridade e, consequentemente, da inesgotabilidade do segredo, que caracteriza o ato literário.

Derrida joga com tradução, poesia e invenção em “Che cos’ è la poesia”, ensaio publicado originalmente no periódico italiano *Poesia*, escrito em resposta à pergunta que o intitula. Sua resposta é, de certa forma, uma recusa. “O que é”, afirma Derrida (1992a, p. 308) anuncia o desaparecimento do poema, mais uma catástrofe. Derrida faz novamente uso dos recursos da língua, explorando largamente relações de som e sentido. Além disso, o uso intercalado de discurso direto e indireto tem o efeito de presentificação e personificação – a poesia tem voz, ela é, afinal, um ditado que nos convida a *apprendre par coeur*, a decorar.

O caráter automático do poético é fundamental para que se “aprenda de/com o coração”. Assim como a desconstrução não prevê um modelo preconcebido, o poema é um apelo ao esquecimento de todo conhecimento prévio. Um e outro ao mesmo tempo, o poema corporifica a ambivalência do *tout autre*. A célebre representação do poema por Derrida (1992a) como um ouriço jogado na estrada, solitário, enrolado como uma bola, correndo o risco de ser atropelado, põe em cena questões pertinentes à tradução, ao texto poético e suas relações.

¹⁰ “[...] deixar vir a aventura ou o evento do todo outro” [tradução nossa].

Como o ouriço jogado na estrada, tradução e poema jogam com a morte: “*Pas de poème qui ne s'ouvre comme une blessure, mais qui ne soit aussi blessant*”¹¹ (DERRIDA, 1992a, p. 307). Temeroso, o ouriço se enrola como uma bola, pronto para se defender, se expondo, entretanto, ao perigo em um jogo que entrelaça ação e passividade. O flerte com a morte é também ameaça e autodestruição. Tradução e texto poético são simultaneamente cortantes e vulneráveis, complementares e essenciais, capazes de ferir e de se ferir.

LOMAN, L. *Pas de sens*: translation, poetry, deconstruction. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 15-25, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** This essay proposes a reflection on the relationship between translation and poetic text under the derridean deconstruction view. Translation and poetic event are recurrent and interrelated themes in Jacques Derrida's work. If deconstruction is, on the one hand, a question of translation, the poem is the passion for the impossible that feeds the deconstructive movement in its endlessness. Following the tissue through which translation and the literary imbue Derrida's work, the reflection herein proposed revisits derridean themes in the context of this interplay, aiming at a rereading and a rediscovery of these two questions that present themselves as being as irresistible as they are impossible.

■ **KEYWORDS:** Deconstruction. Translation. Poetic text. Jacques Derrida.

Referências

- BENJAMIN, W. The task of the translator. In: _____. **Illuminations**. London: Pimlico, 1999. p.69-82.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BIESTA, G.; EGÉA-KUEHNE, D. (Ed.). **Derrida & education**. London: Routledge, 2001.
- CAPUTO, J. **The prayers and the tears of Jacques Derrida**: religion without religion. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- DERRIDA, J. Living on/Borderlines. In: BLOOM, H. (Ed.). **Deconstruction and criticism**. London: Routledge, 1979. p. 75-175.

¹¹ “Não há poema que não se abra como uma ferida, mas que também não fira igualmente” [tradução nossa].

- _____. Des tours de Babel. In: GRAHAM, J. F. (Ed.). **Difference in translation**. London: Cornell University Press, 1985a. p. 209-49.
- _____. **The gift of death**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985b.
- _____. **Psyché**: inventions de l'autre. Galilée: Paris, 1987a. v. 1.
- _____. Lettre à un ami japonais. In: _____. **Psyché**: inventions de l'autre. Galilée: Paris, 1987b. v. 2. p. 9-14.
- _____. **The ear of the other**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.
- _____. **Points de suspension**: entretiens. Paris: Galilée, 1992a.
- _____. **Acts of literature**. Edited by Derek Attridge. New York: Routledge, 1992b.
- _____. **Passions**. Paris: Galilée, 1993a.
- _____. **Aporias**. Stanford: Stanford University Press, 1993b.
- _____. **Specters of Marx**: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International. Translated from the French by Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- _____. **Moscou aller-retour**. Paris: Éditions de l'Aube, 1995.
- _____. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. What is a “relevant” translation? In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. New York: Routledge, 2002. p. 423-46.
- _____. **Sovereignties in question**: the poetics of Paul Celan. New York: Fordham University Press, 2005.
- MCQUILLAN, M. Introduction: five strategies for deconstruction. In: _____. (Ed.). **Deconstruction**: a reader. New York: Routledge, 2000. p. 1-46.
- ROYLE, N. **Jacques Derrida**. New York: Routledge, 2003.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 17/04/2014



O TRADUTOR DE TEATRO E SEU PAPEL

Tereza Virgínia Ribeiro BARBOSA*

■ **RESUMO:** O artigo pretende mostrar o tradutor de teatro como ator de um palco escrito e como dramaturgo. Sugerimos que a tradução do drama seja produzida como uma ação dramática. Discutimos também a ideia de personagem aplicada à teoria da tradução. Finalmente, apresentamos uma tradução para exemplificar nossas hipóteses.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Tradutor. Teatro. Estudos da tradução. Tragédia grega.

Desde os seus primórdios no Ocidente, o teatro é a arte do *ύποκριτής*, do intérprete – em todos os sentidos que a palavra pode ter no passado e no presente –, e não é sem razão que Patrice Pavis (2008, p. 127) afirma que “[...] traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das linguagens da cena”. De fato, como afirmou o estudioso francês, já com o texto original, na língua fonte, o teatro é carente de tradução, de concretização dramatúrgica e cênica para se fazer teatro real. Especificidade do gênero que pode nos ensinar bastante sobre tradução, a começar pela terminologia de designação do *ύποκριτής*: ator, expositor, intérprete, profeta, declamador, recitador, aquele que, escondido, falava o texto de outrem. Tomando o teatro como referência para os estudos da tradução, dou início a esta *performance* ressaltando que não somos, de todo, originais.

No mesmo percurso que nós, com bases outras, também Phyllis Zatlin (2005) (segundo os passos de Robert Wechsler (1998) em *Performing without a stage*) entende ser o tradutor um similar do ator. Para Zatlin (2005, p. 1), o tradutor, na história da tradução, desempenha o papel de um Iago, cumprindo a função do vilão que arquiteta traições para sublimar sua inveja. Questionando o papel de traidor, Zatlin (2005, p. 5) admite, em consonância com Patrice Pavis (2008, p. 127), que o tradutor de teatro seja antes um dramaturgo, “[...] que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução **macrotextual**, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada no texto”.

Não creio em traições radicais, como mencionei alhures. “Sabemos que todos traímos e que, igualmente, todos somos fiéis. Resta saber a quem, quando e por

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

que traímos e somos fiéis. A consciência do ato, a sua transparência nos justificará” (BARBOSA, 2013, p. 19) Acredito, porém, na emulação, no conceito de inveja pré-cristão, aquele que praticavam os gregos, o *ζῆλος* e, aplicando-o à teoria da tradução, entendo-o como um desejo de dizer para a nossa cultura (de forma melhor e mais adequada) o que um outro, de um outro lugar e com linguagem estrangeira, em outro espaço e tempo, falou.

Comecemos, portanto, a pensá-lo assim.

E então, retomando dos gregos a ideia de que o teatro é um *ἀγών*, compreendemos as bases do postulado de Zatlin (2005, p. 1), a saber, “[*drama, by definition, is the story of conflict*”]. Lugar nascido do *ἀγών*, da competição e da superação dos problemas do prático e do teórico, local onde o texto escrito, embora se fixe como certeza, não é mais que a cena, a voz, o corpo, o espaço, o figurino, a sonoplastia e o efêmero, o teatro como luta abrange muitos dos aspectos da **tarefa do tradutor**.

No teatro a linguagem se apresenta sobremaneira contraditória, em outros termos, é dialética, e mais ainda, é movimento – fluxo contínuo –, no qual nenhuma fala é única e singular; nenhuma expressão é neutra. Assim é na tradução, e é de tal forma que poderíamos dizer que um texto é tradução de qualquer texto, pois a palavra, ela própria, é expressão do que percebemos à nossa volta, seja pelo ato de ver, mover, tocar, cheirar ou saborear.¹ As palavras, em cena, no teatro especificamente, apenas maximizam o nosso procedimento diário e por isso procuram exageradamente não ser abstratas, mas corporificadas; as opiniões por elas veiculadas são coisas manipuladas, com carga explosiva e agenciosa, à exceção de algumas modalidades particulares de teatro.

Anne Ubersfeld (2005, p. 87) aponta para a qualidade de arte de fronteira que constitui o teatro afirmando que ele “[...] é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação [...]” e obviamente devemos focar essa mesma relação na tradução dos textos teatrais se os quisermos efetivamente teatrais. De fato, a importância dessa manifestação artística enquanto espetáculo e sua fragilidade enquanto apenas texto são perceptíveis a todo profissional do palco. É na realização cênica que se pode compreender mais claramente a dependência da palavra escrita em relação à “palavra-coisa-enunciada” ou, nos dizeres de Pavis (2008, p. 139), com o “verbo-corpo”, em cena se realiza a “[...] a aliança da representação de coisa e da representação de palavra”. Eis o que

¹ Referimo-nos à fala de Octavio Paz (2009, p.9): “Aprender a falar é aprender a traduzir: quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que ela realmente quer é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: inclusive a tribo mais isolada tem de enfrentar, em um momento ou em outro, a linguagem de um povo estranho”.

distingue o teatro como arte particular, na qual não se separam palavra, gesto e ação sem mutilar o sentido e o que nos faz retomar o *métier* para pensar o trabalho do tradutor.

Com essa perspectiva, vamos nos deter na palavra, na escritura para a encenação. Temos a intenção de mostrar sua fragilidade, que, por sua vez, é, em todos os momentos, a sua força. Assunto enorme, por certo, o qual restringiremos: o tema mover-se-á apenas ao redor da personagem – noção que a despeito de vir sendo violentada e desconstruída fortemente hoje não deve ser abandonada, visto que, segundo Ubersfeld (2005, p. 70):

[a] autonomia, a preexistência da “personagem” a toda representação em que ela [a personagem] figura são garantias da autonomia da “coisa literária” em relação ao que é a sua degradação material e concreta, a produção teatral propriamente dita, a representação (e nesse ponto não houve nenhum avanço desde Aristóteles). A preexistência da personagem é um dos meios de garantir a preexistência do sentido.

Para o bem e para o mal, todavia, escolhemos trabalhar com os textos antigos, documentos de quando nasce a ideia de criar uma escritura performática para uma função materializada, nomeada e capaz de agir em determinadas condições de enunciação mais ou menos controladas; para esses objetos, a problematização da personagem não nos afetará muito. Assim, já que estaremos lidando com obras nascidas quando a personagem se compunha como um ser fantasmático da criação poética verbal, ente que haveria de abandonar o papel (o pergaminho, o papiro, a cerâmica ou a pedra) para possuir um corpo mascarado de um *ὑποκριτής* que, nesse processo, se tornava voz, ação e gesto, podemos tratá-la sem grandes preconceitos.

Ainda, nosso assunto continua largo; por isso e para limitá-lo ainda mais, vamos nos deter apenas nas questões ligadas à tradução de papéis teatrais da tragédia grega. E se a personagem continua um tema enorme, vamos observá-la apenas sob a perspectiva da emoção. Antes, porém, é forçoso inquirir o que pensam os gregos do texto teatral (que é também personagem) e de suas funções cênicas.

Platão afirma que o texto dramático é uma narrativa (*diegesis*) que se faz através da representação (*mimesis*). Em tradução de Jacyntho Brandão (2007, p. 351-2), vale conferir o trecho 392d da *República*: “[...] porventura, então, não é com simples *diegese*, ou com a que vem a ser através de *mimese* ou através de ambas que eles [mitólogos e poetas] levam a cabo tudo que dizem?”. O entendimento do texto teatral como uma forma de representação mimética leva-nos a compreendê-lo como uma narrativa em que o autor se esconde (*República*, 392a-394e) sob uma máscara, uma persona, uma personagem. Essa ideia platônica se mantém, pois, modernamente. Ubersfeld (2005, p. 7) postula que o texto teatral “[...] não pode jamais ser entendido como uma confidência, ou mesmo como expressão da

‘personalidade’, dos ‘sentimentos’ e dos ‘problemas’ do autor [...].” Em razão disso, para a estudiosa, a escritura teatral nunca é subjetiva, já que o autor se recusa a falar em seu próprio nome. Essa talvez venha a ser uma primeira dica útil para a tradução de um texto teatral antigo: se o tradutor quiser acompanhar o autor teatral na sua forma de criação, ele deverá se ocultar o mais possível. Estamos pensando obviamente em Venuti (1995, p. 1-2) e nas questões da **ilusão de transparência** ou na busca (im)possível da invisibilidade do tradutor: “[...] *the more fluent the translation, the more invisible the translator; and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text*”. Lembramos ainda que: “*The translator's invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture.*” (VENUTI, 1995, p. 8). Nessa perspectiva, a analogia tradutor-ator parece interessante. Entendemos que na tradução, como no teatro, tudo é fingimento e paradoxalmente tudo é autenticidade. No teatro, como na tradução, é impossível que o tradutor-ator não deixe suas marcas no texto traduzido. É absurdo pensar que o corpo de um tradutor-ator não afete a personagem encenada. De fato, toda palavra redigida e proferida tem as marcas de sua origem, estejam elas no gênero, na geração ou na idade, nas ideias políticas, nas mais secretas intenções, na profissão ou mesmo nos hábitos e costumes da camada social a que pertence aquele que materializou o enunciado (VENUTI, 2002, p. 129-67); mas, em contrapartida, cabe ao tradutor-ator reinaugurar ou, se preferirem, vivificar a sua personagem. Inesquecível, por exemplo, é a tradução do *Frankenstein* de Mary Shelley pelo corpo de Boris Karloff, direção de James Whale.

Para o teatro grego, se adotamos a teoria platônica, resta, entretanto, advertir que o autor se pretende **escondido**, mas não ausente nem invisível; mascarado, mas agente de corpo e alma. Particularmente, vale notar que, na tragédia grega, até mesmo os atores se ocultavam, mas com isso, dependendo do carisma de cada um, tornavam-se ícones (EASTERLING, 2002). Com apenas três atores permitidos (excetuando a personagem coro), utilizava-se sempre o artifício das máscaras que facultavam a permuta de personagens em poucos corpos sem grande dificuldade. Manifesta ficava somente a voz (DAMEN, 1989, p. 317); isso, porém, não significa que seu ocultamento provocava invisibilidade. A instituição do prêmio para o melhor ator, o elogio de Aristóteles à voz de Teodoro, a reputação de Neoptólemo e Timóteo de Jacinto confirmam, rapidamente, o fato de sua visibilidade no mundo antigo (EASTERLING, 2002, p. 327-8). Provavelmente a estratégia de um ator representar mais de um papel na mesma peça era um resquício da tradição homérica que atribuía falas para papéis variados, em discurso direto e formular, pela *performance* de um só rapsodo. Contudo, há, na epopeia, uma diferença notável: em Homero, um mesmo texto aplicava-se a diferentes papéis. Por exemplo: na *Iliada* (HOMERO, IX, 122-157 e 264-299), o texto proferido pelo Atrida e pelo

Laertida é literalmente o mesmo. Isso significa que a fala escrita não os distingue, eles não têm nem um vocabulário nem uma sintaxe própria. O que os distingue não é o texto a eles atribuído, mas a voz que os constitui no canto e os epítetos que os qualificam (WISE, 1998, p. 29). Registre-se, portanto, que, se os rapsodos cantam com uma única voz (ainda que impostada de diferentes modos), no teatro o ator e sua voz erigem – juntamente com o texto – a diferença de um papel.²

Mas, insistimos, as personagens teatrais têm suas falas em escrita particularizada; para cada uma são garantidas palavras próprias, o que mostra a importância do texto conferido a cada função-papel. Na boca de um rei, a palavra **fracasso** não é a mesma que na boca de um jogador compulsivo. O rei não fala de fracasso com o mesmo tom que aquele que experimenta o fracasso a cada rodada infeliz. A ênfase, a cor e a dor do fracasso, na boca de um comandante, não são iguais para a mesma palavra proferida por um comandado. Entretanto, se Phyllis Zatlin (2005), como afirmamos, atribui ao tradutor a função de dramaturgo, propomos, para a teoria da tradução, algo um pouco mais amplo (já que o dramaturgo se limita à escrita); postulamos para o tradutor o papel de ator, dramaturgo e diretor ao mesmo tempo. Enquanto ator, ele marca o texto traduzido com sua personalidade, ideologia e corpo; enquanto dramaturgo, ele translada as estratégias de teatro na costura de seu texto (com isso, evidentemente, altera a sintaxe, a pontuação, as lacunas dos subentendidos etc.), e enquanto diretor, ele elabora (por causa de suas escolhas lexicais e sintáticas, de remanejamentos e manipulações, de ênfases, de tons etc.) uma proposta de espetáculo-cultural-virtual ou, em outros termos, de situação de acontecimento do evento textual. Nessa altura oferecemos uma segunda dica de tradução: os textos das personagens (como as traduções dos tradutores) devem ter marcas particulares, de modo que se apresentem, elas mesmas, simultaneamente como personagem feita “espírito” (com significado, alma, intensidade, personalidade) e “letras” (desenhadas com forma, textura, tamanho, movimento e volume).

E por ora, tendo imaginado a função do tradutor como uma *performance teatral*, passaremos à parte prática deste ensaio.

A tradução da personagem teatral

Retornemos, com base nos rapsodos homéricos, à questão dos atores versáteis. Não há dúvida de que eles estavam bem treinados para emitir vozes modificadas. De qualquer modo, se não fosse possível um registro mais agudo ou grave, haveria a garantia das máscaras e das falas apropriadas para cada papel (cf. DAMEN, 1989,

² Capone (1935, p.19) postula a apuração na técnica vocal, quer para falar continuamente num fôlego só (*eírai apotáden, apneusti*), quer para uma recitação simples (*katalogé*), uma dicção melodramática (*parakatalogé*) ou um canto (*mélos*). A importância da voz para o *hypokrités* é, segundo o estudioso italiano, inquestionável.

p. 322). E se o que garante uma relativa preexistência da personagem é o texto, ou melhor, as falas que a constituem em todas as épocas e em todos os autores,³ nota-se a importância de traduções que preservem as marcas sutis das diferenças estabelecidas pelo autor em questão. A presença de alguns marcadores linguísticos e de lacunas para serem preenchidas por outros marcadores, os não linguísticos, a constituem fortemente para que seja a um só tempo produção literária e representação concreta em cena. Se apenas uma dessas instâncias existe, a personagem não se completa. Por exemplo, não basta saber de cor as falas de Édipo; há que pensar que ele tem um sério problema nos pés que o impede de andar normalmente, o que o afeta como um todo. Portanto, a fala de uma personagem não é autônoma, porque é indefinidamente reproduzível e renovável na instância da representação concreta. A personagem pode se materializar em um só corpo; contudo, ela nunca se realiza por um só corpo, sua constituição exige o concurso ativo, criativo, de muitas pessoas na sua produção, realização e espetacularização. A personagem é, portanto, resultado de um trabalho coletivo.

Como se sabe, a tradição clássica privilegia o texto e vê a representação como um problema à parte. Tudo funciona como se as duas instâncias não interferissem uma na outra. A tendência permanece (PAVIS, 2008, p. 126). Isso supõe a ilusão de haver equivalência semântica entre o texto escrito e sua encenação (UBERSFELD, 2005, p. 1-3); não pleiteamos tal. O texto teatral compõe-se do texto propriamente dito e de sua execução cênica – de autoria diversa e múltipla –, que pode, inclusive, contradizer o registro da expressão escrita. A leitura atenta da língua de partida visa perceber as marcas da personagem e reproduzi-las de forma interpretativa, pois

[o] sentido de um signo é sua tradução por outro signo, pouco importa se ele seja visual (língua escrita ou “língua de sinais”), fonético (língua oral), tático (alfabeto braile) etc., isto é, ele é resultante de vários sistemas de signos ao mesmo tempo. [...] Ao operar com signos, a tradução não decorre apenas da linguística, mas de um domínio mais vasto, o domínio do estudo de seus signos, a semiótica (OUSTINOFF, 2011, p. 24-5).

E vale, então, essa terceira dica: se não é possível uma tradução pelo conteúdo a partir de palavras, que se recorra a outros elementos, sobretudo aqueles que forem cênicos. Trata-se do efeito dionísíaco com toda paradoxalidade e exuberância míticas. O teatro é assim monstruoso: sempre escapa. E nesse ponto é momento para oferecer mais uma outra dica de tradução: deixai-o escapar! Deixai-o com

³ Pensamos aqui em Eliot (1989, p. 48): “Mas muito poucos sabem quando ocorre uma expressão de significativa emoção, emoção que tem sua vida no poema, e não na história do poeta. A emoção da arte é impersonal. E o poeta não pode alcançar essa imponencialidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra concebida, a menos que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver”.

lacunas, as quais amorosamente os atores, encenadores, diretores, cenógrafos e tantos outros haverão de preencher. Claro, pode-se ler – e traduzir – um texto teatral como literatura, descrever ou explanar os termos precisos que porventura não existam na língua de chegada, refazer os diálogos com os detalhes da visão de mundo de um leitor da língua grega, alongar as didascálias como se elas fossem descrições, encher a tradução de notas. A peça se estenderá como um romance, e vai aqui mais uma dica: o ritmo dramático não é o mesmo de um romance, para traduzir o teatro carece pensar o ritmo dramático (PAVIS, 2008, p. 124; ZATLIN, 2005, p. 1).

Voltemos à personagem do texto dramático. Consoante Platão, Aristóteles, embora em outra direção, mantém o ocultamento do autor e elenca as personagens como um dos elementos constitutivos da tragédia (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b 35, 1450a 1-25, 1454a 16-20), mas adverte: a tragédia não é *mímesis* de homens, ela é *mímesis* de ações (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a 16). Com isso, ele dá maior relevância à ação e não ao caráter, e acaba por prever a crise da personagem, que não se prestando à noção de pessoa sujeita a análise psicanalítica, é tão somente um agente que profere sentenças escritas, fazendo-as acontecer oralmente na boca de um ator. Desse modo, à tragédia não interessariam o Édipo, a Medeia e tantos mais, interessariam antes as funções em conflito que eles representam e os corpos que os traduzem. Em razão disso, podemos afirmar que as palavras de uma personagem em ação devem ter imediaticidade e gerar impacto na audiência (ZUBER apud ZATLIN, 2005, p. 1). Digamos que não há herói na tragédia antiga, mas, antes, a realização de uma inevitável ação catastrófica desencadeada por muitos.⁴

Ademais, não se deve esquecer da democracia grega – todos com direitos e deveres iguais – que, se não foi ideal, funcionou, ainda que para um pequeno grupo. E mais, que, na Atenas clássica, as *performances* dramáticas eram apresentadas em espaços para cerca de quinze mil pessoas, ou seja, para toda a comunidade (SOMMERSTEIN, 2003, p. 5). Logo, o que está em relevo não é que tipo de personagem (*ποῖος*), mas que sorte de eventos (*ποίηση*), que sorte de conflitos e erros desencadeia o acontecimento trágico. Se observarmos por esse lado, Aristóteles pode, nos tempos de hoje, abrir novos velhos horizontes: pensar o conjunto – homem e cosmos –, pensar a tensão de conviver com a hegemonia obrigatória de forças maiores e desconhecidas, pensar a humanidade de forma alargada (NUSSBAUM, 2009). Ao tradutor-ator, porém, cabe pensar em como destacar no texto a ação da personagem, buscando reproduzir, em sua tradução, a ênfase com que um ator oferece para a plateia a enunciação de uma palavra importante.

⁴ Um breve comentário: o protagonista e seus oponentes ou colaboradores não existem uns sem os outros, aliás, existe na palavra “protagonista” uma composição interessante que garante uma ligação com o combate (*agón*) e ninguém combate só, nem mesmo quando a luta é contra suas próprias forças interiores. Cf. Barbosa (2011, p.109-124). E, se há prevalência de uma função, esse lugar é o lugar do “bode expiatório”, daquele que catalisa a grande destruição.

Compreende-se, sobretudo para a tradução da tragédia grega, que autor e personagens não são o foco,⁵ que o autor se esconde e que as personagens não são seres reais nem segundo o filósofo de Estagira, nem segundo Ubersfeld (2005, p. 71), que, a respeito do assunto, justifica: “Notemos que a recusa angustiada em abandonar a noção de personagem [como substância, alma, sujeito, caráter universal] tem a ver com o fato de querermos preservar a ideia de um sentido preexistente ao discurso dramático”. Porém, tal angústia acerca da noção de personagem é muito necessária, afinal ela é e não é. Ela é fala sem corpo. Falta-lhe o corpo do ator-tradutor-*ύποκριτής* que, ao encontrá-la, pode transformá-la totalmente. Pois

[n]ão é possível, no âmbito do teatro, escapar completamente de uma *mimesis* advinda do fato de que a realidade corporal do ator é a imitação da personagem-texto. Esse caráter físico do teatro garante à personagem-texto uma relativa permanência, com todos os deslizamentos, mutações e permutas paradigmáticas possíveis. [...] Consideramos, então, que a noção de personagem (textual-cênica), em sua relação com o texto e com a representação é uma noção da qual uma semiologia do teatro não pode atualmente abster-se, mesmo que seja preciso considerá-la não como substância (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas como lugar, lugar geométrico de estruturas diversas, como uma função de mediação (UBERSFELD, 2005, p. 72).

Assim, na cena, o texto (e a personagem que é somente texto) se mostra impregnado, metamorfoseado, convertido, assimilado, incorporado – ou todos os outros termos que nos possam ocorrer para expressar fusão – na voz, na idade, no sexo, no gesto, no movimento, na altura, nas formas do corpo do ator designado para falar as palavras que lhe foram destinadas. Porém, a personagem e o ator são, na verdade, um lugar de realização de uma escritura, em termos de Ubersfeld (2005, p. 72, 84 e 85), um “lugar poético”, o lugar “[d]aquele que enuncia um discurso”, de um outro, o autor; uma “função sintática”. Insistimos novamente: as três instâncias anunciadas (autor, texto, ator) almejam ocultar-se – e mais –, almejam evadir-se, tornar-se voz e se fazer visível. Assim também se dá com o tradutor. Recordemos que é imprescindível pensar que a individualidade do ator/*ύποκριτής*, o “estrelato” dele aqui se coloca na sua capacidade de interpretar.

Resta-nos saber somente que o texto de teatro tem um atributo norteador: a teatralidade, isto é, marcadores especiais e espaciais para encenação tais como: o ocultamento do autor, a enunciação (através de uma máscara/personagem) dirigida diretamente a um receptor que é duplo (é sua contraparte, uma outra personagem, e é o espectador); a necessidade de lacunas contextuais para materialização imaginativa

⁵ Lembro-lhes que o primeiro grande dramaturgo ateniense, Ésquilo, filho de Eufórion, compositor de aproximadamente 78 tragédias, vencedor de quase todos os concursos de que participou, foi celebrado em seu epitáfio não como poeta, mas como combatente em Maratona. Cf. Sommerstein (2003, p.33).

de um outro (cenário, vestuário, gestos etc.). Na teatralidade incluem-se também marcadores linguísticos como a ênfase nos dêiticos, lacunas textuais inerentes à linguagem oral que são preenchidas por objetos, sintaxe paratática – ou sem “solda”⁶ – com interpretações múltiplas (de hipotaxes ocultas) a serem preenchidas pelos atores, diretores, encenadores etc. Patrice Pavis (2008, p. 123-32) aponta para o fato de o texto teatral ser erigido na situação da encenação e afirma peremptoriamente: “O texto dramático já o conhece bem: é o texto que joga muito com dêiticos, pronomes pessoais, silêncios ou que despeja nas indicações cênicas a descrição de seres e coisas, esperando pacientemente que uma encenação substitua o texto”.

Outrossim, resta-nos saber que o texto para o teatro é composto de didascálias (isto é, a indicação do nome das personagens, do lugar de quem fala, da situação da fala) e diálogos (manifestações do ser de papel que fala), e por isso tem dupla existência: é letra/visão e é *phoné*/voz. Que registro teria, por exemplo, o papel de um Orestes? Baixo, barítono? Alto, tenor? Falsete? Tudo isso é significado e presença que pode ser recuperada pelos comentários de outros papéis teatrais no drama – e, em geral e no teatro grego, ele o é. Temos no momento mais uma dica de tradução de personagem: a fala de uma personagem não é autônoma, ela se constrói pelo seu parceiro/opositor em cena.

A práxis: traduzir a personagem

Tentar fixar [as emoções] dentro de um suposto cerco psicológico, ou definirlas dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa movimentação orgânica da emoção, realizando, assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado [...]. O contato com várias qualidades de emoções/energias dá ao ator uma gama de possibilidades de manipulações corpóreas que, mais tarde, serão transformadas em sua dança pessoal (FERRACINI, 2003, p. 118 e 120).

O que se passa num texto antigo senão a fixação do que deve permanecer solto? Em outros termos, o preenchimento de lacunas e a substituição dos dêiticos é constante na tradução de textos teatrais. Parece-me que os tradutores temem o vazio que deve ser delegado aos diretores e atores. Ocorre também que um bom texto de teatro é entendido, muitas vezes, somente quando lido em voz alta, e nossa cultura se acostumou a ler em silêncio, em movimento inverso ao dos gregos do século V. Mostro-lhes uma passagem emblemática, a primeira estrofe do párodo de *Édipo rei*. Primeiramente os dois versos iniciais dos quais Silk (2010, p. 432, grifo nosso), na lida com o vazio, afirma o seguinte:

⁶ Ésquilo foi citado como exemplo por Brisson e Patillon (1997, p.3092): “A linguagem de Ésquilo é plena de imaginação, mas sem qualquer coesão nem solda”.

In all such cases, continuity is assured as much by negative omission as by positive usage, and the stronger the sense of high style, the more obvious this will be. It is obvious, too, that omission is operative on two levels. Take the start of Sophocles' choral ode in *Oedipus Tyrannus* on the news from Delphi, a close translation of which (with notable "omitted" items italicized) is clumsy but illuminating:

ὦ Διὸς ἀδνεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας;
O Zeus' sweet-worded tidings, what-are-you-that from gold-rich
Pytho to glorious Thebes
came? (*Soph.* OT 151–3)

Here, omission is unmistakable on the level of idiom. We have: compound adjectives instead of wordier locutions; exploitation of oblique noun case-forms instead of prepositional phrases (gen. *Πυθῶνος* "from Pytho," acc. *Θήβας* "to Thebes"); suppression of articles (except for one, *τᾶς*, with *Πυθῶνος*). But omission operates equally on the level of lexical choice. In the high style, certain ranges of contemporary language are excluded altogether (obscenities and slang catchphrases being the most obvious), while other ranges of putatively contemporary usage are exploited selectively and, probably, unobtrusively, so that neither the new composite nor, even, the particular modernisms in question impinge as aggressively "modern." A simple example is the phrase *τίς ποτε* *χερε*. The locution, on available evidence, is fifth century, prose and verse, and perhaps distinctively Attic (see the evidence in LSJ s.v. *ποτε* III.3) – but its elements, *τίς* and *ποτε*, are standard Greek (in whatever dialect form) in all periods.

O pejo (ou a necessidade de produzir um texto escrito para leitura silenciosa) de Silk (2010) o impele a obstruir a lacuna e a inserir as preposições *from* e *to* na tradução. No sentido de manter as lacunas e mostrar um coro que omite sua aflição, apresento-lhes uma tradução. Tive a preocupação de abrir possibilidades para expressões corpóreas de emoções misturadas e subentendidas. Procurei caracterizar a personagem pela alegria e, ao mesmo tempo, pelo medo perante a revelação do oráculo trazido por Creonte. Notei que há uma insistência no uso de termos que indicassem a dureza e o conforto da palavra divina (*ἡδνεπῆς, φάτις*); percebi igualmente que a personagem demonstra preocupação pela origem da fala e que o poeta descreve o corpo do coro que sofre apreensivo. O texto vem marcado por interjeições. Tabakowska e Schultze (2004), no verbete interjeições da *Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, afirmam que essa categoria é composta por elementos de importância maior no código teatral, pois são transmissores de significados estéticos e culturais; sons

que exigem e manifestam a tensão na fisiologia corporal do falante, que indicam metáforas de significados abstratos, como estados mentais, e que, por serem assistemáticos, podem exprimir textura, volume, movimento e cor. As interjeições funcionam como rubricas de espontaneidade cuja função principal é marcar um estilo para a *persona dramatis* (TABAKOWSKA; SCHULTZE, 2004, p. 555-61). Essa classe de marcadores emocionais foi traduzida, no verso 154, como o grito ritual mais comum da capoeira, a saber, o *iê*, forma didática para chamar a atenção dos capoeiristas (REIS, 2009, p. 132).⁷ Na verdade, recuperei o ἄγον grego no jogo de angola praticado no Brasil. Mantive o vocativo do nome próprio Δῆλιος, deixei-o obscuro, em grego, para motivar o clima de mistério do texto original. Em contrapartida, para não sobreclarrear na obscuridade, traduzi o *Παιάν*, epíteto de Apolo que, substantivado, é entendido como curador, médico, salvador e ao mesmo tempo forma poética (canto de súplica e, em oposto, de vitória). A palavra foi traduzida por uma saudação do banto: *saravá*, forma como os escravos pronunciavam a palavra portuguesa *salvar* >**salavá* > *saravá*, devido à influência da fonologia banta (HOUAISS, 2009). A repetição do *iê* evoca, ao longe, o orixá da cura, Obaluaiyê. A palavra ourada preserva a ambiguidade com os sentidos de *pleno de ouro* e *louco*.

ἀ διὸς ἀδυνεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυνυχρόσου
Πυθῶνος ἄγλας ἔβας
Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα, δείματι πάλλων,
ἴητε Δάλιε Παιάν,
154
ἀμφὶ σοὶ ἀζύμενος τί μοὶ ἡ νέον
ἡ περιτελομέναις ὥραις πάλιν ἔξανύσεις χρέος.
εἰπέ μοι, ὃ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἅμφροτε Φάμα.

Ó dito bendito de Zeus! Tebas prateada, quê,
enfim, chegou da do ourado Pitão?
Me arrepi! Sacudido no pavor, peito ansiado,
iê Daliê, saravá!
Ao redor de ti, curvado: quê?! De novo,
urgente, no giro das horas, outra vez, me intimas?
Diz-me, ó fruto dourado da espera, lampejo imortal.
(SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 151-154, tradução nossa).

Um outro exemplo forneço agora para a construção da miséria de um fracassado. Tomo parte do êxodo de *Persas*, de Ésquilo, e observo os marcadores emocionais das personagens.

Ξέρχης
ιώ,
δύστηνος ἐγὼ στηγερᾶς μοίρας
τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης...

Xerxes
Iô!
Infeliz eu! Maus pedaços estes
que achaste! Imprevistos demais!
(ÉSQUILO, *Persas*, 908-910, tradução nossa).

⁷ Para conferir a *performance* do grito, ver: “Mestre Pastinha – Maior é Deus” (2013), “Mestre Pastinha jogando – CECA 1950” (2013) e “Capoeira Angola 1963 Mestre Pasthina” (2013).

Dois versos de um *κομός*⁸ que se inicia no verso 909 e vai até o 930; fala bastante marcada, crivada de interjeições,⁹ vocativos, perguntas retóricas e termos técnicos que indicam *performance* musical. A situação é desesperadora, propícia ao lamento. Os dois versos selecionados marcam o início do fim, o clímax da peça: a materialização da derrota de Xerxes e a sua imputação pelos persas.¹⁰ A interjeição inicial, *extra metro*,¹¹ cria uma “lacuna” que o ator poderá interpretar pelo tempo que desejar, nos melismas que quiser e no tom que preferir. Essa interjeição inicial “*ἴω*” compõe-se de duas vogais, *iota* e *omega*, com ritmo crescente (vocal breve + vocal longa acentuada com elevação de tom) de queixume que se esvai da boca do ator (SALOMÃO, 2008).

Em relação à sintaxe, no bloco do verso 909, há o sintagma “odioso destino” (*στυγερὸς μοίρας*), que traduzimos por “maus pedaços” em acusativo plural e numa hipotaxe mais branda que se associa ao verbo *κυρέω* (encontrar) em apóstrofe (tu, ó Xerxes encontra maus pedaços). Percebemos e tentamos manter, por esse procedimento, um efeito de distanciamento: é desejável que Xerxes trate a si mesmo como um outro, nesse contexto. A personagem fala para si e afasta a dor que se desmorona sobre ela como a descrevê-la sobre um outro. Aqui, em nossa tradução, funcionou a dica: se o tradutor quiser acompanhar o autor teatral na sua forma de criação, ele deverá se ocultar o mais possível. Xerxes se isentou de culpa, dirigindo-se como a um outro, se ocultou na segunda pessoa do aoristo sem aumento, *κυρήσας*.

Outra leitura é possível, a que supõe o particípio aoristo para *κυρήσας*. Nela o distanciamento e o ocultamento se mantêm (“infeliz eu, que encontrei”), porém não de forma enfática. Além disso, buscamos reproduzir um ritmo dramático, pois não há um fluir de dor sem medida, e sim um bater de golpes sofridos. Como optamos por não usar métrica, buscamos gerar ênfases semânticas nas mudanças de versos. A primeira mudança brusca está na entrada de Xerxes com uma interjeição em sua

⁸ “Literalmente, o bater no peito em sinal de dor, e daí o sentido de lamentação. Designa, pois, um canto lírico do coro e de um ou dois actores”. Nota 54 de Ana Maria Valente em tradução da *Poética* de Aristóteles (2007).

⁹ “No hay duda de que la idea de la carga emocional imaginable a priori en el uso o no uso de una interjección es fácilmente admisible” (SÁNCHEZ, 1971, p.36).

¹⁰ Para a importância dessa acusação, citamos Prince (1868, p.XXVI): “Si l'on prend l'idée de la pièce dans le plan, ainsi esquissé dans ses principaux traits, on voit que tout le mouvement dramatique s'accomplit et se consomme dans le domaine de la conscience nationale. Depuis les apprehensions et les presentiments que s'emeuvent dans le premier choeur, jusqu'au cri de la conscience de Xerxès llui-même, le sentiment de fautes commises s'éclaire d'une lumière de plus en plus vive, et s'exprime par des accents de plus en plus éclatants”.

¹¹ Sobre a interjeição *extra metro*, observe-se: “The physical pain is seldom caused either by divine intervention or by the announcement of a future misfortune. The use of *aiai* in extrametrical position allows Medea to exteriorize her acute sorrow caused by the stroke of the celestial flame which pierces her head” (PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE, 2002, p.61).

boca; a segunda é a mudança de pessoa na fala; a terceira, um comentário sobre o acontecido.

ὡς ὠμοφρόνως δαιμῶν ἐνέβη
 Περσῶν γενεᾷ: τί πάθω τλήμων;
 λέλυται γὰρ ἐμοὶ γίνων ρόμη
 τῆρδ' ἡλικίαν ἐσιδόντ' ἀστῶν.
 εἴθ' ὄφελεν, Ζεῦ, κάμε μετ' ἀνδρῶν
 τῶν οἰχομένων
 θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.

Quão cruento um demo despencou
 na raça dos persas! Suporto resoluto?
 Afrouxou-me a força das pernas
 ao ver – dos vigias – esta idade toda.
 Zeus! Quem dera, também eu,
 com os homens que partiram,
 pelo talho da morte fosse amoitado!
 (ÉSQUILO, *Persas*, 911-917, tradução nossa).

O tom exclamativo perdura pela conjunção “como/ὡς” seguida do advérbio “com crueza/ὠμοφρόνως”. Mantém-se igualmente o ocultamento, a atribuição de culpa a um outro. Xerxes, o grande responsável, atribui a derrocada a uma divindade, explicação comum nas tragédias. O rei mostra-se perplexo, desfeito. A difícil tradução de δαιμῶν, tão comprometida filosoficamente, foi resolvida como “demo”, entidade maligna. Segue, no mesmo verso, o uso de um aoristo subjuntivo volitivo na primeira pessoa, forma manifesta de didascália: Xerxes se questiona (pergunta retórica) o que virá pela frente em termos de ação persa e em termos metateatrais. Deverá ele se obrigar a suportar a lamentação do êxodo? Por certo! A lamentação deve acontecer, ainda que Xerxes esteja sem forças para fazê-lo! Ele informa sobre seu estado físico e focaliza o que lhe restou: súditos velhos e sem força. A palavra ἀστός, moradores da cidade alta, foi traduzida por metonímia, “vigias”, recuperando o contexto da peça, uma cidade cuja cidadela somente os anciãos guardavam.

O verso 915 se abre com uma fórmula de desejo “quem dera/εἴθ’ ὄφελεν” e na sequência vem um vocativo (Ζεῦ) sem a interjeição ὦ, recurso que mostra o ritmo abrupto da fala. Repete-se a palavra μοῖρα, agora traduzida por “talho”. E como sabemos que a fala de uma personagem não é autônoma, que ela se constrói pelo seu parceiro em cena, apresentamos-lhes o coro.

Xorós

ὀτοτοῖ, βασιλεῦ, στρατιᾶς ἀγαθῆς
 καὶ περσονόμου τιμῆς μεγάλης,
 κόσμου τ' ἀνδρῶν,
 οὓς νῦν δαιμῶν ἐπέκειρεν.
 γὰ δ' αἰάζει τὰν ἔγγαιαν
 ἥβαν Ξέρξῃ κταμέναν Αἰδουν
 σάκτορι Περσῶν. ἀδοβάται γὰρ
 πολλοὶ φῶτες, χώρας ἀνθος,
 τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφός τις
 μυρίας ἀνδρῶν, ἐξεφθινται.

Coro

Ototoii! Chefe de brava tropa
 e mui honrada lei persa! Chefe
 de um mundo de homens
 – os que agora um demo ceifou!
 O chão chora o broto
 vindimado pra Xerxes e estocado
 por Hades, a Pérsia. Infernautas!
 Luzes muitas, flor da terra,
 exímios arqueiros – milhares completos
 e fechados de homens – foram abatidos.
 (ÉSQUILO, *Persas*, 918-927, tradução nossa).

Responso a Xerxes, outra interjeição (todas as que ocorrem no trecho estão constituídas pelo *iota* com “o, seja *mega* ou *micron*”). A vogal emitida é perfurante. Para Rimbaud (1995), “I” é cor de sangue, de riso, lábios bonitos.¹² O coro ecoa o lamento com uma modulação mais longa e intensa, alternando vogais e oclusivas (*óτοτοτοῖ*) mesclando *omicron* com a oclusiva dental *tau*, que garante as explosões de emoção. O texto está escrito em dialeto dórico. A sintaxe é solta. Muitos editores, segundo Prince (1868, p. 162), apontam a irreverência dessa fala. Sua fala é, ao mesmo tempo, lamento e insulto. Grassa a ironia que solapa o respeito. Três títulos são enumerados para Xerxes: rei/comandante de um batalhão, da lei e de homens. Contudo, tais poderes são enfraquecidos com um comentário, que traduzimos, visando à teatralidade, em uma espécie de “aparte”, o verso que encerra a ideia de glória e afirma que tudo foi destruído pela divindade/*daimon*/demo.

Com lirismo, o coro passa a falar por metáforas: o verbo “ἐπέκειρεν/ceifar/segar/matar”, de grande valor visual e teatral (no que diz respeito aos gestos análogos à palavra); a expressão “ἔγγαιαν ἥβαν/juventude nascida da terra” a qual traduzimos com a palavra “broto”. Além da exuberância das metáforas, esse verso é pronunciado acentuadamente em dórico *yā* por *yñ* no sentido em que o som do “alfa” é recuperado em *aiάζει* e *έγγαιάν* o que garante para a frase uma série de “*a*” e “*ai*” que exprimem um choro mariandino,¹³ aberto, derramado mantido por toda a fala.¹⁴ Perdemos esse signo, que foi substituído pelo ‘ch’: chão, chora.

A metáfora se desenvolve: o produto da terra é estocado no Hades de forma a fazer, lá, uma nova Pérsia. Eles passeiam pelo Hades em *enumeratio* (luzes – metáfora homérica para homens, flor da terra e arqueiros) e em *suma* (uns milhares completos e fechados de homens) que traduzimos por aparte para garantir a teatralidade do trecho.

¹² “*I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles/Dans la colère ou les ivresses pénitentes*”. Em tradução de Augusto de Campos (RIMBAUD, 2002, p.36): “I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes/da ira ou da ilusão em tristes bacanais”. Em tradução de Ivo Barroso (RIMBAUD, 1995, p.170-1): “I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais/ sorrido em fúria ou nos transportes penitentes”.

¹³ O lamento mariandino é um canto rústico do povo da Bitínia (hoje, a Turquia Asiática). Cf. Blackie (1850, p.378). Com cadência irregular e mistura de grito, lágrimas gemidos e cantos (LORAUX, 1999, p.71, 90 e 91). Paley (1855, p.219) informa que o escoliasta de Ésquilo complementa que a flauta mariandina é adaptada para hinos fúnebres. O coro nessa passagem é tão só um grito inespecífico que se mostra por palavras e almeja concretizar-se em voz. Em Minas, uma alternativa poderia ser a entoação do Congado, a Irmandade do Rosário.

¹⁴ Nicole Loraux (1999, p.61-6 e 70-3) discorre por cinco páginas – comentários de *Persas* particularmente nas páginas 64, 65 e 66 e 70-73 – sobre a interjeição *aiaī*. Resumimos: materialização condensada do pranto, registro expressivo de dor em relação à fonologia e à semântica.

aiaῖ αιαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς.
 Άσία δὲ χθόν, βασιλεῦ γαίας,
 αἰνῶς αἰνῶς
 ἐπὶ γόνυ κέκλιται.

Aiai aiai... airosa valentia...
 Ásia-torrão... Chefe de terras!
 Guai... guai...
 Vergada sobre o joelho!
 (ÉSQUILO, *Persas*, 928-930, tradução nossa).

Mais uma vez a sonoridade mariandina se instaura com as interjeições *aiai* e nas palavras “ἀλκᾶς, Άσία, γαίας, αἰνῶς”. Na tentativa de preservar o som “ai” do pranto mariandino usamos de um arcaísmo português, a interjeição “guai”, que exprime “dó, compaixão” e que, como substantivo, significa “lamento, queixume” para traduzir o advérbio *αἰνῶς*. Ao canto coral, responde Xerxes:

Ξέρξης
 ὅδ' ἔγω, οἰοῦ, αἴακτὸς
 μέλεος γέννα γὰ τε πατρῷ
 κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.

Xerxes
 Eu. Este aqui. O coitado,
 inútil – pra raça e terra ancestral –
 um mal, um resto virei...
 (ÉSQUILO, *Persas*, 931-934, tradução nossa).

Na tradução, trabalhamos a pontuação e a ausência de hipotaxe. A ideia de realçar o corpo/máscara que fala e que se qualifica norteou a tradução. Xerxes é um coitado, um inútil, um mal e um resto. O dativo foi colocado como um aparte, em fala separada e não sob regência. A fala é breve; cada verso traz um adjetivo para o rei, o último oferece um substantivo que completa a frase nominal “eu me tornei um...”. A palavra *ἄρ'* (com a supressão da vogal final) pode ser uma simples partícula de expressão ou o substantivo “maldição” ou, ainda, sob a forma *ἄρι*, “ruína, destroços, restos”. Escolhemos um léxico mais leve para que o mal cresça ao longo da fala.

Oferecemos, assim, lacunas as quais, como sustentamos, os atores, encenadores, diretores, cenógrafos e tantos outros haverão de preencher com “intenções de fala”, com gestos, ritmos variados. A intenção foi completar o texto na possibilidade do gesto. E o gesto se mostra, não se fala. “Ele tem sentido, ao marcar um tempo de pausa no encadeamento dos atos. Há, em qualquer gesto, algo suspenso que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo.” (GALARD, 2008, p. 59). Xerxes é símbolo dos persas e faz-nos lembrar Vieira (1665): “Aparece a imagem do *Ecce Homo*; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas”.¹⁵

¹⁵ Referimo-nos ao contexto e ao que afirma António Vieira (1665) no *Sermão da Sexagésima* acerca da imagem “retórica”: “Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e que lha pregaram na cabeça. Ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão nos ouvintes. Corre-se neste espaço uma cortina aparece a imagem do *Ecce Homo* – [eis o homem] eis todos prostrados por terra, eis todos a

Dante da materialização da derrocada dos persas, o coro retruca:

<i>Xorós</i>	<i>Coro</i>
<p><i>πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἵἀν Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος πέμψω πέμψω, πολύδακρν ἰαχάν.</i></p>	<p>Arrenego-te! Tua volta... um agourento aboio, horrir plangente de melodir mariandino sossoalto, solto lacrímosa cantoria. (ÉSQUILO, <i>Persas</i>, 935-938, tradução nossa).</p>

Trecho difícil para tradução. Relato cultural de uma forma de prantear, a dos jônios. Que fazer? O que oferece o texto? Traduzir o estranhamento ou domesticar o texto? Talvez possamos obter um lugar intermediário. Perguntamo-nos, então, o que dizem as letras gregas? As letras com seus sons dizem que o coro emite um grito travado, espasmódico, feito de guturais, agourento (*καδοφάτιδα βοάν*). Esse grito é enviado, no aoristo (*πέμψω*), na direção de Xerxes, para saudá-lo (*πρόσφθογγόν*). O berro entrevado e marcado pela vogal “o” (cf. o som de travamento soluçante no *cluster φθο*) seguida de nasalização contínua. Esse som, diz o coro, é lamuriante (*κακομέλετον*). Tudo isso está na boca do coro, está nos estilos jônico (*ἵἀν*) e mariandino (*Μαριανδυνοῦ*), isto é, à moda do povo da Bitínia, plangente (*θρηνητῆρος*), cheio de lágrimas (*πολύδακρν*) e entoado (*ἰαχάν*). Não sendo poetas, traduzimos por analogia e pela semelhança funcional, com efeitos correlatos. Buscando uma aproximação com nossa realidade em Minas Gerais, a saudação inicial do coro foi traduzida por “arrenego”; o canto dolente para prender o boi (Xerxes/Dioniso), o aboio, entrou em cena (no aboio mineiro o chamamento do boi se faz em modulações de “o”, ooÔ boi, que, em nossa perspectiva, recupera, em alguma medida o oioî da fala anterior). Guimarães Rosa (1985, p. 130 e 97) forneceu o léxico: “horrir”, o “melodir” e o “sossoalto”. A personagem coro ganhou gravidade no chamamento do forte; Xerxes, o touro abatido, será sacrificado.

Foi criada a evocação para a enlaçadura do touro, que se torna ancho na manada derrotada dos persas. Porém, fica um problema: é preciso, para acompanhar a sequência coral, passar para o campo semântico que engendra a palavra “mar”. Nossa imagem condutora para a tradução foi o forte imiscuído entre os muitos fracassados. Observemos que Xerxes incita o coro a maltratá-lo e parece assumir sua culpa:

bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, tinha já dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coma e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? Porque então era *Ecce Homo* [eis o homem] ouvido, e agora é *Ecce Homo* visto. A relação do pregador entrava pelos ouvidos; a representação daquela figura entra pelos olhos”.

Ξέρξης

ἵετ' αἰανῆ καὶ πάνδυρτον
δύσθροον αὐδάν. δαιμῶν γὰρ ὅδ' αὐ
μετάτροπος ἐπ' ἔμοι.

Xerxes

Atirai airados... mais um ... tororoma...
Destoada voz. Sim, este aqui, um demo
transformado em lugar de mim.
(ÉSQUILO, *Persas*, 941-943, tradução nossa).

Escolhemos a resposta de Xerxes tomando o verbo no imperativo presente da segunda pessoa, *ἵετε*, seguido pelo adjetivo *αἰανῆ*, aqui traduzido como “airado”, “tomado por desvario”; *καὶ* tomou-se por um advérbio e valemo-nos mais uma vez de Guimarães Rosa (1998, p. 37), com seu léxico mineirano, “tororoma”, substantivo feminino para designar uma corrente fluvial impetuosa e barulhenta que, mesmo para os que não conhecem seu significado, tem valor onomatopeico. A escolha se fez pelo som. O verso continua e a postura de Xerxes confirma-se como no *Ecce Homo*, só que agora teremos *Ecce Demo*. O crescendo continua de modo que as lágrimas vão encher a cena e criar o mar, tororoma, de dor. “O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho... Mas o mar veio, em vento” (ROSA, 1998, p. 109) e lamento. E assim se fizeram os persas, coro e rei.

BARBOSA, T. V. R. The theatrical translator and his role. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 27-46, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The article argues that the theatrical translator acts both as an actor on a written stage and a playwright. We suggest that drama translation is just like a dramatic action. We also discuss the idea of character applied to translation theory. Finally we produce a translation in order to exemplify our hypotheses.*

■ **KEYWORDS:** *Translator. Theater. Translation studies. Greek tragedy.*

Referências

AESCHYLUS. **The tragedies of Aeschylus**. With an English commentary by F. A. Paley. London: Whittaker and Co Ave Maria Lane, 1855.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. **The poetics of Aristotle**. Tradução e comentários de Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

BARBOSA, T. V. R. Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles: a polêmica redentora de Jones. **Calíope**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 109-24, dez. 2011.

_____. Prefácio. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Prefácio e tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê, 2013. p. 13-39.

BLACKIE, J. S. **The lyrical dramas of Aeschylus**. London: J. W. Parker, 1850.

BRANDÃO, J. L. Diegese em República 392d. **Kriterion**, Belo Horizonte, v.48, n.116, p. 351-66, jul./dez. 2007.

BRISSON, L.; PATILLON, M. Longinus Platonicus, Philosophus et Philologus II, Longinus Philologus. In: TEMPORINI, H.; HAASE, W. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**: (ANRW); Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neuren Forschung. Berlin: De Gruyter, 1997. Band 34.4. p. 3086-102.

CAPOEIRA Angola 1963 Mestre Pasthina. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OMUHKFwx05I&list=PL2520C73A8E9503C4>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CAPONE, G. **L'Arte scenica degli attori tragici greci**. Padova: Casa Editrice Dott, 1935.

DAMEN, M. Actor and character in Greek Tragedy. **Theatre Journal**, Baltimore, v.41, n.3, p. 316-40, 1989.

EASTERLING, P. The actor as icon. In: EASTERLING, P.; HALL, E. (Ed.). **Greek and Roman actors**: aspects of an ancient profession. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 327-41.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S.; STEARNS, T. **Ensaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

GALARD, J. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2008.

HOMERO. **Homeri Opera**. Edited by David B. Monro and Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press, 1989. Tomus I. Iliadis Libros I-XII.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LORAUX, N. **La voix endeuillée**. Paris: Gallimard, 1999.

MESTRE Pastinha – Maior é Deus. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rIY9sH1F7Os>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

MESTRE Pastinha jogando – CECA 1950. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FCtq7C2_7fU&list=PL2520C73A8E9503C4&index=3>. Acesso em: 15 ago. 2013.

NUSSBAUM, M. **Fragilidade da bondade**: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OUSTINOFF, M. **Tradução**: história, teorias e métodos. Tradução de Marcus Marciolino. São Paulo: Parábola, 2011.

PAVIS, P. **O teatro cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, O. **Tradução**: literatura e literalidade. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cardernos Viva Voz). Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE, H. The interjections in Greek Tragedy. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa, v.70, n.1, p.49-88, 2002.

PRINCE, C. **Études sur Les Perses d’Eschyle**. Genebra: Neuchatel, 1868.

REIS, L. A. **Cantos de capoeira**: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. 2009. 274f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510609_09_pretextual.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2013.

RIMBAUD, A. **Poesia completa**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.170-71.

_____. **Rimbaud livre**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSA, J. G. **Estas histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SALOMÃO, G. L. **Registros vocais no canto**: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. 2008. 181f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/pos/lael/lael-inf/teses/Glaucia_Lais_Salomao.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2013.

SÁNCHEZ, M. B. El vocativo y la interjección ó. **Habis**, Sevilla, n. 2, p. 35-48, 1971.

- SILK, M. The language of Greek lyric poetry. In: BAKKER, E. J. **A companion to the Ancient Greek language**. Malden: Blackwell Publishing, 2010. p. 424-440.
- SOMMERSTEIN, A. H. **Greek drama and dramatists**. London: Routledge, 2003.
- TABAKOWSKA, E.; SCHULTZE, B. Interjections as a translation problem. In: KITTEL, H.; HOUSE, J.; SCHULTZE, B. **Traduction: encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction**. Berlin: Walter Gruyter, 2004. v. 1. p. 555-61.
- UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation**. London: Routledge, 1995.
- _____. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.
- VIEIRA, A. **Sermão da Sexagésima**. 1655. Disponível em: <<http://vieira400anos.com.br/sermaodasexagesima.html>>. Acesso em: 14 ago. 2013.
- WECHSLER, R. **Performing without a stage: the art of literary translation**. North Haven: Catbird, 1998.
- WISE, J. **Dionysus writes: the invention of theatre in ancient Greece**. London: Cornell University Press, 1998.
- ZATLIN, P. **Theatrical translation and film adaptation**. Toronto: Multilingual Matters, 2005.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 03/05/2014



A TRADUÇÃO DO EFEITO HUMORÍSTICO

Olga Donata Guerizoli KEMPINSKA*

■ **RESUMO:** O artigo discute os problemas envolvidos na tradução do efeito humorístico, que é aqui considerado como um importante componente do efeito estético de um texto literário. A presença do corpo, a função poética, o contexto cultural e, finalmente, uma manifestação particularmente forte da função emotiva, participantes da produção do efeito humorístico, transformam-no em um sério desafio para o tradutor. As falhas na transposição do efeito humorístico levam a sérias modificações do alcance estético de um texto literário.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Humor. Função emotiva. Efeito estético.

Famosas são as lamentações dos tradutores a respeito da dificuldade, que, hiperbolizada, beira a própria impossibilidade, de se traduzir poesia. Seguidas de uma teoria da tradução poética enquanto transcrição ou “outradução”, essas queixas constituem hoje em dia um lugar-comum da teoria da tradução. Muito menos frequentes são as reflexões aprofundadas sobre a dificuldade de se traduzir o humor presente no texto literário. Todos, no entanto, conhecemos o constrangimento que acompanha as tentativas de se contar uma piada em uma língua estrangeira, e essa experiência cotidiana banal de um prazer frustrado na passagem de uma fronteira linguística, quando, no lugar da desejada cumplicidade, surge uma esquisitice, encontra também suas repercuções na tradução literária, convidando-nos a tratar o humor como um sério desafio tradutológico.

A economia da produção do efeito humorístico enquanto uma parte relevante do efeito estético é, de fato, extremamente complexa e, com isso, muito difícil de ser preservada ou reproduzida na tradução literária. Para refletir sobre as dificuldades tradutológicas do humor, torna-se necessária uma análise mais detalhada dos elementos que participam de sua elaboração. Pois a complexidade da economia da produção do cômico e sua resistência à tradução decorrem, em primeiro lugar, da multiplicidade dos elementos que colaboram no efeito humorístico: a presença do corpo, a função poética, o contexto cultural, e, finalmente, uma manifestação particularmente forte da função emotiva. Minha reflexão seguirá a ordem dessa

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem. Niterói – RJ – Brasil. 24020-006 – olgagkem@gmail.com

enumeração, atendo-se a problemas tradutológicos específicos e relacionados com cada uma das componentes do efeito humorístico.

A presença do corpo

Em primeiro lugar, vale a pena repetir a pergunta pela relevância da tradução da componente humorística de um texto literário. Por que a tradução eficaz do efeito humorístico – aquela, através da qual o riso potencialmente provocado pelo original preserva sua energia latente no texto traduzido –, seria afinal imprescindível? A urgência de sua transposição resulta, a meu ver, da importância do humor para o alcance do efeito estético de um texto. Longe de ser um elemento supérfluo ou meramente acessório, uma componente branda e leve, o humor, virtualmente presente em um texto literário e capaz de suscitar o riso do leitor, é responsável pela produção de um efeito estético único.

A particularidade do efeito estético do qual participa o efeito humorístico resulta da própria natureza do riso. Pois o riso envolve diretamente o corpo do leitor. Helmuth Plessner (2003) chegou a ver no riso uma experiência-limite, que remete à perda do controle sobre a existência física do ser humano e desvela, assim, a ambiguidade de sua condição, vivida, ao mesmo tempo, como corpo (*als Körperleib*) e no corpo (*im Körperleib*). É a sua relação inextricável com o corpo que, desde a Antiguidade, havia também incitado à investigação detalhada dos efeitos fisiológicos do riso e até de sua eventual utilidade no âmbito da medicina. Assim, por exemplo, o “Tratado do riso” de Laurent Joubert, composto no final do século XVI e apresentado no Brasil por Verena Alberti (2002), insistiu de uma forma particularmente eloquente na intensidade da reação corporal da pessoa ridente:

Além disso, os braços, as pernas, todo o corpo se comove quando o peito está atormentado, porque ele é a origem dos músculos que vão a todos os lugares. A dor que sentimos no ventre vem da veemência do movimento, que afeta as entradas, a pele e as membranas. Podemos também urinar e evacuar, porque os esfíncteres não resistem à pressão do diafragma e dos músculos epigástricos, também tensionados pelo diafragma. O suor vem da dificuldade de respirar e do trabalho que aquece os humores. É possível desmaiar de rir, por causa da notável perda de espíritos e das dificuldades de respiração, quando se ri com grande veemência (ALBERTI, 2002, p. 100).

Dadas essas fortes implicações somáticas, a excepcionalidade do efeito estético do qual participa o humor consiste em seu caráter excessivo e esse excesso, manifesto aliás também no choro e na excitação sexual, depende da mobilização concreta do corpo do leitor. De fato, com a presença do humor enquanto uma parte do efeito estético, a participação do fruidor no ato da leitura tende a ultrapassar – e

às vezes de muito –, o domínio do imaginário e do cognitivo, ao qual a estética da recepção alemã a havia circunscrito (ISER, 1996-1999). Além disso, o riso do leitor, ao operar uma transgressão do ato da leitura enquanto um ato espiritual, na medida em que diretamente envolve o corpo do leitor, parece romper as fronteiras entre o real e o representado. A ficção, escandalosamente, produz efeitos imediatos e concretos no real.

Poder-se-ia objetar que o efeito humorístico nem sempre se resume em uma risada, pois o leitor frequentemente experimenta o humor enquanto uma forma de tensão que meramente desperta um sorriso. No entanto, a tensão humorística, mesmo quando não chega a provocar uma gargalhada, consiste em uma experiência carregada de uma forte componente somática, uma forma de excitação, que, como a excitação sexual, além de envolver a imaginação e a compreensão, apela intensamente para o corpo do leitor. Nesse sentido, o riso, que consiste na realização extrema dessa tensão e, com isso, em sua liberação, está sempre presente, de uma forma latente, no efeito humorístico.

Se o efeito humorístico deve ser considerado como um sério desafio tradutológico é porque as falhas na sua transposição, mais frequentes do que se costuma pensar, modificam completamente o alcance do efeito estético de um texto literário, sobretudo naquilo que este tem de intenso e de subversivo. O corpo do leitor, que a atualização do humor na recepção do texto escandalosamente transformaria em um importante agente da fruição, se vê excluído. A irrupção do fictício na vida, realizada na movimentação do corpo do leitor ridente, é anulada. A própria recepção sofre, assim, uma neutralização, não raramente acompanhada de um aumento de dificuldade. O excesso é transformado em estranhamento, a tensão, em opacidade, e o prazer da cumplicidade, em distanciamento.

A função poética

Tal como definida por Roman Jakobson (1995, p. 128), a função poética, ao “[...] promover o caráter palpável dos signos [...]”, vem a ser responsável pela pluralidade e pela ambiguidade da referência. É justamente essa potencialização da referência que a transforma em um desafio sério para o tradutor da poesia. Mas a materialidade da linguagem é também frequentemente mobilizada na produção do humor e Freud (1977), ao descrever a técnica do chiste como próxima do trabalho do sonho – o do deslocamento metonímico e da condensação metaforizante –, havia, de fato, aproximado a economia da produção do humor da economia da função poética.

Podemos observar um interessante uso poético-chistoso da materialidade da linguagem poética em um dos poemas de Anna Akhmatova:

Como viver com essa maçada,
E ainda lhe chamam Musa,
Dizem: “Tu e ela nos prados...”
Dizem: “O murmúrio divino...”
Abanará mais duro que uma febre,
E de novo o ano inteiro caladinha.
(AKHMATOVA, 2003, p. 39)

Como viver com este fardo
a que se ousa chamar Musa?
Dizem-me: “Pela pradeira a segues...”
Dizem-me: “Que balbuciar divino...”
Mais forte do que a febre ela me agita.
Depois fica o resto do ano calada.
(AKHMATOVA, 2009, p. 100)

Ambas as traduções deixam claro que, ao trazer a figura tradicional da inspiração poética para o cotidiano, ao renunciar à forma dialógica da invocação e ao qualificá-la de um estorvo, o poema leva a uma ridicularização da Musa. Ao invés de se lamentar com a figura tradicional da inspiração ou pedir uma mediação, o sujeito lírico limita-se a resmungar, recorrendo até a uma expressão coloquial chula “*ni gu-gu*”, literalmente “nem um piu”. Tanto o recurso a citações, que evocam a união com a natureza e com a esfera sobrenatural, quanto a distância com relação à denominação “Musa”, atribuída ao discurso alheio, podem ser aqui interpretados em termos de ironia enquanto “menção” (SPERBER; WILSON, 1986, p. 75-76). Ao produzir efeitos de eco do discurso da tradição, encarregado no poema de Akhamtova da responsabilidade pela própria denominação de musa, o poema finge apropriar-se do discurso do outro, apenas para dele melhor distanciar-se.

Mas se o matiz irônico do eco do discurso mencionado, reforçado pela combinação de “laconismo e energia da expressão”, na qual Eikhenbaum (2006, p. 11) enxergava, já em 1923, o traço característico do estilo de Akhmatova, foi bem transposto na tradução, o efeito humorístico produzido pela sonoridade do texto original desapareceu completamente nas duas versões em português. Pois em russo, a composição sonora do poema está significantemente sobre carregada com o som “u”, que, presente na palavra “musa”, passa a contagiar a estrutura das rimas: *obúzoi – músoi, lugú – ni gu-gú*. Esse efeito de exagero em torno à materialidade do som “u”, que parece assombrar o discurso, tal um uivo vindo do outro mundo, cria um efeito humorístico muito forte, que uma tradução mais atenta à sonoridade poderia tentar reproduzir:

Como viver com essa obtusa
Que ainda chamam de Musa?
Dizem: “Nos prados ela e tu...”
Dizem: “Inspiração divina...”
Mais forte do que a febre me fulmina
E de novo o ano todo nem um piu.

Assim, a tradução do humor parece, de fato, reivindicar uma mesma “transposição equivalente de valores poéticos” (PIGNATARI, 2005, p. 10), que os poetas concretos exigiam da tradução poética. Abrangendo a sonoridade e o ritmo, ela não raramente deve aventurar-se na exploração da ambiguidade entre o sentido literal e o sentido metafórico, como também dos jogos com a remotivação semântica do nome próprio.

Uma transposição interessante de um uso poético-humorístico do nome próprio, acompanhada de uma sensibilidade à necessidade de uma domesticação criativa do texto literário, que possibilita a criação do efeito humorístico equivalente no texto traduzido, pode ser observada na tradução de um poema de Wisława Szymborska (2011), feita recentemente no Brasil por Regina Przybycien (2011). Vale citar aqui a passagem, na qual a tradutora comenta o processo da criação da equivalência do efeito da expressão “*norwids* forçados” no poema “Recital da autora”:

A poeta faz um jogo juntando a expressão “estar condenado a **duras penas** ou a **trabalhos forçados**” – os dois sentidos são possíveis em polonês – e o nome de Cyprian Norwid, poeta romântico que se caracteriza pelos versos complexos e por ter levado uma vida difícil, sem o reconhecimento de sua obra enquanto viveu. Busquei na literatura brasileira um poeta que tivesse essas características. Cruz e Sousa pareceu-me um exemplo possível, mas os sobrenomes duplos, tão comuns na língua portuguesa, soam pouco poéticos. Optei por traduzir o verso como; “estar condenado a duras florbelas”, usando o nome de Florbela Espanca que, de outra época e com versos muito diferentes de Norwid, teve, como ele, uma vida atribulada e uma obra que só passou a ser valorizada depois da morte (PRZYBYCIEN, 2011, p. 23, grifos do autor).

Graças a essa transposição, sem a qual teríamos em português apenas uma passagem obscura, – “*norwids* forçados” – a estrofe preserva na tradução seu efeito humorístico:

Não ser boxeador, ser poeta,
estar condenado a duras florbelas,
por falta de musculatura mostrar ao mundo
a futura leitura escolar – na melhor das hipóteses –
Ó Musa. Ó Pégaso,
anjo sequestre
(SZYMBORSKA, 2011, p. 32).

O contexto cultural

O exemplo das dificuldades da transposição do efeito poético-humorístico da expressão “*norwids* forçados” e de sua tradução bem-sucedida como “duras florbelas” permite não apenas observar um jogo poético-chistoso com o nome próprio, mas remete também à importância do contexto cultural para o funcionamento do humor. A relevância das mediações culturais para a recepção do efeito humorístico foi ressaltada no conhecido estudo sobre o riso carnavalesco de Mikhail Bakhtin (2008). Ao refletir sobre a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, o pensador russo sublinhou a natureza muito específica e limitada a um contexto cultural do humor que aí se manifesta. Esse humor, profundamente enraizado na visão do mundo característica daquela época, fenômeno coletivo e alheio a toda psicologia individual, perdeu sua eficácia imediata e passou a precisar de interpretação nos tempos modernos. A ambivalência e a afirmação da incompletude e, com isso, da materialidade do ser humano eram as características relevantes do riso carnavalesco, que, de acordo com Bakhtin (2008, p. 53), perderam sua transparência a partir da época clássica:

Os contemporâneos compreendiam como manifestações diversas de um único estilo o que os homens do século XVII e XVIII interpretavam como uma idiossincrasia individual e bizarra do autor, ou como uma espécie de código, de criptograma que encerrasse um sistema de alusões a determinados acontecimentos ou personagens da época. No entanto, essa compreensão dos contemporâneos era ingênua e espontânea. O que para o século XVII e os séculos seguintes se torna um enigma, era para eles algo perfeitamente evidente. Por isso, a compreensão dos contemporâneos não pode fornecer uma resposta aos *nossos* problemas, uma vez que, para eles, esses problemas não existiam.

Perante esse enraizamento do humor no contexto histórico e cultural – o fato de que em diferentes épocas e em diferentes lugares as pessoas não riem espontaneamente da mesma maneira e das mesmas coisas – impõe-se com força o problema de sua tradução e das condições da preservação de seus efeitos na passagem de uma cultura para outra. Tanto na travessia das fronteiras temporais quanto espaciais, a perda do efeito humorístico faz que surja em seu lugar um discurso experimentado como difícil e bizarro.

É interessante refletir aqui sobre a tradução de uma passagem do romance *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz (2007), cuja leitura em polonês costuma ser acompanhada de risadas. Trata-se de um duelo grotesco entre o mestre da Análise e o mestre da Síntese, que ocorre em torno a um prato de nhoques:

O doutor e mestre da Análise disse:

– Nhoques!

O Sintetista respondeu:

– Um nhoque!

Anti-Filidor berrou:

– Nhoques, nhoques, ou seja, uma combinação de batata, farinha e ovos!

Ao que Filidor replicou de imediato:

– Nhoque, ou seja, o ser superior do nhoque; o Nhoque Supremo!

(GOMBROWICZ, 2006, p. 121).

A tradução, feita no Brasil por Tomasz Barcinski (GOMBROWICZ, 2006), operou uma domesticação criativa, transformando a palavra “massa” e sua descrição analítica “combinação de farinha, ovos e água” em “nhoques”, cuja composição envolve “batata, farinha e ovos”. Mas se em polonês o humor se faz sentir intensamente nessa passagem, é porque seu mecanismo não se limita à recolocação grotesca da disputa filosófica no espaço da culinária. O efeito humorístico tem como seu núcleo discursivo uma pequena deformação linguística, acompanhada de uma troca de gênero gramatical da palavra. Trata-se da palavra traduzida em português como “um nhoque”, que é em polonês “*klusek*”. A palavra correta seria “*kluska*” no feminino, mas Gombrowicz (2007) preferiu desfigurá-la em uma palavra masculina. Dessa transformação grotesca participam também as conotações ridicularizantes da palavra “*kluski*” na língua polonesa, na qual o sentido da expressão “massa morna” é próximo da “jaca molhe”. Além dessas conotações culturais, é ainda relevante que a consistência do “nhoque” ou da “massa” remeta, no contexto da obra do autor, a uma reflexão filosófica a respeito da identidade – também a identidade genérica –, e da importância que nela assumem os conceitos da forma e do informe.

O exemplo das dificuldades da recriação do efeito humorístico no texto de Gombrowicz sugere a necessidade de se repensar a relação entre a domesticação e a estrangeirização, **ambas** extremamente importantes no processo de tradução do humor. Longe de apenas facilitar a leitura e de reduzir a alteridade do texto estrangeiro, a domesticação, ao possibilitar o “espelhamento” (VENUTI, 2002, p. 148) do leitor, é necessária para a reconstituição do efeito humorístico de um texto. Sua relação com a estrangeirização, evitada na passagem citada da tradução de Gombrowicz (2006), e, no entanto, amplamente responsável pelos efeitos poético-chistosos de um texto, revela-se igualmente imprescindível. E a melhor prova de que seja possível preservar essa dinâmica paradoxal consiste na repetida e entusiasta tradução dos textos monstruosamente humorísticos, tais como, por exemplo, o poema “Jabberwocky” de Lewis Carroll.

A importância da função emotiva

Ao descrever a presença do humorismo em um poema, Pirandello notou que a análise psicológica do texto “[...] é o fundamento necessário do juízo estético que dele se terá” (PIRANDELLO, 2008, p. 119). De fato, as reflexões sobre a presença do corpo como um agente da experiência literária, sobre a importância da função poética e do contexto cultural não esgotam a consideração dos problemas tradutológicos do humor. A análise do efeito humorístico é, pois, impensável sem que se levem em consideração as emoções envolvidas em sua produção e recepção. Trata-se de trazer para a discussão aquela componente da experiência da literatura que, muito desvalorizada no âmbito da reflexão formalista, foi chamada de função emotiva. Jakobson (1995, p. 124-5) a definiu como “centrada no remetente” e como aquela que “[...] visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando”.

As emoções envolvidas na produção e na recepção do humor resistem a uma descrição simples, na medida em que envolvem tanto prazer quanto desprazer. Pois, apesar de ser experimentado superficialmente como prazer, o humor não exclui, no entanto, a agressividade e, como veremos, a autoagressividade. Em um desafio aberto à teoria aristotélica do cômico enquanto aquilo que funciona “sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 2002, p. 24) e em continuidade com a teoria do humor negro surrealista, Robert Stoller (1989), ao relacionar o humor e o erotismo, insistiu na presença do ódio nessas duas experiências, que, enraizadas em um fantasma da vingança, visam no fundo humilhar o outro. Ao mesmo tempo, desafiando aquelas teorias que, como a de Bergson (2004, p. 3), faziam da distância e da insensibilidade condições necessárias do surgimento do riso, Stoller (1989, p. 92-3) ressaltou o caráter fundamentalmente autorreflexivo do humor: “Eu diria antes que nós rimos *apenas* quando nos identificamos com todos aqueles que estão presentes na brincadeira, inclusive com a vítima. Não esqueçam que quando vocês riem, vocês riem de si mesmos. Se vocês não riem de si mesmos, vocês não riem”. Próximo, nesse sentido, da perversão e, sobretudo, do obsceno, que “[...] permite a cada um – virtuoso ou culpado – odiar (si mesmo e os demais) [...]” (STOLLER, 1989, p. 119), o humor remete a um movimento essencialmente circular. Stendhal (2005, p. 42) havia intuído essa circularidade quando, ao descrever o riso como essencialmente sádico – o efeito da descoberta da superioridade sobre o outro –, não deixou de acrescentar que se tratava de “[...] um fruto delicioso, que é preciso colher em uma árvore espinhosa, cujas folhas e espetos são um violento veneno”.

“O grotesco tem dentes afiados e devora tudo que toca, não se poupando a si mesmo. É um suicida que se ri daqueles que choram sua morte” (HARTWIG, 1980, p. 47). Esse fragmento de um poema em prosa de Julia Hartwig descreve a dinâmica autoagressiva do efeito humorístico, que pode ser bem observado, por exemplo, na obra kafkiana. Um artista da fome (KAFKA, 1998, 2004) que participa

de um desafio de jejum, que, indeterminadamente prolongado, leva à perda do interesse do público e ao desaparecimento do jejuador, morto e esquecido; uma máquina de tortura (KAFKA, 2004; 2007) que encontra em seu próprio operador sua única vítima voluntária, que provocará, no entanto, sua desmontagem; uma cantora-camundongo (KAFKA, 1998; 2004) cujo canto parece indistinguível do assobio de todos os camundongos e que, esgotadas as poses, encontra no gesto do exílio uma afirmação paradoxal de sua arte – numerosos são os exemplos desses gestos kafkianos que, dirigidos para um objeto e destinados a serem transformados em espetáculo – visando o público do artista da fome, o visitante da colônia penal, o povo dos camundongos –, acabam por atingir aquele que os efetua. O artista da fome é (auto)aniquilado, o operador da máquina, (auto)assassinado, a máquina, (auto)destruída, a cantora, (auto)exilada.

O humor experimentado na leitura do texto kafkiano parece, de fato, com uma serpente que devora seu próprio rabo, pois está impregnado de uma violência particular, capaz de tocar não apenas os personagens risíveis – o artista, o comandante, a cantora –, mas também o próprio leitor. O funcionamento desse veneno infernalmente recíproco pode ser observado hoje em dia na leitura dos textos de Elfriede Jelinek. Observemos o funcionamento do efeito humorístico numa passagem do texto *Die Liebhaberinnen*, de Elfriede Jelinek (2011, p. 5):

a fábrica é como se fosse uma parte dessa bela paisagem.

ela é como se tivesse aqui crescido, mas não! boas pessoas a ergueram. do nada fez-se finalmente nada.

e boas pessoas vão entrando e vão saindo. depois espalham-se pela paisagem como se esta lhes pertencesse.

a fábrica e o terreno atrás pertencem ao proprietário, que é a empresa.

a fábrica fica no entanto feliz que as pessoas felizes nela se espalhem, pois estas suportam mais do que as infelizes.

as mulheres, que aí trabalham, não pertencem ao proprietário da fábrica, elas pertencem inteiramente a suas famílias.

O efeito humorístico resulta aqui da ambiguidade antitética produzida em torno das noções da propriedade e da felicidade, mas seu veículo discursivo é, como nos textos de Kafka, o uso da linguagem automatizada. “Bela paisagem” e “boas pessoas” anunciam uma parábola a-histórica e feliz. Mas a repetitividade das construções verbais, tão comum na linguagem burocrática, na qual garante a eliminação de toda ambiguidade, e que exige do tradutor uma renúncia rigorosa à diversidade do estilo, possibilita no texto de Jelinek a construção de falsas negações: “as mulheres não pertencem” – “elas pertencem”. E é o automatismo da linguagem e do pensamento que, ao introduzir a atmosfera do absurdo e ao permitir ao longo do texto o estabelecimento de uma identificação grotesca entre o amor

e o ódio, que é também responsável pela produção do efeito humorístico. Assim, próximo do abjeto, “[...] pois rir é uma forma de colocar e de deslocar a abjeção [...]” (KRISTEVA, 1980, p. 15), o efeito humorístico aponta para uma experiência perversa, na qual a diferença entre o sujeito e o objeto se vê anulada e no seu lugar surge a identidade entre aquele que ri e aquilo de que se ri.

Esta breve exposição dos problemas tradutológicos do humor permite duas conclusões a respeito da tradução literária em geral. Em primeiro lugar, o que se traduz no caso do efeito humorístico não é exatamente o texto, mas, antes, seu efeito estético. O objeto da tradução sofre aqui claramente um deslocamento inquietante, escapando da materialidade concreta e, afinal, dada, para a dimensão arriscada da virtualidade da experiência. Em segundo lugar, o efeito estético de um texto literário apresenta-se como um mecanismo muito complexo, do qual participam elementos diversos e nem sempre óbvios. De fato, se a cognição, a imaginação e o contexto cultural são hoje em dia amplamente reconhecidos como sérios problemas da reflexão sobre a leitura e sobre a tradução dos textos literários, a componente emocional, aquela que traz consigo a maior ameaça de que a discussão descambe no aleatório, mas que afinal é também aquela que “toca” o leitor, ainda aguarda por um estudo mais aprofundado.

KEMPINSKA, O. D. G. The translation of the humoristic effect. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 47-58, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The paper discusses some problems manifest in the process of the translation of the humoristic effect, considered here as an important component of the effect of the literary text. The presence of the body, the poetic function, the relevance of the differences between cultural contexts and the importance of the emotive function transform the humor in a serious challenge for the translator. The failure to successfully transpose the humoristic effect of a literary text leads to serious modifications of its esthetic aims and intensity.*

■ **KEYWORDS:** Translation. Humor. Emotive function. Aesthetics.

Referências

AKHMATOVA, A. **Poemas**. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Vadim Dmitriev. Lisboa: Relógio d’Água, 2003.

_____. **Stihotvorienia i poemy**. Moscou: Ecsmo: 2006.

_____. **Antologia poética**. Tradução de Lauro Machado Coelho. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

ALBERTI, V. **O riso e o risível**: na história do pensamento. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2002.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Ed. UnB, 2008.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EIKHENBAUM, B. **Anna Akhmatova. Opty analisa**. München: ImWerden Verlag, 2006.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 8).

GOMBROWICZ, W. **Ferdydurke**. Tradução de Tomasz Barcinski. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. **Ferdydurke**. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.

HARTWIG, J. **Chwila postoju**. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996-1999. 2 v.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

JELINEK, E. **Die Liebhaberinnen**. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2011.

KAFKA, F. **Um artista da fome e A construção**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Das Werk. Sämtliche Werke**. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2004.

_____. **O veredito e Na colônia penal**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

PIGNATARI, D. Outradução. In: TSVIETÁIEVA, M. **Marina**. Tradução de Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Tradutores, 2005. p. 9-25.

PIRANDELLO, L. **Écrits sur le théâtre et la littérature**: l'humour tragique de la vie. Paris: Folio, 2008.

PLESSNER, H. **Gesammelte Schriften**: Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. v. 7.

PRZYBYCIEN, R. A arte de Wisława Szymborska. In. SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p. 9-24.

SUPERBER, D.; WILSON, D. Echoic utterances and irony. In: _____. **Relevance**: communication and cognition. Oxford: Blackwell, 1986. p. 237-43.

STENDHAL. **Du rire**: essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais. Paris: Rivages Poche, 2005.

STOLLER, R. J. **L'imagination érotique telle qu'on l'observe**. Paris: PUF, 1989.

SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Bauru: Edusc, 2002.

Recebido em 28/10/2013

Aceito para publicação em 13/05/2014



TRAÇOS MIGRATÓRIOS E TRADUÇÃO CULTURAL NA OBRA ENSAÍSTICA DE HERTA MÜLLER E DE YOKO TAWADA

Rosvitha Friesen BLUME*

■ **RESUMO:** O presente artigo¹ aponta traços migratórios e de tradução cultural em alguns ensaios literários das escritoras Herta Müller e Yoko Tawada, da perspectiva de sua condição de imigrantes na Alemanha. A primeira, romeno-alemã, sempre escreveu somente em alemão, embora fosse nascida e vivesse na Romênia até os 33 anos; a segunda, japonesa radicada na Alemanha desde seus 22 anos de idade, escreve em japonês e alemão. Analisa-se o que há de romeno ou de romeno-alemão nos textos de Müller e em que medida se dá uma constante negociação entre as culturas pelas quais ela transita. Do mesmo modo, investiga-se como se dá o trânsito de Tawada entre as culturas japonesa e alemã e como ela advoga, em sua obra, por uma maior fluidez e uma redução de fronteiras rígidas entre línguas e culturas.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução cultural. Herta Müller. Yoko Tawada.

O diálogo entre os Estudos da Tradução e os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, que se estabeleceu nas últimas duas décadas, levou a uma ampla ressemantização do termo “tradução”; ele sofreu diversos processos de metaforização e, curiosamente, mesmo de retorno à sua primeira acepção, conforme constatam Bassnett e Trivedi (2002, p. 12-13):

In our age of (the valorization of) migrancy, exile and diaspora, the word translation seems to have come full circle and reverted from its figurative literary meaning of an interlingual transaction to its etymological physical meaning of locational disruption; translation itself seems to have been translated back to its origins.

O mais conhecido sentido do termo “tradução”, como transferência de conteúdos linguísticos de uma língua para a outra, já era uma metáfora tão incorporada ao uso cotidiano que o retorno à sua primeira acepção, de um deslocamento físico-

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão – Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis – SC – Brasil. 88 040-970 – rosvithafriesenblume@gmail.com

¹ Este foi redigido no âmbito de um pós-doutorado com bolsa Capes na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemanha, sob a supervisão da Profa. Dra. Michaela Holdenried.

geográfico, se constitui hoje, curiosamente, numa nova metáfora. E essa metáfora fala de como migrações são processos tradutórios em que línguas, culturas e os próprios migrantes são transformados. Na constatação supracitada, Bassnett e Trivedi (2002) referem-se, entre outros, à teorização de Homi Bhabha a respeito dos autores pós-coloniais. E o principal exemplo de Bhabha seria o do escritor indiano radicado na Inglaterra Salman Rushdie, em cuja obra literária o teórico identifica uma proximidade entre o “transnacional” e o “translacional” (BASSNETT; TRIVEDI, 2002, p. 12), ou seja, que em sua obra transpareceria a identidade híbrida ou traduzida, resultante de sua condição de migração.

Para exemplificar o que a concepção de tradução tem a ver com o deslocamento físico-geográfico de pessoas, serão analisadas no presente artigo as histórias de migração muito distintas das autoras Herta Müller e Yoko Tawada. Ambas vivem hoje na Alemanha e têm uma carreira literária de sucesso. A primeira, descendente de alemães, veio da Romênia como exilada política, fugindo do regime ditatorial de Nicolai Ceausescu. A segunda, vinda do Japão para estudar Germanística, também acabou se estabelecendo na Alemanha. Como se “traduzem” essas identidades romeno-alemã e japonesa no meio cultural alemão atual é o que se procurará inquirir.

Fica claro desde já que o termo tradução não servirá aqui para falar prioritariamente de processos interlíngüísticos de transferência de significados, mas do deslocamento e da inserção de sujeitos num novo meio cultural que, por sua vez, se hibridiza com a sua presença. Entretanto, a tradução interlingual das obras das duas autoras em questão não deixará de ser considerada, ainda que brevemente, no presente texto.

A propósito, é interessante observar que seis anos depois de publicar o livro citado acima, Trivedi (2005) alerta, em seu artigo “Translating culture vs. Cultural translation”, para o perigo de a excessiva metaforização do termo tradução acarretar uma desvalorização da importante atividade da tradução literária interlingual, o que poderia levar, segundo o teórico, a que “[...] mais cedo ou mais tarde terminemos com um mundo completamente traduzido, monolingual, monocultural, monolítico [...]”,² tudo o que, por ironia, o discurso pós-colonial combate. E a prova mais concreta de que esse perigo é real seria, para Trivedi (2005), o fato de que todo esse discurso tem sido realizado basicamente em inglês. Ele também discute exemplos do que talvez pudéssemos chamar de um uso modístico ou mesmo marqueteiro do termo tradução, com relação a autores que, embora tenham uma história de migração, sequer dominam mais de uma língua. Esse seguramente não é o caso das duas autoras em questão no presente artigo, conforme procurarei demonstrar, fazendo a tradução interlingual parte desse processo mais amplo da tradução cultural que ambas viveram e vivem.

² Todas as traduções de citações são da autora deste artigo.

Para a análise aqui proposta será considerada especialmente a obra ensaística das escritoras em questão, ensaísmo esse que se insere no contexto da literatura contemporânea de expressão alemã e se caracteriza por seu alto teor artístico-literário, por sua narratividade, subjetividade e fragmentação. Herta Müller fala muito sobre a relação de sua vida com a sua obra literária; já Yoko Tawada fala muito sobre a sua relação com as línguas e sobre tradução.

Herta Müller

“Mas eu vim para esse país, meu pertencimento tem de ser negociado.”
(MÜLLER, 2003, p. 123)

Para essa autora, a tradução cultural é uma constante desde a sua infância. Nascida numa pequena comunidade descendente de alemães estabelecida na Romênia há mais de três séculos, falante de um dialeto em casa, aprendeu o alto-alemão somente na escola. Esse, por sua vez, não era idêntico ao alemão atual da Alemanha, mas típico de uma comunidade distante do país de origem há várias gerações, com os característicos anacronismos, por um lado, e as influências do novo meio cultural, por outro, próprios a qualquer língua levada por emigrantes ao seu novo destino. O aprendizado do romeno, por sua vez, iniciou-se somente aos quinze anos, quando Herta se mudou para a cidade de Timisoara a fim de continuar os estudos.

Com relação ao uso da língua alemã enquanto falante dialetal e depois do alto alemão na Romênia, a autora enfatiza numa entrevista editada por Jessika Antosik (MÜLLER, 2012) a necessidade que teve de ler muito, e depois, ao escrever, ter um cuidado todo especial com a língua: “Assim se é obrigada a ser muito precisa no uso da linguagem: porque não se tem total certeza de nada” (MÜLLER, 2012, p. 1). Vale dizer que a autora escreveu, desde o início de sua carreira literária, somente em alemão.

Sua atenção redobrada sobre a língua, entretanto, não tinha a ver somente com o conhecimento limitado que possuía dela ou com a influência dialetal sobre essa, mas também com a identificação de um “alemão socialista” que se empregava nos meios de comunicação em sua comunidade, que era ideologicamente comprometido e que Müller (2012, p. 1) queria evitar a todo custo:

Através de muitas coisas na vida aprendi que a linguagem – não importa se conscientemente ou não – é um terreno político. Ela pode ser mal usada, como foi o caso no nazismo e no stalinismo. Quando se quer manter distância disso, se tem de refletir o que se quer dizer e escrever e o que não – e como formulá-lo.

A partir dos quinze anos, Müller aprendeu, então, o romeno, língua do país onde nascera e vivera até então. Em seu ensaio de 2003, com o sugestivo título “Em cada língua estão fincados outros olhos”, ela comenta as dificuldades iniciais no aprendizado da nova língua, o silêncio, a escuta, até um dia começar a falar romeno. E as comparações com o alemão eram inevitáveis e a faziam perceber não somente uma língua, mas um mundo bastante novo: “Diferente do alemão, porém, as palavras [romenas] arregalavam os olhos quando, sem querer, tinha de compará-las com as minhas palavras alemãs. Suas imbricações eram sensuais, atrevidas e surpreendentemente belas” (MÜLLER, 2003, p. 24). E a autora dá alguns exemplos dessa sua inserção numa nova cultura, ou seja, num novo modo de perceber o mundo:

No dialeto do vilarejo dizia-se: *Der Wind GEHT* [o vento anda]. No alemão alto que se falava na escola, dizia-se: *Der Wind WEHT* [o vento sopra]. E isso pra mim aos sete anos soava como se ele estivesse se machucando [*weht tun* – machucar]. E em romeno se dizia: o vento BATE, *vîntul bate*. O som do movimento era imediatamente audível quando se dizia bate, e aí o vento não machucava a si mesmo, mas a outros. Tão diferente quanto o soprar do vento também é o cessar do vento. Em alemão se diz: O vento se DEITOU [*hat sich gelegt*] – isso é raso e horizontal. Mas em romeno é: o vento PAROU [*ist stehengeblieben*], *vîntul a stat*. Isso é empinado e vertical.

Müller (2003, p. 25) observa que “[q]uase toda frase representa um outro olhar. O romeno via o mundo de modo tão diferente quanto suas palavras eram diferentes”. Outro exemplo que a escritora narra é especialmente interessante no contexto brasileiro pela semelhança do romeno com o português, mas, mais do que isso, ele se constitui numa bela metáfora para aquilo que estamos chamando, aqui, de tradução, o encontro entre culturas diferentes que gera uma produtiva hibridização de ambas:

Lírio, *crin*, é masculino em romeno. Certamente A lírio olha de outro jeito para a gente do que O lírio. Em alemão se tem uma dama, em romeno um senhor. Quando se conhecem as duas visões, elas se unem na cabeça. A visão feminina e a masculina se abriram, dentro do lírio se embalam uma mulher e um homem, fundindo-se. O objeto realiza em si mesmo um pequeno espetáculo, porque ele não se conhece muito bem. O que se torna o lírio em duas línguas que correm ao mesmo tempo? Um nariz de mulher em um rosto de homem, um palato longo esverdeado ou uma luva branca ou gola de pescoço? Ele cheira a ir e vir, ou a ficar além do tempo? Do lírio fechado das duas línguas surgiu, através do encontro das duas visões de lírio, uma história enigmática e sem fim. Um lírio com um chão duplo sempre está inquieto na cabeça e por isso diz constantemente algo inesperado de si e do mundo. Vê-se mais nele do que no lírio monolíngue (MÜLLER, 2003, p. 25).

Possivelmente por haver aprendido o romeno só mais tarde é que o alemão sempre foi a língua literária única de Müller. Ainda assim ela afirma: “Mas é evidente que o romeno sempre escreve junto, porque cresceu para dentro do meu olhar” (MÜLLER, 2003, p. 27). Vê-se também nessa declaração o processo de hibridização cultural ocorrido já na Romênia, e que terá continuidade com sua imigração na Alemanha. Katja Schubert (2010, p. 124) conjectura a respeito do modo como se expressaria essa fusão do olhar da autora a partir das duas línguas. Observando a obra de Herta, ela chega à conclusão de que raramente se trata de empréstimos lexicais do romeno. Um dos raros exemplos que a teórica menciona seria a palavra “céu da boca” em romeno, que Herta traduz literalmente ao alemão (*Mundhimmel*). Em alemão existe como correspondente apenas “cavidade bucal” (*Mundhöhle*) ou “palato” (*Gaumen*). Müller (2003, p. 31) emprega essa nova imagem, “céu da boca”, num trecho de seu ensaio “Em cada língua estão fincados outros olhos”:

Em romeno o palato se chama CÉU DA BOCA, *cerul gurii*. Em romeno isso não soa patético. Em romeno se pode insultar em longas maldições, com expressões sempre novas e inesperadas. O alemão é literalmente fechado nesse sentido. Muitas vezes pensei, onde o palato é um CÉU DA BOCA, há muito espaço, insultos se tornam imprevisíveis tiradas poéticas de amargura. Um insulto romeno bem sucedido é meia revolução no palato, dizia a amigos romenos na época. Por isso é que as pessoas não se revoltam nessa ditadura, porque os insultos liquidam sua indignação.

Para Schubert (2010, p. 124) a influência do romeno na obra de Herta se daria muito mais no sentido de promover “a precisão e o rigor no alemão”. Isso porque “[u]ma segunda língua está olhando junto, afia a outra, exige-lhe o máximo, não admite livre movimentação ou desperdício”. Por fim, Schubert (2010, p. 124) destaca que o que há de romeno na obra de Herta é muito mais a experiência de vida na ditadura romena que, por mais que seja historicamente situada, ultrapassa em muito esses limites geográficos concretos, constituindo-se no “romeno” como um código ou metáfora “[...] para a experiência central de mundo da ditadura e também do genocídio de tantas pessoas no século XX e XXI”.

Mas voltando às diversas instâncias de tradução cultural vividas por Herta Müller, houve a sua chegada à Alemanha em 1987. A epígrafe acima resume o que representou para ela essa mudança. Trata-se de um continuado processo de negociação pelo pertencimento. No ensaio “Pegar uma vez – largar duas”, também de 2003, Herta Müller diz que a crítica literária alemã reclama que ela só escreve sobre o passado e que seria preferível ela escrever sobre o seu presente na Alemanha, sobre a Alemanha de hoje. Ela, porém, se defende dizendo que seus assuntos não são do passado propriamente, já que passaram há pouco tempo; a ditadura de Ceausescu terminou em 1989. Eles só não são alemães. Na verdade, o que irritaria a crítica,

segundo a autora, é a temática de um ponto de vista espacial, e não temporal, já que autores alemães estariam escrevendo sobre temas alemães temporalmente muito mais afastados do que os dela e seus temas seriam considerados contemporâneos, mesmo quando tratam da revolução cultural de 1968, por exemplo. Mas, por pertencerem à experiência de muitos leitores alemães, o assunto continuaria sendo considerado contemporâneo. E nesse contexto ela afirma que seu pertencimento teria de ser negociado: “A partir de quando o vivido se torna passado? A partir de quando o vindouro se chama futuro? A partir de amanhã, a partir da próxima semana, ou somente no ano que vem? Ou somente em dez anos?” (MÜLLER, 2003, p. 123).

Outro exemplo de negociação a autora apresenta em seu ensaio “Aqui na Alemanha”. Ela comenta que as pessoas na Alemanha imediatamente identificavam seu sotaque diferente e procuravam corrigi-la. “Mas aqui na Alemanha não se diz Bretzel, e sim, Breezel. Estender o primeiro E, engolir o segundo, comprehende? Também não é tão importante, mas agora a senhora já sabe” (MÜLLER, 2003, p. 179). Nesse ensaio, Müller se queixa das muitas vezes que tinha de ouvir, já morando há doze anos na Alemanha, a frase “aqui na Alemanha” (na língua alemã a locução soa ainda mais excludente: “*bei uns in Deutschland*”). Ao retrucar, “[m]as eu também estou aqui com vocês” (MÜLLER, 2003, p. 179), vinha, então, a correção da pronúncia, como prova de seu não pertencimento. E a questão da pronúncia do *bretzel* alemão constitui-se como o *Leitmotiv* do ensaio da autora; quando critica um político xenófobo que, porém, afirma querer trabalhar pela integração dos estrangeiros, ela reflete: “A fim de apoiar o seu intento, estou tentada a fazer-lhe a seguinte sugestão: um programa de integração numa única frase que diga: ‘A integração do sotaque estrangeiro no *bretzel* alemão’” (MÜLLER, 2003, p. 184).

Herta Müller afirma que “não se pode pertencer a lugares”. Assim como não pertencia à Romênia, por ser, primeiro, integrante de um grupo fechado de descendentes de alemães e, depois, opositora política da ditadura socialista, não se sentiu inteiramente pertencente à Alemanha quando imigrou ali, constituindo-se, muito mais, como uma subjetividade híbrida, tão comum da contemporaneidade:

Nos lugares em que me encontro, não posso ser de todo estranha. Também não estranha em todas as coisas ao mesmo tempo. Sou estranha, como outros também, em certas coisas. Não se pode pertencer a lugares. Não se pode estar “em casa” na pedra, na madeira, no que quer que seja – pois não somos feitos de pedra ou de madeira. Se isso é uma desgraça, então ser estranha é uma desgraça. Senão não (MÜLLER, 1991, p. 123).

Herta Müller não é tradutora no sentido restrito do termo e, conforme já mencionado, escreveu sempre em alemão. Em entrevista acima referida (MÜLLER,

2012), ela foi inquirida a respeito do que achava das traduções de sua obra para as mais diferentes línguas, em decorrência do prêmio Nobel. A autora respondeu que, além daquelas ao romeno, não teria condições de avaliá-las, por desconhecer as línguas. Afirma que tem de confiar em informações de terceiros e que ouve falar de traduções muito boas.

A autora menciona também duas situações negativas. A primeira seria a tradução de sua obra para o chinês, da qual ouviu dizer que não é adequada por haver sido realizada por tradutores diferentes para cada livro, e que questões estéticas teriam sido ignoradas nessas traduções. O título da entrevista é uma declaração de Müller: “Na China, traduzir é como fabricar sapatos” (MÜLLER, 2012, p. 1). A segunda é que na tradução para o árabe de seu romance *Atemschaukel* de 2009 (MÜLLER, 2011), cujo protagonista é homossexual, essa característica foi eliminada na tradução, embora a autora tivesse dito expressamente que se ela não fosse considerada, o livro não deveria ser traduzido (MÜLLER, 2012, p. 1).

Como revelam os exemplos citados pela autora, a tradução interlingüística faz parte da tradução cultural e exige intensa negociação que, por vezes, pode falhar.

Yoko Tawada

“Naquele tempo encontrei a palavra transformação,
para defender possibilidades criativas do trabalho de tradução.”
(TAWADA, 1998, p. 7)

A autora japonesa radicada na Alemanha não viveu as agruras de um regime ditatorial e do exílio, como foi o caso de Herta Müller, e a sua migração para a Alemanha se deu por outros motivos, dentre eles, para estudar Germanística. Assim como suas histórias de vida, as obras das duas autoras são muito diferentes uma da outra. Contudo, Müller e Tawada possuem, ambas, uma rica experiência transcultural. E, a despeito de toda a diversidade imagética de suas obras, podem-se encontrar, por vezes, imagens semelhantes.

Se para Müller o romeno cresceu para dentro do seu olhar, Tawada (1996a, p. 50) fala de um par de óculos japoneses de que ela necessitaria, para enxergar a Europa, muito embora, conforme declara, esses óculos sejam “[...] forçosamente fictícios e [tenham] de ser refabricados constantemente”. Não haveria, portanto, um modo “natural” de uma japonesa, fazendo uso da língua alemã, falar sobre a Alemanha ou a Europa. Ao empregar a língua alemã, a visão já não seria mais japonesa, mas, sim, traduzida ou reformulada pelo uso da nova língua. E ela continua: “[e]sses óculos surgiram através da dor nos meus olhos e cresceram para dentro da minha carne, bem como a minha carne cresceu para dentro dos óculos” (TAWADA, 1996a, p. 50). A aquisição da nova língua provocara uma transformação, por vezes

dolorosa, no modo de enxergar o mundo. Esse processo de transformação – crescer para dentro de – faz lembrar, por um lado, como também o formula Rushdie (apud VORDEROBERMEIER; WOLF, 2008, p. 116), “[t]he change of language changes us”, aludindo à forçosa hibridização proveniente do contato com a nova língua/cultura. Por outro lado, é interessante observar que as imagens comentadas acima, tanto de Müller quanto de Tawada, relacionam-se com a visão – “para dentro do meu olhar”, segundo Müller, e para Tawada são os óculos que se fundem com a carne. O que essas imagens revelam é que a linguagem forja o modo de ver; o modo como se vê jamais é neutro ou natural, mas, sim, um constructo elaborado pela linguagem.

No ensaio “Na verdade não se deve contar para ninguém, mas a Europa não existe”, de onde provém a citação acima, trata-se da construção discursiva das culturas; como se dá a construção do que se considera o próprio e do que seria o outro através da linguagem. A importância dessa é destacada por Tawada quando ela diz no ensaio “Da língua materna à mãe-língua”, comentando como o “*Bleistift*” [lápis] para ela não parecia ser o mesmo objeto que o “*Enpitsu*” [lápis em japonês]: “[a]nté então não me dera conta de que a relação entre mim e o meu lápis era linguística” (TAWADA, 1996b, p. 9). É visível aqui a influência da obra *Império dos signos* de Roland Barthes, o que Clara Ervedosa (2012) analisa detidamente. Ela afirma que ambos, Barthes e Tawada, são obcecados por uma visão semiótica das culturas. A cultura é observada ou vivenciada como “[...] uma série de signos enigmáticos a serem decifrados” (ERVEDOSA, 2012, p. 372). E por isso a narradora dos ensaios de Tawada fica deslumbrada diante das palavras da nova língua e faz observações inusitadas sobre elas, observações essas que somente seriam possíveis a quem vê a língua de fora, desconstruindo, assim, a naturalidade com que falantes nativos a veem.

Ainda no ensaio “Da língua materna à mãe-língua”, Tawada diz, enumerando outros objetos do escritório em que trabalhava na Alemanha, que gostava especialmente do removedor de grampos (“*Heftklammerentferner*”), que ela toma como metáfora para aquilo que o conhecimento de uma nova língua proporciona às pessoas: a capacidade de ver as palavras de um modo novo e às vezes até mesmo inusitado. A autora afirma:

Na língua materna as palavras estão grampeadas às pessoas, de modo que raramente se tem prazer lúdico na língua. Os pensamentos se prendem de tal modo às palavras, que nem as primeiras e nem as últimas podem voar livremente. Numa língua estrangeira, porém, se tem algo como um removedor de grampos: ele remove tudo o que está grampeado e que se agarra (TAWADA, 1996b, p. 15).

Numa língua estrangeira que se começa a aprender não existem ainda os automatismos entre palavra e objeto/conteúdo extralingüístico. E é aí que reside a possibilidade desse outro olhar e de uma nova abordagem da língua. Tratando da influência do pensamento do autor alemão radicado na França Georges-Arthur Goldschmidt na poética de Tawada, a teórica Ortrud Gutjahr (2012, p. 463) afirma: “Somente quando a língua topa com alguma outra língua e, com isso, perde a sua naturalidade, o indizível da língua pode tornar-se capaz de, através da tradução, encontrar a sua expressão”. A própria Tawada aponta para essa influência de Goldschmidt quando fala a respeito de sua leitura da obra *Quando Freud viu o mar*, desse autor. Goldschmidt (apud GUTJAHR, 2012, p. 462) emprega a metáfora do mar para falar do modo como funciona a linguagem do ponto de vista psicanalítico: “A linguagem humana é como os mares: incontáveis são suas margens, suas ilhas; através de profundidades desconhecidas e invisíveis toma-se o rumo do infinito”. Assim, para Goldschmidt (apud GUTJAHR, 2012, p. 463), a linguagem humana é fluída, o que proporcionaria a possibilidade do trânsito entre as diferentes línguas.

Imagens da água e de fluidez são muito presentes na obra de Tawada. Para a autora o elemento água, em vez de representar uma barreira, liga os continentes e proporciona fluidez, trânsito, movimento, abertura, ligação. Tawada é defensora de um mundo sem fronteiras rígidas e cristalizadas. Em seu ensaio “Uruga: os navios pretos da modernidade”, ela critica o seu país, o Japão, por ver instaurada ali, hoje, uma forte onda nacionalista. “As crianças são obrigadas a ter orgulho da nação, ao invés de terem orgulho do globo ou do cosmo, para o qual não existem bandeiras” (TAWADA, 2012, p. 104).

No mesmo ensaio, Tawada (2012, p. 112) também apresenta uma visão bastante positiva da tradução:

A confusão de signos e línguas me acalma, porque assim posso ter certeza de que nenhuma guerra irá rebentar tão cedo. As traduções exigem tempo, dedicação, reflexão, concessão, modéstia e atenção. Fúria, ódio e sede de poder não ajudam quando a língua não é compreendida. Eles se deslocam, erram os alvos e se transformam no inesperado.

Ao contrário, portanto, do modo como tradicionalmente se vê a tradução, como uma espécie de mal necessário que, de alguma maneira, sempre dificulta uma comunicação perfeita e tranquila, Tawada apresenta uma outra forma, positiva, de ver a necessidade da tradução. O contexto da citação acima é uma reflexão da autora sobre uma peça de teatro de Yamamoto Yūzō, chamada *A história da estrangeira Okichi*. Nela aparece a figura histórica do primeiro cônsul americano em terras japonesas, Townsend Harris, que, nos anos 1850, tem a difícil missão de estabelecer um acordo comercial contrário à vontade dos japoneses; esses, até então, só tinham acordos comerciais com a Holanda e a China e pretendiam continuar assim. A peça

de Yamamoto apresenta uma verdadeira confusão de línguas, conforme explica Tawada (2012, p. 112):

Harris fala inglês, e suas palavras raivosas são transmitidas através do alfabeto. O intérprete japonês Moriyama procura acalmá-lo. Mas, como não sabe inglês, fala em holandês e a sua língua é representada pela escrita fonética japonesa katakana e entre parênteses mais uma vez no alfabeto. Heusken traduz isso ao inglês para Harris.

E sobre esse árduo percurso tradutório a autora conclui: “Fala-se e continua-se a falar em línguas parcialmente compreensíveis que sempre tem de voltar a ser traduzidas. A declaração de guerra fica cada vez mais distante” (TAWADA, 2012, p. 112). Tradução como modo de procrastinar e, portanto, de amenizar conflitos.

Na peça de Yamamoto Yûzô a estrangeira Okichi era, na verdade, uma gueixa que cuidou do negociador americano quando ele estava doente, e, a despeito de toda a estranheza de Harris para a cultura japonesa, ela teve a capacidade de compreendê-lo, salvando-lhe a vida. Conforme analisa Gutjahr (2012), essa personagem de Tawada representa verdadeira capacidade tradutória. Em seu ensaio, Tawada (2012, p. 109) diz sobre Okichi:

Ela se comunicou com estrangeiros, demonstrou flexibilidade e negociou rapidamente, a fim de salvar uma vida: essas são exatamente as capacidades de que a mídia estrangeira sentiu falta nos políticos japoneses por ocasião da catástrofe do tsunami esse ano. As instituições japonesas bloquearam um socorro imediato ao impor medidas de segurança muito complexas. Diferentemente de Okichi nem mesmo o governador teve a capacidade de fazer uma exceção por conta e risco.

Também aqui Tawada critica o seu país pelo excessivo nacionalismo e a falta de capacidade de diálogo para além de suas fronteiras.

O modo positivo de representar a incessante necessidade da tradução faz da obra de Tawada um bom exemplo literário do que se tem discutido, na última década, em torno dos conceitos de inter, multi e transculturalidade. Para fugir à concepção de culturas monolíticas e distintas que ainda embasaria os conceitos de inter e de multiculturalidade, o filósofo alemão Wolfgang Welsch (1999) propõe o conceito de transculturalidade, que procuraria valorizar justamente a interação, a hibridização entre as culturas. Dessa forma, a ideia da tolerância em relação ao outro, diferente, distinto, subjacente aos conceitos de inter e de multiculturalidade, seria substituída por uma valorização do potencial criativo da heterogeneidade que permearia todas as culturas. A valoração positiva que Tawada confere aos processos de tradução cultural vivenciados por ela e amplamente tematizados em sua obra literária reflete essa concepção transcultural da autora.

Yoko Tawada tem, também, uma preocupação intensa com a questão da tradução interlingual, tanto do ponto de vista da teoria quanto do de sua prática. Além de ser traduzida para diversas línguas e refletir sobre isso, a escritora empregou a tradução do japonês ao alemão e vice-versa em seu livro *Das nackte Auge*, que escreveu nas duas línguas e traduziu respectivamente. Porém, já antes dessa experiência de autotradução a escritora apresenta reflexões sobre a tradução interlínguística. Um ensaio dela se chama “O portão do tradutor ou Celan lê japonês.” (TAWADA, 1996c, p. 121). Ali ela analisa a tradução do volume de poemas de Celan *Von Schwelle zu Schwelle* para o japonês e constata que, para além de sua traduzibilidade, esses poemas parecem “**olhar para dentro do japonês**” (TAWADA, 1996c, p. 122, grifo do autor). É como se Celan tivesse conhecido a língua japonesa, o que não foi o caso. Ela afirma que “[...] deve haver uma capacidade de, ao escrever, evocar para si e tornar presentes no texto, um ou vários sistemas de pensamento [...] que se encontram fora da língua concretamente utilizada” (TAWADA, 1996c, p. 126). Fica evidente aqui a influência do pensamento de Walter Benjamin sobre Tawada, que ela também cita ao final de seu ensaio. É a ideia da língua pura, pré-babólica que as traduções das muitas línguas imperfeitas ajudariam a reconstruir e, assim, certas nuances do texto original só se revelariam na tradução (TAWADA, 1996c, p. 134).

Sobre a tradução dos seus próprios poemas pelo tradutor Peter Pörtner do japonês ao alemão, Tawada (1998, p. 7) comenta que, quando eles foram publicados, várias pessoas lhe perguntavam o que achava dessa tradução. Ela afirma que não via nessas traduções nenhuma perda, apesar de toda a diferença entre as línguas japonesa e alemã. “Naquele tempo encontrei a palavra transformação, para defender possibilidades criativas do trabalho de tradução [...]”, diz a autora. E essa transformação também se daria entre mudanças de gênero textual, como um texto em livro que vai para o palco, por exemplo.

Ao contrário da palavra “perda” a palavra “transformação” não soa nem trágica nem dramática. Além disso, ela parece ser livre de um propósito limitado ou de um plano orientado para o lucro. Não se perdeu nada e não se sabe o que surgirá após uma transformação (TAWADA, 1998, p. 8).

E poderíamos afirmar, também, que essa tradução como transformação não se dá, para a autora, somente nos processos interlíngüísticos ou intertextuais, mas na própria identidade de quem migra, como também indica a conhecida frase de Rushdie (apud VORDERROBERMEIER; WOLF, 2008, p. 114), “[...] *to cross a frontier ist to be transformed*”. Essa visão da tradução como um constante processo de transformação aponta para a abolição de limites ou fronteiras rígidas em favor de uma maior fluidez entre as línguas e culturas, ideia essa muito presente no conjunto da obra de Tawada.

Conclusão

Em maior ou menor grau, a língua alemã, eleita por essas duas escritoras para comporem sua obra, não lhes é inteiramente própria: Müller com as influências dialetais e demais características de um alemão usado no estrangeiro, Tawada com o alemão como língua inteiramente estrangeira. Suas obras, em língua não materna, carregam marcas de sua cultura de origem, que chamam a atenção do público leitor alemão.

Literaturas como as de Müller e de Tawada, dentre muitas outras de escritores com históricos de migração residentes na Alemanha, colocam em xeque ideias de monoculturalismo e de uma identidade nacional da literatura de língua alemã. Pode-se conceber, muito mais, um continuado processo de tradução cultural, em que autores de diferentes meios culturais se traduzem, enriquecendo-se e transformando-se mutuamente nesse continuado processo tradutório, gerando uma literatura híbrida, característica essa cada vez mais comum na contemporaneidade marcada por múltiplos deslocamentos.

BLUME, R. F. Migratory traces and cultural translation in the essayistic work of Herta Müller and Yoko Tawada. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 59-72, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** This article points out traces of migration and cultural translation in some literary essays by the writers Herta Müller and Yoko Tawada, from the perspective of their immigration status in Germany. The first, a Romanian-German writer, always wrote in German, though she was born and lived in Romania for thirty-three years. The second, a Japanese one, based in Germany since her twenty-second year of age, writes in Japanese and in German. This paper also analyses what is Romanian or Romanian-German in the texts of Müller and considers to which extent a constant negotiation happens between cultures through which she comes across. Similarly, it is investigated how Tawada moves along Japanese and German cultures and how she advocates, in her work, for more fluidity and a reduction of rigid boundaries between languages and cultures.

■ **KEYWORDS:** Cultural translation. Herta Müller. Yoko Tawada.

Referências

BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. (Ed.). **Post-colonial translation:** theory and practice. London: Taylor & Francis e-Library, 2002.

ERVEDOSA, C. Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration: Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in tawadas Text “Talisman”. In: GUTJAHR, O. (Org.). **Yoko Tawada**: fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012. p. 368-78.

GUTJAHR, O. (Org.). **Yoko Tawada**: fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012.

MÜLLER, H. **Der Teufel sitzt im Spiegel**: Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch Verlag, 1991.

_____. **Der König verneigt sich und tötet**. München: Hanser, 2003.

_____. **Tudo o que tenho levo comigo**. Local: Cia. das Letras, 2011.

_____. Herta Müller: “In China ist Übersetzen wie Schuhe herstellen”. [11 abr. 2012]. Entrevistador: Jessica Antosik. **Pragerzeitung.cz**. Disponível em: <<http://uepo.de/2012/04/19/hertha-muller-in-china-ist-ubersetzen-wie-schuhe-herstellen/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

SCHUBERT, K. “Ich habe in meinen Büchern noch keinen Satz auf rumänisch geschrieben aber selbstverständlich schreibt das Rumänische immer mit.” Anmerkungen zu Texten von Herta Müller. In: ASHOLT, W. et al. (Org.). **Littérature(s) sans domicile fixe**: Literaturen ohne festen Wohnsitz. Tübingen: Gunter Narr, 2010. p. 115-25.

TAWADA, Y. Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht. In: _____. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996a. p. 45-51.

_____. Von der Muttersprache zur Sprachmutter. In: _____. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996b.

_____. Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch. In: _____. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996c. p. 121-34.

_____. (Org.). **Verwandlungen**: Erzählungen, Essays, Szenen, Gedichte. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998.

_____. Uraga: Die schwarzen Schiffe der Moderne. In: GUTJAHR, O. (Org.). **Yoko Tawada**: fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012. p. 99-126.

TRIVEDI, H. Translating culture vs. Cultural translation. 2005. Disponível em: <<http://iwp.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

VORDEROBERMEIER, G.; WOLF, M. (Org.). **Meine Sprache grenzt mich ab...:** Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration. Wien: LIT Verlag, 2008.

WELSCH, W. **Transculturality:** the puzzling form of cultures today. 1999. Disponível em: <<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html>>. Acesso em 20 jun. 2013.

Recebido em 28/10/2013

Aceito para publicação em 22/05/2014



AUTOTRADUÇÃO OU LITERATURA VERNÁCULA? UM ESTUDO COMPARATIVO DA OBRA DE YONE NOGUCHI, AKIRA MIZUBAYASHI E YOKO TAWADA*

Philippe HUMBLÉ**
Arvi SEPP***

■ **RESUMO:** A literatura escrita por migrantes pertence a uma classe particular, porque a língua materna desses autores é sempre outra que a língua na qual eles escrevem. Daí, surge a pergunta: trata-se de uma tradução feita pelo próprio autor, ou é simplesmente um texto escrito em língua estrangeira por um estrangeiro? Neste estudo, pesquisam-se as obras de três autores japoneses que publicaram livros, cada um em uma língua diferente. Essas obras são analisadas com o intuito de avaliar em que medida esses autores mantêm rastros da língua materna a ponto de criar uma língua “mista”, “creolizada” que reflete uma nova identidade. Em outras palavras, trata-se de responder à pergunta se eles mesmos se traduziram, ou se escreveram simplesmente em outra língua, o que significaria que eles mantiveram sua identidade de japoneses. Chega-se à conclusão de que as atitudes dos autores são diferentes ao enfrentarem a cultura estrangeira e sua língua, embora a temática e a adaptação à cultura estrangeira sejam muito parecidas. Conclui-se que a maneira de se autotraduzir e a maneira de lidar com a língua do “outro” dependem, claro, da personalidade do autor, mas também do tipo de sociedade receptora e do momento histórico.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução literária. Autotradução. Literatura nikkei.

A intenção deste artigo foi de pesquisar em que medida autores migrantes, nesse caso todos de origem japonesa, mantêm rasgos de sua cultura e língua original e em que medida, e como, eles se deixam absorver pela cultura de chegada. Para pesquisar esse dado, analisamos e compararmos três obras de três autores japoneses sob o ângulo da autotradução.

* Os autores desejam agradecer as sugestões de mudança do revisor anônimo que contribuíram substancialmente para melhorar este artigo.

** VUB – Vrije Universiteit Brussel. Departamento de Linguística Aplicada. 1050 Bruxelas – Bélgica. philippe.humble@vub.ac.be

*** VUB – Vrije Universiteit Brussel. Departamento de Linguística Aplicada. 1050 Bruxelas. Universiteit Antwerpen. Antuérpia – Bélgica. arvi.sepp@vub.ac.be

A autotradução é um tipo de tradução bastante particular no sentido em que ela não envolve nenhum tradutor. Em geral trata-se de autores literários que escolhem dar à sua literatura uma maior difusão, ou uma difusão que não seja meramente nacional. Atualmente o fenômeno está crescendo em importância, especialmente na Europa, e isso por uma razão evidente e simples: a crescente imigração. Com efeito, é um fato que uma porcentagem cada vez maior da população europeia consiste em pessoas cujas raízes não se encontram no velho continente. Cada vez mais a literatura dos países europeus é feita também por autores que escrevem numa língua que não é sua língua materna e que eles aprenderam numa idade às vezes já bastante avançada em termos de aprendizagem de uma língua. É o caso dos três autores japoneses que desejamos apresentar aqui: Yone Noguchi, Yoko Tawada e Akira Mizubayashi.

Num artigo muito interessante, Gjurčinova (2013) cita Damrosch (2003), que situa a autotradução no contexto da antiga *Weltliteratur* de Goethe. No entanto, hoje em dia essa literatura se caracteriza como uma literatura especificamente de tradução:

David Damrosch argued for world literature conceived less as a vast canon of works and more as a matter of circulation and reception suggesting that texts which function as world literature are those which work well in and even gain in various ways from translation (GJURČINOVA, 2013, p. 3).

Como consequência dessa mobilidade crescente de autores, esses encontram-se fora das literaturas nacionais, tais como as conhecemos tradicionalmente. Os autores imigrantes se situam dessa forma “fora da história”. No seu artigo, Gjurčinova (2013, p. 5) cita igualmente Milan Kundera, que, por sua vez, cita uma escritora checa:

And according to Milan Kundera in his 2010 Encounter, Vera Linhartova, a Paris-based Czech writer, once said that “So, I chose the place where I wanted to live, but I have also chosen the language I wanted to speak [...] People will protest [...] sure, a writer is a free person, but is he not the custodian of his language? Isn’t that the very meaning of a writer’s mission? [...] It is often asserted that a writer has less freedom of movement than anyone else, for he remains bound to his language by an indissoluble tie. I believe this is another of those myths that serve as an excuse for timid folks.”

É precisamente o caso dos três autores japoneses que analisamos neste estudo. Como lembra Santoyo (2005, p. 859), a autotradução é quase tão velha quanto a própria tradução.

[...] la figura del autor traductor de su propia obra ha estado presente en la historia de este arte y oficio al menos desde los tiempos del historiador judío

Flavius Josephus, que escribió en su lengua materna, arameo, los siete libros de su primera obra La guerra de los judíos y años después, en torno al 75 de nuestra era, él mismo la revisó y tradujo al griego [...].

Historicamente, a definição da autotradução não suscita problemas, pois refere-se a um autor que resolve traduzir a própria obra. Geralmente esse autor teve uma educação bilíngue ou se tornou subsequentemente fluente na língua estrangeira, pela convivência. Os exemplos mais conhecidos são Beckett, Julien Green, Joyce, e há outros grandes nomes da literatura universal. Nesses casos todos houve, logicamente, um texto original, escrito numa determinada língua para um determinado público leitor. Por razões de maior divulgação de sua obra, um autor resolve se autotraduzir. Há, portanto, uma obra que poder-se-ia chamar de “original”, e uma tradução, mesmo se partes de uma obra se escrevem primeiro numa língua e outras partes em outra. Foi o caso de Elsa Triolet, por exemplo, que escreveu parte de uma mesma obra em russo e outra parte em francês, para depois traduzir as duas (SANTOYO, 2005, p. 866).¹

Depois de ter sido negligenciado pelos estudiosos como um fenômeno marginal, pesquisadores como Santoyo (2005, p. 866) mostraram que a autotradução é um fenômeno muito mais difundido do que se pensava.

No estamos ante raras excepciones, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un “caso marginal” [border case, borderline case, vide Kálmán 1993], como también se la ha denominado, la traducción de autor cuenta con una larga historia y es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha prestado.

À primeira vista, a literatura produzida por emigrantes, ou viajantes, não parece ter nada a ver com o fenômeno da autotradução. Olhando mais de perto, no entanto, ambos os tipos de escrita revelam ter semelhanças. Como a língua na qual os migrantes escrevem não é sua língua materna, isso dá origem a um tipo de escrita particular, que se situa entre uma obra original e uma tradução. Só que, nesse caso, trata-se de uma tradução sem texto original. Quando a tradução de um texto é instantânea, será que essa tradução mantém características do “original inexistente”, ou o texto nasce imediatamente como um texto original numa segunda língua? Não se trata aqui, portanto, de casos de autotradução em que um autor traduz uma obra sua para que as duas sejam entregues em igualdade de condições ao público. Trata-se de obras em que a condição de nacionalidade ou de procedência

¹ O fenômeno teve depois um tratamento histórico exaustivo no estudo de Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson (2007) *The bilingual text: history and theory of literary self-translation*.

do autor faz pressupor a existência de um original, real ou existindo somente na mente do autor, e isso na língua materna.

Pesquisamos neste artigo três autores: Yone Noguchi (1875-1947), Akira Mizubayashi (1952) e Yoko Tawada (1960). Yone Noguchi escreveu em inglês no começo do século XX. Mizubayashi escreve em francês e Tawada, em alemão. Concentramo-nos em três textos:

- Yone Noguchi (2007): *The American diary of a Japanese girl* (1902);
- Akira Mizubayashi (2011): *Une langue venue d'ailleurs* (2011);
- Yoko Tawada (2002): *Überseezungen* (2002).

Nesses três textos pesquisamos, por um lado, o conteúdo, a estrutura e a mensagem do relato, e, por outro, o registro linguístico usado para veicular esse conteúdo. Ficamos particularmente atentos às influências que a língua de origem, o japonês, pudesse ter na estrutura da língua usada na obra. Os resultados foram surpreendentes por sua diversidade. A primeira constatação foi que o fato de ter emigrado, o fato de ser estrangeiro, constitui o assunto principal da literatura pesquisada. Quando a literatura de não imigrantes trata de amor, de morte, ou de um dos sete pecados capitais, os livros dos autores japoneses tratam do tema da integração numa outra cultura, da adaptação a modos estranhos de vida e do relacionamento de japoneses com pessoas de uma outra cultura.²

O que pesquisamos nesses três autores foi de que maneira autores japoneses lidam, no âmbito da língua, com o problema de viver duas culturas diferentes. Eles traduziram o texto ou ele foi escrito, sem mediação, na língua de adoção? Secundariamente, queremos saber se isso nos ensina algo sobre a integração cultural e se podemos tirar lições desse uso da língua quanto ao processo de aculturação. O nosso ponto de vista é, portanto, tradutológico, mas também sociológico, de identidade.

Uma primeira constatação, ao comparar esses três autores, é que suas produções em língua estrangeira são muito diferentes. Os três escrevem obras “literárias”, mas repletas de considerações de tipo “ensaio”, com elementos autobiográficos. No caso de Mizubayashi, trata-se quase de uma pura autobiografia. Os textos de Noguchi e de Tawada parecem, por vezes, traduções, enquanto no caso de Mizubayashi, não está claro se o texto foi escrito diretamente em francês ou não. Apesar de se tratar de autores de procedência idêntica, colocados em situações parecidas e preocupados

² Uma confirmação mais recente disso é a obra de Oscar Nakasato (2011) *Nihonjin*. Por outra parte, uma exceção a essa regra é a obra de alguém como Kazuo Ishiguro, que escreve em inglês sobre temas majoritariamente ingleses.

com os mesmos problemas, as escritas são diferentes. Aparentemente entram em jogo três variáveis:

- A primeira é a **personalidade** do indivíduo. É o parâmetro mais opaco e menos fácil de ser pesquisado objetivamente;
- A segunda é a natureza da sociedade de onde vem o indivíduo, a sociedade “**emissora**”, nesse caso, o Japão;
- A terceira é a natureza da sociedade que recebe o indivíduo, a sociedade “**receptora**”;
- Por último, temos o momento histórico no qual o indivíduo se desenvolve como autor.

Yone Noguchi

O menos conhecido dos três autores aqui pesquisados é, provavelmente, Yone Noguchi. Nos Estados Unidos, no entanto, o seu livro mais famoso mereceu uma reedição anotada, em 2007. Vale a pena estender-se mais detalhadamente sobre esse autor, principalmente para ilustrar o parâmetro “momento histórico”.

Yone Noguchi nasceu em 1875 perto de Nagoya. Em 1893, depois da primeira guerra nipo-chinesa, mas antes da guerra com a Rússia, ele decide emigrar para os Estados Unidos, chegando a San Francisco em dezembro daquele ano. Noguchi trabalha para alguns jornais de língua japonesa e depois como empregado doméstico. Em 1895, ele vai morar na casa de um poeta americano menor, Joaquin Miller, como ajudante, mas sem salário. Ele ficará com Miller quatro anos. A influência do poeta americano sobre Noguchi será de grande importância. Significativamente ele conta que Miller sempre o tratava de “Mr. Noguchi” e não de Charley ou Joe, como os americanos costumavam chamar, com desprezo, os imigrantes japoneses. Em 1900, Noguchi viaja para a Costa Leste e mora de 1900 a 1904 em Nova York. Com a ajuda de Léonie Gilmour, sua assistente literária, ele completa o romance *The American diary of a Japanese girl*, que nos interessa neste estudo. Noguchi viaja igualmente para a Inglaterra, onde conhece pessoalmente alguns dos grandes nomes da literatura inglesa daquela época: Yeats e Hardy, entre outros. Depois ele volta para os Estados Unidos e, ao começar a guerra russo-japonesa de 1904, Noguchi se torna de repente uma fonte de informações interessante para a imprensa americana. Ele é solicitado para escrever artigos sobre particularidades culturais japonesas, uma sociedade que era, na época, pouco conhecida.

Não só intelectual, mas também emocionalmente, Noguchi teve uma vida bastante agitada. Ele casara secretamente com Léonie Gilmour, mas tinha desfeito esse casamento ao decidir voltar para o Japão. Aparentemente Léonie ainda não

tinha sido colocada a par de que o seu casamento fora desfeito quando soube que Noguchi tencionava se casar com outra intelectual feminista americana, a jornalista Ethel Armes. Esse casamento nunca se realizaria. Léonie já estava grávida de Noguchi e, quando ele decide voltar para o Japão, convida Léonie a se juntar a ele, junto com Isamu, o filho recém-nascido. No entanto, quando eles chegam em 1907 a Tóquio, constatam que Noguchi já tem outra mulher japonesa. Mesmo assim, Léonie e Isamu continuariam morando no Japão.

Noguchi continua escrevendo muito em inglês, mesmo estando no Japão. A partir dos anos 1930, fica muito difícil para ele publicar nos Estados Unidos, porém continua publicando em inglês no Japão. Curiosamente, as preferências políticas de Noguchi se revelariam bastante voláteis. No momento em que a esquerda é a força política predominante, ele se mostra simpatizante da esquerda. Quando o imperialismo de direita toma conta do país, ele se torna um defensor convencido dessa política e advoga uma guerra sem quartel contra seus antigos amigos ocidentais. Noguchi morre em 1947, depois de ter se reconciliado com o filho Isamu, que se tornaria um arquiteto e escultor famoso nos Estados Unidos. Noguchi escreveu mais de cem livros, dos quais uns trinta em inglês. Como já ficou assinalado, *The American diary of a Japanese girl*, de 1902, foi reeditado em 2007 pela Temple University com uma introdução de Laura E. Franey e notas de Edward Marx.

Akira Mizubayashi

O segundo autor desta pesquisa é Akira Mizubayashi, que começou a aprender francês em 1969, com a idade de dezenove anos. Ele fez isso com o incentivo do pai que, tal qual o filho depois, parecia ter problemas com a idiossincrasia de seu país. Por quatro anos, Mizubayashi estudará francês mais do que nada, por conta própria, até conseguir uma bolsa que o leva por dois anos para Montpellier, na França. Depois desses dois primeiros anos, Mizubayashi retorna ao Japão para ensinar o francês, voltando depois para Paris para fazer um doutorado sobre Rousseau. Mizubayashi casa com uma francesa e tem com ela uma filha, a quem ele dá uma educação bilíngue. Em 1983, Mizubayashi volta para Tóquio para ensinar literatura francesa na Universidade Sophia, cargo que ele ocupa atualmente.

Em 2010, Mizubayashi publicou o livro *Une langue venue d'ailleurs* [Uma língua vinda de outro lugar] em que ele conta a maneira como aprendeu francês, por que foi morar na França, e quais foram suas impressões ao morar no meio dos franceses. O livro foi muito elogiado, ganhou uma edição em livro de bolso, e Mizubayashi ganhou o Prix du Rayonnement de la Langue Française, que homenageia pessoas que contribuíram especialmente para a propagação da língua francesa.

Se Noguchi viajou para os Estados Unidos com o fim de conhecer o mundo ocidental, as motivações de Mizubayashi seriam bem diferentes. Nos anos 1970 o Japão se encontrava numa situação totalmente diferente daquela que acompanhava Noguchi no começo do século XX. Enquanto Mizubayashi quis conscientemente mudar, rejeitando seu país de origem, Noguchi queria enaltecer a cultura japonesa, outrora considerada inferior.

Segundo Mizubayashi, a razão principal pela qual ele quis mudar de país foi que ele não se identificava com os seus colegas de faculdade nos anos 1960. Ele detestava mais do que nada o jargão político que eles usavam. Seu pai, que parecia ter oferecido algum tipo de resistência aos militares durante a Guerra do Pacífico, também desempenhou um papel importante na rejeição do autor à sua nacionalidade. Mizubayashi simplesmente não queria ser japonês. Isso transparece também em seus gostos literários e musicais. Ele nos fala de sua preferência por Mozart, intimamente relacionada com o seu amor por todas as coisas francesas.

Yoko Tawada

Yoko Tawada é a mais nova dos escritores aqui discutidos. Ela nasceu em 1960 em Tóquio, onde estudou literatura russa. Apesar desses estudos, ela embarca para a Alemanha e acaba ficando em Hamburgo, onde faz um doutorado sobre literatura alemã. Yoko Tawada escreveu livros tanto de literatura quanto de ensaios. Ela é uma autora de sucesso na Alemanha, e foi também traduzida para várias outras línguas (inglês, francês, e outras). Além disso, ela ganhou uma série impressionante de prêmios literários. Ela escreve prosa, teatro, poesia, ensaios, tanto em japonês quanto em alemão. Como para Mizubayashi, a tradução é para Tawada um dado fundamental. Seus livros abundam em comparações entre o alemão e o japonês, tantas que formam muitas vezes o argumento central das suas narrações. Analisaremos agora a obra de cada um desses escritores.

Yone Noguchi: *The American diary of a Japanese girl*

A obra de Yone Noguchi, *The American diary of a Japanese girl*, é sem dúvida a obra mais intrigante de todas as estudadas aqui. É importante, portanto, situar o livro dentro do seu contexto. Quando o *Diary* é publicado em 1904, fazia menos de quarenta anos que o Japão tinha aberto suas fronteiras para o Ocidente. No entanto, já tinha vencido uma guerra contra a China e estava para ganhar outra contra a Rússia. A imigração de japoneses para os Estados Unidos era um dos grandes assuntos do dia.

O *Diary* de Noguchi é o primeiro romance escrito em inglês por um cidadão japonês. É a história da senhorita Asagao (Morning Glory) que conta, na forma de um

diário, suas observações durante uma viagem pelos Estados Unidos na companhia de seu tio, um industrial da área da mineração. Um momento importante é quando Asagao se torna amiga da mulher americana do cônsul japonês em San Francisco. Ao contrário dos seus conterrâneos, e do próprio autor da história, Asagao frequenta os círculos da alta sociedade americana. Isso não a impede de ser bastante crítica com relação à sociedade americana e de não se sentir inferior de maneira alguma. Em mais de uma ocasião ela menciona a maneira humilhante que os americanos tratam os japoneses, porém não se deixa impressionar. Asagao permanece, em tudo o que faz, uma “princesa japonesa”.

Depois de San Francisco, Asagao viaja para Chicago e Nova York, onde o romance termina com a promessa de novas revelações sobre a sociedade americana. Asagao, com efeito, quer se tornar nada menos do que uma “doméstica” numa casa americana, emprego que exercia boa parte dos seus conterrâneos emigrados para os Estados Unidos. A sequência da história seria efetivamente escrita, mas o editor americano se negou a aceitá-la alegando as vendas fracas da primeira parte. O livro será finalmente publicado no Japão no ano seguinte como *The American letters of a Japanese parlor maid* (1905), quando o autor lá se encontrará.³

No que se refere ao conteúdo do livro, o argumento do *Diary* não é muito consistente, pelo menos no sentido “ocidental” da palavra. Não há uma trama definida e o formato do diário parece uma maneira de juntar observações diversas sobre os Estados Unidos e os ocidentais. Muitas vezes o romance lembra o *Makura no Sōshi*, o *Pillow Book*, de Sei Shonagon. Essa é uma característica que, diga-se de passagem, encontraremos igualmente na obra de Yoko Tawada.

No que diz respeito à qualidade do inglês de Noguchi, a pesquisadora Laura E. Franey (NOGUCHI, 2007, p. x) menciona o seguinte a respeito da primeira versão do livro, que não foi a que finalmente foi publicada:

Worried that his knowledge of English was insufficient for the task he had set himself, Noguchi gave the entries to Partington for editing as he finished them. Yet Partington's influence extended well beyond changes to Noguchi's spelling and idiom. By mid-July 1899, Noguchi was complaining vehemently in his letters that she was introducing too much romance and too much novelistic plotting into his work.⁴

³ Informações extensas encontram-se no site da Wikipedia (2014).

⁴ “Preocupado que seu conhecimento de inglês seria insuficiente para a tarefa que se tinha proposto, Noguchi deu as provas para Partington para serem editadas na medida em que as ia acabando. No entanto, a influência de Partington estendeu-se além das mudanças de ortografia e a língua de Noguchi. Em meados de julho de 1899, Noguchi estava reclamando com veemência em suas cartas que ela estava introduzindo elementos românticos demais e demais argumento romanesco em seu trabalho” [tradução nossa].

Noguchi queimou essa primeira versão e começou tudo de novo. Dessa vez ele escolheu Léonie Gilmour para corrigir as provas, pedindo para “[...] to excise unnecessary words, shorten his ‘horribly long paragraphs’, and maintain the flavor of his ‘broken English’ while ensuring that the Diary would still appear ‘good and artistic’”⁵ (NOGUCHI, 2007, p. x).

Tudo isso resultou na presença de um certo número de erros em inglês. Vanhoorenbeeck (2012) fez um trabalho de análise desses erros e chegou a uma classificação em três tipos: erros gramaticais, lexicais e de estilo. De todos esses tipos há um número considerável no *Diary*, mesmo se esses erros não atrapalham, nem mesmo dificultam, a compreensão da trama ou da mensagem. Além disso, constatou-se que um grande número de palavras japonesas simplesmente não foram traduzidas e que o texto abundava em onomatopeias, bem características da língua japonesa. Há expressões como “chui, chui, chui” para imitar o barulho de pássaros, ou “kotsu, kotsu, kotsu” para imitar o barulho de alguém que bate na porta. Finalmente, vale ressaltar a abundância de frases mais sutilmente “não inglesas” como “*Lovely girl has no longing to sail over the ocean*” (NOGUCHI, 2007, p. 77), que dão ao relato um sabor marcadamente “estrangeirizante”.

A conclusão à que chegamos é que o *Diary* é um romance escrito em inglês, mas que faz tudo para parecer um texto traduzido, e mal traduzido. A tradução opera aqui como um agente participante da própria narração, é um procedimento estilístico que demarca o autor do seu leitor, o distancia conscientemente. Para quem estiver aberto a esse tipo de linguagem, o inglês de Noguchi aparece como algo estranhamente refrescante, chega a ser um valor a mais e não há dúvida de que o autor quis que fosse assim. Não temos notícia de uma versão original em japonês do texto, mas podemos supor que ela existiu.

Akira Mizubayashi: *Une langue venue d'ailleurs*

O caso de Akira Mizubayashi é inteiramente diferente do de Noguchi. Mizubayashi viaja não só pra conhecer a França, mas também para fugir do Japão, e se podemos supor que existiu algum tipo de borrão do seu livro e que houve algum tipo de tradução, o autor provavelmente preferiria que este não chegasse à tona.

O livro conta a trajetória de um japonês que quis de todas as formas aprender o francês como os franceses, para se tornar um deles. Mizubayashi conta as peripécias, às vezes cômicas, de alguém que aprende uma língua estrangeira e que mostra verdadeira adoração por ela. Temos as observações do estudante, do leitor,

⁵ “[...] eliminar palavras desnecessárias, encurtar seus ‘parágrafos terrivelmente longos’, mas manter o sabor de seu ‘inglês truncado’, fazendo ao mesmo tempo que o diário parecesse ainda ‘bom e artístico’” [tradução nossa].

do marido, do pai, do dono de um cachorro venerado. Há também considerações sobre Rousseau, Mozart e sobre como a cultura europeia é diferente, e melhor do que a cultura japonesa.

Em nível de língua, a maneira como o autor se expressa em francês chega a ser “mais francesa” do que os franceses. Analisemos brevemente essa “linguagem” de Mizubayashi, explicitamente – a maneira como ele fala sobre a língua –, e implicitamente – a maneira como ele usa essa língua. Assim, as metáforas que o autor usa para se referir à língua francesa chamam a atenção pelo teor existencial que elas pressupõem: *nascimento* (dezesseis vezes), **renascer, segunda vida, respirar a língua, viver a língua, morar na linguagem, viver na língua, casar-se com a língua**. No caso do idioma japonês, ao contrário, ele evita usar o termo “língua materna” e prefere o termo “língua de origem”. O autor quer se distanciar de suas origens e isso se expressa também na maneira altamente idiomática como ele se expressa em francês. Ao analisarmos as colocações num trecho aleatório por meio de uma pesquisa em Google, chegamos a resultados que mostram uma maneira de expressar que se aproxima de um nativo. Veja o seguinte trecho:

Mori nous met en garde contre une confusion majeure selon laquelle nous prendrions sa conception de l’expérience pour une simple accumulation de faits vécus et d’actes accomplis. Il se positionne à mille lieues d’une telle accumulation subjective dont on fait un éloge facile et complaisant. À la lecture des lignes que je viens de citer, l’expérience telle que Mori essaie de la définir, l’expérience fondatrice de la parole authentique, m’est apparue d’emblée, au contraire, comme présupposant une dimension sacrificielle exigeant un effort ascétique, sans concession. Et c’est précisément cela qui a provoqué un bouleversement, un séisme intérieur d’une force inégalée chez le jeune homme de dix-huit ans que j’étais à ce moment-là, en automne 1969 (MIZUBAYASHI, 2011, p. 28).

Se inserirmos as colocações presentes neste parágrafo na ferramenta de busca Google, as frequências são altíssimas, como fica claro no Quadro 1:

Quadro 1 – Ocorrências de colocações em *Une langue venue d’ailleurs*

(mettre) <i>en garde contre une confusion</i>	(15.900)
<i>une confusion majeure</i>	(37.700)
<i>une simple accumulation de faits</i>	(13.200)
<i>faits vécus</i>	(79.600)
<i>actes accomplis</i>	(199.000)
<i>conception de l’expérience</i>	(4.870.000)

<i>simple accumulation</i>	(35.100)
<i>à mille lieues</i>	(1.790.000)
<i>facile et complaisant</i>	(6900)
<i>à la lecture des lignes</i>	(252.000)
<i>expérience fondatrice</i>	(15.700)
<i>apparu(e) d'embrlée</i>	(76.200 + 56.400)
<i>un effort ascétique</i>	(3.880)
<i>une dimension sacrificielle</i>	(27.200)
<i>un séisme intérieur</i>	(36.800)
<i>une force inégalée</i>	(154.000)

Mizubayashi domina, portanto, o francês a ponto de escrever nessa língua de uma maneira que o torna indistinguível de um francês nativo. A identificação total concretiza um desejo de identificação total com a cultura receptora. Mizubayashi é suficientemente lúcido para se dar conta de que a identificação total será sempre ilusória, mas é significativo que o desejo esteja presente e que se expresse de maneira quase perfeita no único meio, talvez, em que isso seja possível, a palavra escrita. A língua, no entanto, é só uma porta de entrada para uma cultura, e não coincide com ela. Uma pessoa que nasce dentro de uma cultura específica não entra nessa cultura pelos portões da linguagem unicamente. Entra também pelas formas de atuar, pelas normas de comportamento, que não somente a linguagem ensina.

Yoko Tawada: *Überseezungen*

No caso de Yoko Tawada, o problema da língua torna-se uma preocupação central. A palavra *Überseezungen*, inventada pela autora, é composta de *Übersee*, do outro lado do mar, e *Zungen*, línguas, compondo uma palavra que não existe, mas que remete à palavra *Übersetzungen* (traduções). Ao mesmo tempo se refere à dificuldade que os japoneses têm em alemão de distinguir entre um *e* aberto e fechado. A autora faz, portanto, um trocadilho. É difícil resumir o livro de Yoko Tawada, que às vezes parece um livro de ensaios burlescos sobre a língua, sobre ser japonês e ser alemão. Assim, ela fala da dificuldade de escrever em japonês no computador, ou das confusões que se dão quando uma japonesa pronuncia o alemão erradamente. Nisso tudo a língua e a identidade formam o tema central. Em *Überseezungen* ela escreve:

In Deutschland wurde ich immer als eine Fremde betrachtet, die die Sprache der Einheimischen von außen antastet. Amerikanische Studenten dagegen zweifelten nie daran, dass Deutsch eine meiner Sprachen war, so wie Englisch ihre Sprache war. Unabhängig davon, woher und wann sie nach Amerika eingewandert waren, war Englisch für sie die eigene Sprache. Sie setzten die Sprache und die Kulturen nicht in ein Verhältnis von eins zu eins. Zumaldest ging man davon aus, dass Englisch für alle Kulturformen einen Raum bieten könnte⁶ (TAWADA, 2002, p. 109).

O importante dessa colocação é que Yoko Tawada não pretende em nenhum momento ser considerada alemã, e nem os alemães pretendem que ela o seja. Ela cita com aprovação “os americanos” e não parte do princípio que uma língua se identifica com uma cultura. A atitude de Tawada se opõe à de Mizubayashi que, num certo sentido, quer trocar de corpo ao trocar de pele. Ao mesmo tempo, Yoko Tawada chama a atenção para o fato de que o tipo de sociedade na qual os autores emigrantes se inserem também joga um papel fundamental.

Yoko Tawada reflete sobre o que ela pode contribuir à sociedade alemã a partir do ponto de vista japonês, sem, no entanto, se propor uma missão civilizadora. Seus ensaios são histórias de maravilhamento, de espanto ante as diferenças que pode haver entre duas culturas e de que maneira isso se expressa por meio da língua. Como os tradutores do Renascimento, que consciente eativamente pegavam emprestadas palavras do latim e de outras línguas para enriquecer o vocabulário da língua materna, Yoko Tawada enriquece o alemão por meio do japonês. Ela não traduz sistematicamente as obras que escreve, mas sempre existe esse vaivém. Numa entrevista, ela diz o seguinte: “Ich habe in meinem neuen Buch Das nackte Auge auf Japanisch geschrieben und es dann ins Deutsche übersetzt, dann auf Deutsch weiter geschrieben, das wieder ins Japanische übersetzt und so weiter – ich bin immer hin und her gesprungen”⁷ (TAWADA, 2014). Significativamente, não há quase colocações (*collocations*) em *Übersezungen*. Cada palavra foi escolhida individualmente e não em “pedaços” (*chunks*), como o fariam falantes nativos e que é o que precisamente os caracteriza.

⁶ “Na Alemanha, eu sempre fui considerada uma estrangeira que perturba o idioma local a partir do exterior. Estudantes americanos, no entanto, nunca duvidaram de que o alemão era um dos meus idiomas, como o inglês era a língua deles. Independentemente de onde e de quando eles emigraram para a América, o inglês era sua própria língua. Eles não definem a língua e as culturas numa relação de um a um. Pelo menos parte-se do princípio de que o inglês pode providenciar um espaço para cada cultura” [tradução nossa].

⁷ “Eu escrevi o meu novo livro *O olho nu* em japonês e depois o traduzi para o alemão, em seguida, continuei em alemão, que por sua vez traduzi ao japonês e assim por diante – eu pulei para trás e para frente” [tradução nossa]

Conclusão

Com esses três autores japoneses escrevendo em três línguas diferentes e em três países diferentes, não pretendemos ter dado um panorama exaustivo da questão da literatura japonesa de imigrantes e seu relacionamento com a tradução. Os três autores não foram educados num ambiente bilíngue, e podemos assumir que seu relacionamento com a língua materna continuou sendo direto e que suas obras podem ser consideradas de alguma forma uma tradução. Como sempre, no caso de autotraduções, não podemos nos apoiar numa análise totalmente científica e os dados não são totalmente verificáveis.

O que podemos concluir quando comparamos esses autores? Primeiro, que para eles o confronto com outra cultura é o assunto principal. A convivência com a sociedade receptora nunca é evidente. É um problema que domina outros assuntos mais tradicionalmente literários: morte, amor, poder etc. O confronto entre duas culturas, a adaptação a outra cultura é o principal motor de sua escrita.

Segundo, a maneira como essa problemática se expressa na língua é diferente. Temos três soluções diferentes. Temos a subordinação, no caso de Mizubayashi, a rebeldia no caso de Noguchi, o “isolamento solidário” no caso da Tawada. Pelo uso que esses escritores fazem da língua do outro, eles expressam a sua atitude perante essa cultura do outro. Numa tradução a atitude do tradutor perante a cultura do texto de partida se reflete na tradução. Quando o tradutor é o próprio autor, essa atitude transparece mais ainda.

Terceiro, assim como se trata de três personalidades bem distintas e que reagiram à situação de acordo com sua individualidade, também reagiram de acordo com o momento histórico. A atitude de Noguchi só é compreensível quando se leva em conta que o Japão era ainda considerado um país atrasado e que os imigrantes japoneses eram desprezados pelos americanos. Também transparece nessa atitude a “*inside information*” da qual Noguchi dispunha, sabendo que também militarmente o Japão já era um país com o qual se teria que contar.

Finalmente, é preciso analisar também o problema desde o outro lado, a sociedade receptora. Todos três autores escreveram de acordo com o tipo de sociedade na qual se integraram. Os alemães não esperam de um estrangeiro que ele se torne alemão. Se um autor escrever um alemão esquisito, eles acham mais interessante.⁸ A Alemanha não tem a tradição de integrar estrangeiros como a França, os Estados Unidos ou o Brasil. Não quer dizer que a Alemanha não queira receber imigrantes. Só significa que ela não espera que esses se tornem alemães.

No caso de Noguchi e dos Estados Unidos, a situação é diferente ainda, embora parecida com o caso do Brasil. A editora de Noguchi quis “normalizar” o seu inglês, mas quando ele resistiu, publicaram do jeito que ele queria. Propuseram

⁸ Veja também a recepção dos autores turcos na Alemanha: Emine Sevgi Özdamar e outros.

que ele se tornasse americano, mas como ele não quis, permitiram que ficasse com uma identidade diferente. Os americanos acabaram aceitando e absorvendo.

Os franceses, por sua vez, dificilmente toleram que a língua francesa seja usada de maneira diferente. A França tem uma longa tradição de assimilar imigrantes com um certo *pedigree* intelectual. Basta pensar em Rousseau, Cioran, Kundera, Picasso, e muitos outros. No entanto, o francês usado tem que ser o francês como se usa em Paris. Mizubayashi entendeu que essa era uma condição *sine qua non*, e agiu de acordo.

Por fim, não há nada que possa ser generalizado na análise da autotradução desses três autores. Isso pode significar duas coisas: primeiro, que não há nada em comum entre esses autores além de sua procedência étnica. Segundo, que o que eles têm em comum não se expressa por meio da literatura e da língua. A literatura dos emigrantes japoneses nos ensina tanto sobre a sociedade na qual sua literatura foi escrita quanto sobre o ser japonês. Isso não significa que não exista alguma coisa que caracterize esses emigrantes, que eles não tenham alguma coisa em comum que os distingue de todas as outras etnias do mundo, inclusive dos japoneses mesmos. Significa que se expressa de maneiras diferentes, de acordo com a sociedade receptora, o momento histórico e a personalidade. O que é significativo para entender a personalidade de cada um deles é o fato de eles terem escolhido ficar exatamente nessa sociedade, nessa nação, e não em outra.

HUMBLÉ, P.; SEPP, A. Self-translation or vernacular literature? A comparative study of the works of Yone Noguchi, Akira Mizubayashi and Yoko Tawada. *Itinerários*, Araraquara, n. 38, p. 73-88, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The literature written by migrants belongs to a particular type, since the mother tongue of these authors is always different from the language in which they write. Is it a translation made by the author himself or herself, or is it simply a text written in a foreign language by a foreigner? In this piece of research the authors scrutinize the works of three Japanese authors who published each in a different language. These works are analyzed so as to assess the extent to which nikkei authors still show tracks of their mother tongue in their literary work. The question is to know if they have translated themselves, or if they are simply foreigners who have written in a foreign language. The results of this research seem to show that the ways in which Japanese authors confront a foreign culture and its language can vary, but the topics on which they write are, with very few exceptions, very similar and focus on their difficulties in adapting to a new culture. The way they translate themselves and the way they deal with the foreign language depend, on the one hand, on the personality of the author and, on the other, on the type of host society and on the historic moment.*

■ **KEYWORDS:** Literary translation. Self-translation. Nikkei literature.

Referências

DAMROSCHE, D. **What is world literature?** Princeton: Princeton UP, 2003.

GJURČINOVA, A. Translation and self-translation in today's (im)migration literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, West Lafayette, v. 15, n. 7, p. 1-10, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2382>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

HOKENSON, J. W.; MUNSON, M. **The bilingual text**: history and theory of literary self-translation. Manchester: St Jerome Press, 2007.

MIZUBAYASHI, A. **Une langue venue d'ailleurs**. Paris: Gallimard, 2011.

NAKASATO, O. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

NOGUCHI, Y. **The American diary of a Japanese girl**. An annotated edition. Edited by Marx Edward and Laura E. Franey. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

SANTOYO, J. C. Autotraducciones: una perspectiva histórica. **Meta**, v. 50, n. 3, p. 858-67, 2005. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/011601ar>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

TAWADA, Y. **Überseezungen**: Literarische Essays. Tübingen: Konkursbuchverlag, 2002

_____. **Interview Yoko Tawada**. Disponível em: <http://www.foreigner.de/interviews/interview_yoko_tawada.html>. Acesso em: 2 fev. 2014.

VANHOORENBEECK, W. **Yonejiro Noguchi, een zelfvertaler?** 2012. 154f. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Erasmushogeschool. Bruxelas, 2012.

WIKIPEDIA. **The American diary of a Japanese girl**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_American_Diary_of_a_Japanese_Girl>. Acesso em: 2 fev. 2014.

Bibliografia consultada

LESSER, J. **Negotiating national identity**: immigrants, minorities, and the struggle for ethnicity in Brazil. Durham: Duke University Press, 1999.

_____. **Immigration, ethnicity, and national identity in Brazil**: 1808 to the present. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

OKAMOTO, S. M. **O discurso brasileiro sobre o Japão via França:** imigração, identidade e preconceito racial (1860-1945). 2010. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SANTOYO, J. C. Traducciones de autor (self-translations): materiales para una bibliografía básica. **Interculturalidad & Traducción: Revista Internacional**, Espanha, n. 2, p. 201-36, 2006.

SANTOYO, J. C.; GENTES, E. **Traducciones de autor (self-translations) materiales para una bibliografía básica:** Bibliography autotraduzione / autotraducción / self-translation. 14. ed. 1 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.self-translation.blogspot.be/>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

SHIBATA, H. **As escolas japonesas paulistas (1915-1945):** a afirmação de uma identidade étnica. 1997. 177f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

_____. **Da casa de pau-a-pique aos filhos doutores:** trajetórias escolares de gerações de descendentes japoneses (dos anos 1950 aos anos 1990). 2009. 211f. Tese (Doutorado em História e Historiografia da Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 18/05/2014



OS CLÁSSICOS E A TRADUÇÃO LITERÁRIA EM *CENTOPAGINE* DE ITALO CALVINO

Andréia GUERINI*
Tânia Mara MOYSÉS**

- **RESUMO:** O objetivo deste estudo é apresentar a tradução literária dos clássicos que constam do projeto editorial *Centopagine* (1971-1985), dirigido pelo escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) para a editora Einaudi de Turim, e destacá-los como instrumento essencial para a criação de um cânone. Trata-se de “romances breves” ou “contos longos”, escritos preponderantemente por grandes autores do século XIX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução literária. Clássicos. Cânone. *Centopagine*. Italo Calvino.

“Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati; ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserva la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli.”
(CALVINO, 2001e, p. 1817)

Sólido, estrela, direção. A geometria, a astronomia e a óptica parecem mover as sugestões de Italo Calvino (1923-1985) para a escolha do título da nova coleção Einaudi que dirigirá por quase quinze anos (1971-1985), como atesta na carta de 6 de outubro de 1969, escrita de Paris para Giulio Einaudi, o presidente da editora Einaudi:

*Caro Giulio,
Con ritardo mi ricordo che non t'avevo comunicato i nomi che avevo
pensato per la nuova collana letteraria.
I poliedri
Supernovae
Azimut
Ciao,
Calv.* (CALVINO, 2001a, p. 1061).

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-970 – andreia.guerini@gmail.com

** UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-970 – taniamoyses@uol.com.br

Além do *background* familiar que acompanha Calvino na alquímica transformação de rigor científico em liberdade literária (como atestam seus livros *Le cosmicomiche* (1965/1984) e *Ti con zero* (1967)), no ano dessa carta, o filho de cientistas encontra-se em plena frequentaçāo ao OULIPO – Ouvroir de Littérature Potentielle, fundado em 1960, a partir das ideias do matemático François Le Lionnais e do literato Raymond Queneau. Calvino já traduzira *Les fleurs bleues* de Queneau em *I fiori blu* (1967), e é o escritor francês quem o apresenta aos outros membros, todos envolvidos com a literatura potencial, ou seja, com propostas e realizações de obras literárias com estruturas matemáticas.

A experiência oulipiana resultará na trilogia da narrativa combinatória calvinina (*Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1969/1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)), mas o nome escolhido para a nova coleção Einaudi será bem menos **científico**, ou, melhor dizendo, será bem mais **bibliognóstico**: dois anos depois da carta, vem à luz a coleção *Centopagine*, com o subtítulo “*Collezione di grandi narratori direttta da Italo Calvino*”.

Como nota Franco (1998, p. 100), “[...] come sempre in Einaudi, i nomi più fantasiosi vengono alla fine ridotti ad una concretezza artigianale (‘Centopagine’) che tende a renderli più efficaci meno criptici e più memorabili per il lettore: un ‘Centopagine’ lo si vede sul banco o nello scaffale, una supernova meno”. Além disso, para editora, que se encontra em um bom momento empresarial (bem diferente da crise que a assolará nos anos 1980, tanto que Calvino se verá, pesarosamente, obrigado a deixá-la em 1983, dois anos antes de sua morte), é importante empreender uma estratégia de vendas com o nome de Calvino no subtítulo:

Una precisa funzione programmatica assume anche il sottotitolo [...], che, citando espressamente il nome del direttore – scrittore e intellettuale noto – offre una seria “garanzia”, e, definendo “grandi” gli scrittori proposti, individua un ambito editoriale bem preciso, nel quale “grande” vale anche “classico” (CADIOLI, 1993, p. 145).

O texto de apresentação, embora da autoria de Calvino, vem anonimamente divulgado em um folheto anexado aos primeiros quatro títulos (1971). No texto, hoje incluído em *Saggi 1945-1985* (CALVINO, 2001b), com o título “*Una nuova collana: i ‘Centopagine’ Einaudi*”, ele alerta para que o nome não seja levado ao pé da letra:

[...] ogni volume darà un romanzo compiuto e le pagine potranno essere anche centocinquanta o duecento, o magari solo novanta; più che sulla dimensione il criterio di scelta si baserà sull'intensità d'una lettura sostanziosa que possa trovare il proprio spazio anche nelle giornate meno distese della nostra vita quotidiana (CALVINO, 2001i, p. 1718).

É nesse ponto que se entrelaçam dois aspectos importantes para a realização de *Centopagine*: o primeiro é a ideia de **clássico**, segundo Calvino; o segundo interliga o instrumento essencial para a concretude do projeto calviniano com os nossos objetivos: a **tradução literária dos clássicos de Centopagine**.

A linha editorial de *Centopagine* repercute a epígrafe deste artigo, isto é, a segunda definição de clássico, proposta por Calvino no ensaio “*Italiani, vi esorto ai classici*”, publicada pelo jornal *L’Espresso* em 28 de junho de 1981 (portanto, no décimo ano de existência da coleção) e hoje constante de *Saggi*, com o título “*Perché leggere i classici*” (CALVINO, 2001e, p. 1816-24).

Nesse ensaio, de apenas cinco páginas, há mais de trinta referências bibliográficas, que vão de Heródoto (*c.484 a.C.– 425 a.C.*) a Cioran (1911-1995), mas, entre os italianos, Calvino reconhece que Giacomo Leopardi (1798-1837) é o único citado, talvez um efeito da “explosão da biblioteca”: a celeridade dos novos tempos leva à impossibilidade de se propiciar aos jovens uma educação clássica como foi a de Leopardi na biblioteca paterna.

É coerente que seja Leopardi o único italiano citado, tratando-se do clássico por excelência ao qual Calvino tributa a fonte de aprendizado para a tessitura da própria obra, conforme revela em seu epistolário, como na carta de 16 de julho de 1984 (portanto escrita no ano anterior à sua morte), destinada a Giorgio Manganelli: “*Tante volte ho pensato che non potrei spiegare – per esempio a uno straniero – la grandezza di L. e che cosa rende le Operette un libro unico e perché non ci si sazia mai di leggerlo [...]*” (CALVINO, 2001a, p. 1521).

É importante esclarecer que a fonte geratriz de *Le operette morali* (1824-1832) é o *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), o qual contém potencialmente a obra de Leopardi, cuja influência é o fundamento das lições¹ sobre **leveza, rapidez e exatidão** (GUERINI, 2007, p. 48-9) que, com as sobre **visibilidade, multiplicidade e consistência** (essa permaneceu no rascunho), seriam apresentadas nas Norton Lectures na Harvard University, no ano letivo 1985-1986, o que infelizmente não aconteceu, pois a morte o colheu em plena preparação dos textos sobre os **valores a salvar em literatura**, que hoje constituem o seu livro-herança, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio* (1988, póstumo):

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio (CALVINO, 2001d, p. 629).

¹ Usamos o termo **lição** com o significado de **conferência, palestra, aula** ao qual remete o correspondente termo italiano *lezione*.

A confiança nesses valores decorre também de muitas leituras e estudos: como leitor, Calvino muito aprendeu com Leopardi que, não obstante a dolente e solitária vida pessoal, conseguiu marcar definitivamente a literatura italiana como autor, tradutor e leitor que exerceu também a crítica, quando se referia às traduções de clássicos gregos e latinos traduzidos ao italiano e como se pode observar em muitas de suas cartas.

Em *Perché leggere i classici*, Calvino (2001e, p. 1823-4) caracteriza a explosão da biblioteca com a extinção da educação clássica nos moldes da recebida por Leopardi, devido à dizimação de velhos títulos e à proliferação de novos, nas literaturas de todas as culturas modernas, e sugere o procedimento para lidar com a situação:

Non resta che invertarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici; e direi che essa dovrebbe comprendere per metà libri che abbiamo letto e che hanno contatto per noi, e per metà libri che ci proponiamo di leggere e presupponiamo possano contare. Lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali.

A ideia de biblioteca ideal e individual afirma o reconhecimento de uma mobilidade para o cânone literário, que podemos registrar como uma contribuição de Calvino para a crítica literária, com os consequentes efeitos no campo da tradução literária. Nesse caso, Calvino pode ser situado em uma linha crítica cujo “[...] imperativo è salvare la letteratura [...] dalla drastica riduzione che essa subisce nella società dei consumi, basata sul potere ipnotico dell’immagine, sulla presenza spettacolare o sulla notorietà del nome” (MUZZIOLI, 2005, p. 213). O valor dos clássicos se situa na esfera do testemunho e da memória literária, com a qualidade intrínseca da contínua renovação pela leitura das novas gerações, pois, como lembra Calvino (2001e, p. 1823), em sua 14^a definição, “[...] è classico ciò che persiste come rumore di fondo, anche là dove l’attualità più incompatibile fa da padrona”.

Poderíamos dizer que a concepção de *Centopagine* está resumida no ensaio *Perché leggere i classici* e ampliada em *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Neste último, por meio do diálogo de Calvino com os 147 clássicos que lhe fundamentam a reflexão sobre os valores a salvar em literatura. Embora a intensidade da leitura resulte da fruição individual, nada impede que a futura recepção possa ser intuída por aquele que a oferece ou indica, com base na sua própria experiência com **livros lidos e amados**. Sobretudo, quando se trata de Calvino, escritor renomado do século XX, traduzido em várias línguas, considerado um leitor de primeira linha, como bem o define Ferretti (1998, p. 79):

Calvino privato lettore, Calvino lettore-saggista e lettore-recensore. Calvino lettore-editore, il lettore ideale di Calvino, l’ideale calviniano di lettore, il

lettore Einaudi che Calvino contribuisce a formare, l'immagine di sé che il Calvino editore vuol dare al lettore del Calvino autore, il lettore di Calvino, il lettore come oggetto delle riflessioni di Calvino, i personaggi-lettori nelle opere di Calvino: non è davvero facile trovare un altro autore del Novecento nel quale le avventure del lettore (definizione quasi inevitabile) vengano intessendo una così fita ed estesa rete di esperienze varie e di reciproche relazioni.

No *Zibaldone*, Leopardi (1991) trata com antecipação temas que seriam estudados por teóricos da tradução do século XX, o que permite afirmar que, como profundo conhecedor da obra de Leopardi, não teria passado despercebida a Calvino a importância dessas ideias sob o ponto de vista teórico, sobretudo porque, como revela em suas cartas e ensaios, integrava-se também das teorias surgidas na efervescência cultural da segunda metade do século XX, que levariam os estudos da tradução a tomarem fôlego como disciplina.

A partir de 1945, a correspondência epistolar de Calvino (inclusive como instrumento de trabalho na Einaudi) se desenvolve *pari passu* com a sua grande produção ensaística e, por meio de ambas, ele critica, estuda e analisa tanto os **seus** textos quanto os **dos outros** à luz dos fenômenos históricos, sociais, políticos, literários e culturais de sua época. Os dois livros que constituem o epistolário calviniano, *Lettere 1940-1985* e *I libri degli altri: lettere 1947-1981* (CALVINO, 2001a, 1991), somam 1.303 cartas *d'autore* (locução adjetiva italiana usada para indicar que o remetente é “um artista renomado e de reconhecido valor”), destinadas efetivamente a interlocutores existentes, e oferecem grandes contribuições à teoria e à crítica literárias e aos Estudos da Tradução. Vale ressaltar também que, sendo o tradutor, segundo Calvino, o terceiro agente na tarefa da tradução, ao trinômio “[...] autor-tradutor-leitor, a síntese entre fidelidade e liberdade, [que] Leopardi apresenta [como] uma das mais fecundas contribuições para a tradutologia [...]” (GUERINI, 2007, p. 152), ele propõe o quadrinômio “autor-editor-tradutor-leitor” (MOYSÉS, 2010, p. 320).

Diferentemente de Leopardi (circunscrito em solidão), Calvino tem a oportunidade de viver as quatro situações por conta da vida literária marcada, sobretudo, pela atividade editorial na Einaudi. A editora representa seu vínculo com o mundo por trinta e seis anos:² exerce o papel de tradutor no próprio trabalho; vive como autor uma parceria crítico-colaborativa com seus tradutores; como editor, é colaborador e/ou revisor de traduções; como leitor, reconhece o peso das ações dos outros três agentes para a fruição da leitura, além de praticar a crítica literária, que inclui a crítica da tradução (MOYSÉS, 2010, p. 320).

² O vínculo de Calvino com a Einaudi se estabelece de 1947 a 1983: como funcionário a partir de 1º abril de 1950 e como diretor de 1º janeiro 1955 a 30 junho de 1961. Desse período em diante, trabalha como consultor editorial, o que não o impede de dedicar-se ao amplo projeto de *Centopagine* (CALVINO, 1991, p. IX).

Como editor, Calvino é encarregado da direção de *Centopagine*, o que significa lidar com as quatro instâncias de seu quadrinômio. No texto de apresentação da coleção, ele explicita o gênero de livro que pretende incluir na coleção:

“Centopagine” è una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d’ogni tempo e d’ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient’affatto minore: il “romanzo breve” o il “racconto lungo” (CALVINO, 2001i, p. 1718).

Nesse texto, além de Calvino reafirmar sua predileção pela narrativa breve (“[...] anche una storia che resti aperta [deve] condensare in un breve spazio narrativo tutti gli elementi che danno un senso compiuto alla storia [...]” (CALVINO, 2001a, p. 1406), declarará na carta de 13 de novembro de 1979, destinada ao matemático, pedagogista e político Lucio Lombardo Radice, sobre *Se una notte d’inverno un viaggiatore*), as ações tradutorias necessárias à viabilização do projeto:

Già il catalogo Einaudi è molto ricco di ottime traduzioni di testi famosi da tempo introvabili sui banconi delle librerie e che in ‘Centopagine’ riavranno una loro sede naturale; [...] ma molte saranno le traduzioni nuove, in alcuni casi di opere mai pubblicate in Italia, e le proposte di titoli dimenticati o rari sui quali l’attualità dei nostri interessi getta una luce nuova (CALVINO, 2001i, p. 1718).

Calvino adianta seu interesse pelos grandes narradores russos e pelos clássicos do romance do século XIX e dos primórdios do século XX. É importante salientar que ele anuncia os primeiros títulos de literatura traduzida: *La sonata a Kreutzer* (*Krejcerova sonata*, 1891) de Tolstói; *Le notti bianche* (*Belye Noči*, 1848) de Dostoiévski (segundo ele, os grandes títulos da antiga coleção Universale Einaudi); *Pierre e Jean* (*Pierre et Jean* 1887) de Maupassant; *Daisy Miller* (*Daisy Miller*, 1878-1879) de Henry James; *Storia di un fannullone* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826) de Joseph von Eichendorff (“[...] un gioiello del romanticismo tedesco che è uno dei libri più ilari e freschi che siano mai stati scritti”) (CALVINO, 2001i, p. 1719)). Além disso, informa o interesse em publicar clássicos para **releitura e novas descobertas** da literatura italiana (o primeiro é *Fosca* (1869) de Iginio Ugo Tarchetti, ao qual dedica boa parte da apresentação de *Centopagine*), que caracterizariam, segundo ele, o ineditismo da coleção (CALVINO, 2001i, p. 1719).

Ao todo, *Centopagine*³ reunirá 77 livros, cabendo à literatura italiana o percentual de 24,68% (dezenove títulos) e à literatura traduzida 75,32% (58 títulos).

³ No site da editora Einaudi (GIULIO..., 2013), não consta o catálogo completo da coleção. O acesso às informações é possível em sites de bibliotecas italianas como no da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (2013) e no da Wikipedia (2013).

A coleção confirma o planejamento de seu diretor, pois a literatura traduzida conta com quarenta títulos do século XIX, alcançando o percentual de 68,97%; os demais se distribuem pelos séculos XVI (dois títulos; 3,45%), XVII (três títulos; 5,17%), XVIII (seis títulos; 10,34%) e XX (sete títulos; 12,07%).

Fiel à idealização de *Centopagine*, a literatura estrangeira compreende onze títulos russos, dezoito franceses, onze do Reino Unido, dez americanos, sete alemães e um espanhol. Os autores com mais títulos publicados são Dostoiévski (cinco) e Tolstói (dois); Balzac (três) e Diderot (dois); Conrad (dois), Stevenson (dois) e Yeats (dois); Henry James (cinco).

Segundo Cadioli (1993, p. 148-9), somente dezoito das 58 traduções já faziam parte do catálogo da Einaudi. Mesmo no caso de traduções novas lançadas por outras editoras, para os escritores mais renomados, com raras exceções, as edições apresentam traduções e prefácios novos, não apenas por questões de direito, mas em virtude de “[...] *rinnovamento stilistico e interpretativo*”. Portanto, o novo esforço tradutório abrange 68,97% da literatura estrangeira da coleção, isto é, quarenta livros.

Calvino é o autor de oito introduções, sete das quais para as traduções em *Centopagine*: *Pierre e Jean* (*Pierre et Jean*, 1887) de Maupassant; *Daisy Miller* (*Daisy Miller*, 1878/1879) de Henry James; *L'uomo che corruppe Hadleyburg* (*The man that corrupted Hadleyburg*, 1899) de Mark Twain; *Ferragus* (*Ferragus, chef des Dévorants*, 1834) e *I piccoli borghesi* (*Les petits bourgeois*, 1856) de Balzac; *Il padiglione sulle dune* de Stevenson (*The Pavillon on the links* 1880/1882); *Due ussari* (*Dva gusara*, 1856) de Tolstói. Nessas, ele destaca as dimensões espaço-temporais dos autores e de suas obras, dentro do espírito de legibilidade que pretende incutir nos leitores, sem rigor acadêmico nos textos, que se inserem em edições econômicas. Para tanto, no texto de apresentação da coleção, ele revela o escopo de proporcionar uma “*angulazione moderna*” à leitura, com a presença dos paratextos: “[...] *introduzioni, scritte in gran parte espressamente da critici e scrittori italiani*” (CALVINO, 2001i, p. 1719).

Com suas introduções, fiel ao objetivo de “[...] *rispondere a un fondamentale bisogno di ‘materie prime’* [...]” (CALVINO, 2001i, p. 1719), ele parece querer demonstrar, como escritor, o tipo de paratexto que pretende, pois observamos que os paratextos se apresentam como caracterizadores da coleção, como bem os define Falcetto (1988, p. 57-8):

Antidogmaticità, apertura, volontà di ricostruire senza perciò rimuovere l'inquietudine e la coscienza del negativo, rappresentano i caratteri principali di quell'atteggiamento che, tra l'altro, resta in parte tangibilmente consegnato alla felice iniziativa editoriale dei Centopagine.

Mas, surpreendentemente, o autor do ensaio *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, escrito para uma palestra em um congresso sobre tradução, ocorrido em Roma em 4 de junho de 1982 (CALVINO, 2001h, p. 1824-31), em suas introduções, não se atém às traduções ou aos tradutores. Exceto por uma indicação da fonte original para a tradução de *I piccoli borghesi* (*Les petits bourgeois*, 1856) de Balzac para *Centopagine*, por refutar o refazimento pelo escritor de folhetins Charles Rabou, encarregado pela viúva de Balzac (ele morrera em 1850) de concluir a obra, publicada em capítulos em jornal em 1854 e em volume em 1855. A nosso ver, a crítica calviniana atinge as raias do apócrifo – “[...] come se fosse tutto di mano di Balzac, nonostante che la differenza di stile della parte finale fosse stridente [...]” (CALVINO, 2001c, p. 788) – não obstante os motivos da intervenção de Rabou fossem evidentes, enquanto as quatro últimas páginas, encontradas no leito de morte do autor, são consideradas um **tesouro** para comparar “[...] la stesura originale col tentativo di rifacimento lento e goffo di Rabou” (CALVINO, 2001c, p. 788):

Oggi l'edizione Garnier a cura di Raymond Picard (su cui si basa la presente traduzione), condotta sui manoscritti e sulle bozze originali, stabilisce con certezza ciò che Balzac ha scritto. La continuazione fasulla non merita certo una riesumazione; [...] ma non è privo d'interesse il modo con cui Rabou aveva pensato di concludere la vicenda; ne darò perciò qualche cenno.

Calvino se confronta, embora numa situação diversa, com o velho dilema que movimenta a história da tradução, desde Cícero (106 a.C.– 43 a.C.), pois, como lembra Mounin (1965, p. 31), foi ele que estabeleceu o grande problema teórico que dominará a tradução por dois mil anos sobre a fidelidade ao texto ou ao pensamento contido no texto. Nesse caso, o texto de Rabou, segundo Calvino, não corresponde ao pensamento de Balzac.

O próprio Calvino se viu, em primeira pessoa, envolvido nesse dilema, como tradutor para o italiano das duzentas fábulas dialetais que compõem *Fiabe Italiane* (1956), diante da necessidade de escolher entre muitas variantes para a mesma fábula, como revela na introdução e nas notas, as quais, podemos afirmar, constituem um tratado sobre a tradução como prática e teoria, em que literalidade e criatividade poética se mesclam, como testemunham também suas cartas (MOYSÉS, 2010, p. 210). Dilema que, como tradutor, Calvino experimentou, não com a mesma facilidade de crítico e editor, e que, no caso do texto de Rabou, só se explicita pelo encontro dos manuscritos originais.

E o valor dos manuscritos originais, quando ausentes, evidenciam a tomada de posição de Calvino (2001f) como crítico, como demonstra na introdução a *Il padiglione sulle dune* (*The Pavillon on the links*, 1880/1882) de Stevenson, em que defende a importância do conto (Stevenson é um dos autores caros a Calvino, desde a infância) contra a crítica de M. R. Ridley, curador da edição (1962) para a

Everyman's Library. Ridley considera o conto falido, com personagens sem interesse para o leitor, exceto pela primeira redação, publicada no *Cornhill Magazine* (1880), mas, segundo Calvino (2001f, p. 975), “[...] contrariamente alla regola che vuole si consideri definitiva l'ultima edizione corretta dall'autore [...]”, a qual defende pelas características estilísticas de Stevenson que “[...] attacca a scrivere con quel piglio secco e oggettivo, come si conviene a un racconto d'avventure”. Porém, Calvino (2001f, p. 976) reconhece que argumenta com base em conjecturas, que “[...] solo un'indagine sui manoscritti potrebbe confermare o smentire: dal confronto delle due stesure stampate l'unico dato sicuro che emerge è l'incertezza dell'autore”.

Depreende-se dos dois casos, de Balzac e de Stevenson, que ninguém é onisciente, por isso parece-nos muito lúcida a visão de Umberto Eco (2003, p. 16-20) que, em seu livro *Dire quase la stessa cosa: esperienze di traduzione*, ao considerar a tradução literária como uma das formas da interpretação, chama a atenção para a busca da “intenção do texto”, o que o texto diz ou sugere em relação à língua de sua escrita e ao contexto cultural em que se deu, mas ao mesmo tempo exorta o necessário “*rispetto giuridico al detto altrui*”.

Pelos exemplos acima, podemos notar que as introduções de Calvino, além de possibilitarem novos estudos sob o ponto de vista da teoria e da crítica literárias, representam fontes valiosas para os Estudos da Tradução, no campo da recepção, pois, é preciso frisar, trazem análises reveladoras dos **motivos que levam às traduções** dos livros respectivos como meios para incluí-los no cânone de *Centopagine*.⁴

Como já assinalamos, o epistolário de Calvino é rico de contribuições aos Estudos da Tradução. Entre elas, há o testemunho da intensa troca epistolar que ocorre em razão de seu trabalho na direção de *Centopagine*, sobretudo para fazer valer os objetivos determinados para a coleção. Várias cartas revelam a preocupação constante de encontrar prefaciadores (críticos e escritores italianos) capazes de criarem textos livres de academicismo, como demonstra na carta de 26 de janeiro de 1972, destinada ao poeta e crítico literário Franco Fortini: “*Il mio problema è far fare le prefazioni dei russi, che dovrebbero essere la spina dorsale della collana, dato anche lo stock di traduzioni Einaudi di cui posso disporre*” (CALVINO, 1991, p. 588). Calvino insiste infrutiferamente com o escritor para a escrita da introdução de *Reparto n. 6* (1892) de Tchekhov, pois esse será publicado (1972) com uma longa nota introdutória do renomado crítico Vittorio Strada, embora Calvino (1991, p. 588) o considere alguém “[...] che fa saggi documentati e anche importanti ma tropo lunghi e dotti per la sede”.

Os bastidores do processo tradutório também se aclararam nas cartas calvinianas, como na de 5 de outubro de 1971, destinada ao crítico Vito Amoruso: “*Comunque*

⁴ As autoras estão desenvolvendo, junto à PGET (UFSC), pesquisa referente aos paratextos da coleção *Centopagine*.

il problema è avere delle traduzioni pronte; per ora la casa editrice mi fa fare la collana con le traduzioni che già abbiamo, o già pubblicate, o tenute in serbo nei nostri archivi" (CALVINO, 2001a, p. 1116).

Na carta de 14 de janeiro de 1972, destinada ao tradutor e crítico Sergio Perosa sobre o programa de *Centopagine*, Calvino (2001a, p. 1147) fala de sua preferência por *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899) de Joseph Conrad: "[...] potessi rilevare la bella traduzione di Alberto Rossi sepolta in un vecchio volume Sonzogno!". Seu desejo se realizará quanto ao tradutor, mas, quanto ao prefaciador, não. Tanto que, na carta de 28 de fevereiro de 1973, além de convidar o crítico Giuseppe Sertoli para a tarefa (que será aceita na publicação de 1974), ele elogia novamente a tradução de Alberto Rossi: "[...] sto per pubblicare in 'Centopagine' la bella traduzione di Alberto Rossi che uscì quarantacinque anni fa nascosta sotto la popolare copertina rossa della 'Romantica Mondiale' Sonzogno" (CALVINO, 2001a, p. 1200).

Observamos que, na sutileza do texto epistolar, encontram-se contribuições importantes para futuras pesquisas: a tradução literária também passa pela mobilidade canônica, pois é instrumento de leitura e releitura do original, através dos tempos. O conto de Conrad será publicado na tradução de Alberto Rossi, em 1974. Essa carta aponta para uma possibilidade de estudo comparado, com o foco em uma tradução que, embora realizada há quase meio século de sua segunda publicação, ainda se encontra dinâmica, sobretudo, com o aval de Calvino.

Mas há também a contrapartida sob o ponto de vista negativo, isto é, traduções ruins. A carta de 7 de novembro de 1973, destinada a Sergio Perosa, é um desabafo pela falta de bons tradutores para os livros de Henry James:

[...] le traduzioni di cui dispongo sono un disastro; la revisione equivale a ritradurre; un revisore che sappia farlo non ce l'ho; di mettermici io chissà quando avrò il tempo. [...] quando usciranno i libri proprio non so dirglielo. Ho la collana ferma, tra testi mal tradotti da rivedere, e testi pronti ma i cui prefatori tardano (da anni) a consegnare (CALVINO, 2001a, p. 1220).

De fato, Perosa será o prefaciador de *Il riflettore* (*The reverberator*, 1888), *Una vita londinese* (*A london life*, 1888 e 1889) e *La fonte sacra* (*The sacred fount*, 1901), publicados em *Centopagine*, respectivamente nos anos 1976, 1983 e 1984, o que confirma o elogio: "Con Lei avevo lo straordinario miracolo del prefatore veloce: e mi mancano i testi" (CALVINO, 2001a, p. 1220). E observamos como a atividade tradutória ocupava a mente e os anseios de Calvino, quando ele reclama a necessidade da **tradução como matéria de estudos acadêmicos**, como se pode observar no desabafo final a Perosa: "[...] se l'Università riuscisse a preparare dei buoni traduttori, e dei buoni revisori di traduzioni... Ma questi sono sogni" (CALVINO, 2001a, p. 1220).

Mas a história de *Centopagine* registra também os bons resultados de parcerias, como respostas afirmativas às constantes solicitações de sugestões de títulos a publicar e de redações de prefácios (inclusive para os clássicos da literatura italiana): como Calvino demonstra na carta de 23 de março de 1978, destinada ao crítico Michele Rago, o qual empreendera um gigantesco trabalho para a publicação (1979) de *Jacques il fatalista e il suo padrone* (*Jacques le fataliste*, 1796) de Diderot:

[...] *ti dico tutta la riconoscenza mia e della casa editrice per la cura e la passione con cui hai lavorato.* [...] *Mi sono reso conto dell'importanza della tua revisione e annotazione del testo. E ho letto l'introduzione che è quasi un commento analitico, nonché la utilissima nota sulla fortuna critica, tutto questo mi pare farà dell'edizione un testo che può efficacemente servire all'università* (CALVINO, 2001a, p. 1372).

Vale ressaltar, além disso, que Rago havia aperfeiçoado e revisado a tradução incompleta de Glauco Natoli, publicada pela Einaudi em 1944, portanto 35 anos antes. Esse fato serve para ampliar nossas reflexões sobre a vida temporal das traduções: há as impublicáveis, das quais Calvino tanto se queixa; as clássicas, como a de Alberto Rossi (*Cuore di Tenebra* de Conrad); as revigoradas, como a de Glauco Natoli (*Jacques il fatalista e il suo padrone* de Diderot) que, embora conserve seu nome, é devida a Rago, o qual, além da escrita dos paratextos, cumpre aqui duas funções do quadrinômio calviniano: as de tradutor e revisor, ficando essa edição marcada por informações valiosas para os estudos comparatistas no campo da tradução literária. Por esse motivo, como afirma Calvino (2001a, p. 1372) na carta citada, “[...] può efficacemente servire all'università”.

Consideramos relevante registrar que, dentre os 58 livros estrangeiros de *Centopagine*, dezessete foram traduzidos por escritores e/ou poetas (29,31%); seis por críticos literários e/ou acadêmicos (10,34%); 35 por tradutores (60,34%) sem qualquer breve biografia na Rede, cujos nomes constam apenas das respectivas fichas bibliográficas dos catálogos das bibliotecas, o que reitera a ideia da “invisibilidade do tradutor” (VENUTI, 1995), tema para outro artigo.

Com relação à quase ausência de comentários sobre traduções e tradutores nas introduções da autoria de Calvino, notamos que, entre os sete tradutores, apenas um é escritor: Bruno Fonzi, tradutor de *L'uomo che corruppe Hadleyburg* (*The man that corrupted Hadleyburg*, 1899) de Mark Twain, publicada em 1972, cuja obra tradutória percorre grandes clássicos ingleses e franceses e é bem mais ampla que a de narrador. Os demais, como a maioria do conjunto de tradutores de *Centopagine*, não se encontram sequer com breves biografias na Rede, exceto as fichas bibliográficas respectivas, nos catálogos das bibliotecas.

Mas não significa que não sejam traduções competentes, pois não teriam passado pelo crivo de Calvino. Talvez a omissão resulte do empenho por introduções dirigidas ao leitorado mais amplo da Einaudi, não aos estudiosos interessados nos meandros da tradução. Calvino nutria consideração pela tarefa dos **bons tradutores**, como atesta em suas cartas e ensaios. Tanto que, na carta de 1º de abril de 1963, destinada ao crítico e tradutor Franco Quadri, Calvino (2001a, p. 858-9) revela sua preocupação com a visibilidade do tradutor, antecipando as teorias de Venuti, pois, ao valorizar o bom tradutor que merece honrarias como a do próprio nome inscrito no frontispício da obra traduzida, critica o papel dos editores cúmplices do tradutor medíocre e deixa claro que, naqueles tempos, os gráficos faziam sozinhos o trabalho de paginação e, assim, muitas vezes, o tradutor ficava esquecido.

Ainda no ano de 1963, portanto oito anos antes de *Centopagine*, a carta-ensaio escrita entre 10 e 15 de outubro é endereçada à revista *Paragone* (publicada com o título “*Sul tradurre*”, hoje também em *Saggi* (CALVINO, 2001g, p. 1776-86), como o protesto de Calvino (2001a, p. 756), como “*collaboratore di casa editrice*”, contra as críticas de Claudio Gorlier à tradução de Adriana Motti para *Passage to India* (1924) de E. M. Forster, “[...] per rendere giustizia a una delle nostre traduttrici migliori”. Ele também reafirma o papel da editoria: a escolha de livros estrangeiros deve ser uma troca entre as partes envolvidas: “[...] la letteratura straniera ci dà un autore e noi le diamo la nostra elezione, la nostra conferma, che è pure un ‘valore’ proprio in quanto è frutto d’un gusto e d’una tradizione diversi” (CALVINO, 2001a, p. 766). Além disso, o trabalho editorial deve propor perspectivas não óbvias, longe das hierarquias canônicas (daí a ideia de cânone aberto), ou seja, é o livro traduzido a dar fama, ou não, ao seu autor em âmbito internacional.

As preocupações e as alegrias de Calvino com a sua coleção de clássicos valem para leitores e estudiosos como um aprendizado para “[...] considerare il ‘classico’ come un valore di incontro o di esperienza, e non con il fastidio di un dovere. Questo possiamo tentare di farlo tutti, nelle scuole, nelle università, nelle case editrici, ma soprattutto a casa nostra” (FRANCO, 1988, p. 102-5). Poderíamos acrescentar, no caso de quase 70% de *Centopagine*, isso só é possível graças à tradução literária.

Os objetivos de Calvino, ao inventar uma **biblioteca ideal** com os 77 clássicos do único projeto editorial sob sua direção, materializando a ideia do cânone móvel, apontam para a experiência individual de cada leitor (ou do **Leitor** e da **Leitora**, para lembrar as vicissitudes dos personagens centrais do romance (breve) *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (CALVINO, 2004), no qual a tradução, com seus erros e acertos é a protagonista).

Parecem-nos também muito apropriadas as suas sugestões de títulos, pois uma coleção de “grandes narradores” pressupõe aspectos que reportam, metafórica e

etimologicamente, aos nomes informados na carta a Giulio Einaudi. Nomes que, fato importante, são respectivamente traduções do grego, do latim e do árabe, o que nos permite supor alguns substantivos compostos para vislumbrarmos o alcance dessas escolhas: uma coleção com **livros-poliedros** vindos de vários lugares ou degraus e que possuem muitas faces; ou com **livros-supernovas** com um brilho novo e uma luminosidade excepcional (será por conta da explosão da biblioteca?) até o retorno ao brilho primitivo dos originais; ou **livros-azimutes** indicadores de caminho, de direção, multiplicadores de pontos no horizonte da leitura. Ou seja, **livros clássicos**.

GUERINI, A.; MOYSÉS, T. M. The classics and the literary translation in *Centopagine* by Italo Calvino. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 89-103, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this study is to present the literary translation of the classics included in Centopagine, an editorial project (1971-1985), directed by the Italian writer Italo Calvino (1923-1985) for the Einaudi publishing house in Turin, to highlight them as an essential tool for creating a literary canon. Those are “short novels” or “long stories”, which were mainly written by great authors of the nineteenth century.*

■ **KEYWORDS:** *Literary translation. Classics. Canon. Centopagine. Italo Calvino.*

Referências

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA. Disponível em: <<http://www.bnncrm.librari.beniculturali.it/>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

CADIOLI, A. Le “materie prime” dell’esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di “Centopagine”. In: CLERICI, L.; FALCETTO, B. (Org.). **Calvino & l’editoria**. Milano: Marcos y Marcos, 1993. p. 141-65.

CALVINO, I. **I libri degli altri**: lettere 1945-1981. A cura di Giovanni Tesio. Nota di Carlo Fruttero. Nota al testo di Giovanni Tesio. Torino: Einaudi, 1991.

_____. **Lettere 1940-1985**. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Cronologia a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Avvertenza di Luca Baranelli. 2. ed. Milano: Mondadori, 2001a.

_____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001b. 2 v.

_____. Honoré de Balzac, *I piccoli borghesi*. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001c. v. 1. p. 782-9.

_____. Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001d. v. 1. p. 627-753.

_____. Perché leggere i classici. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001e. v. 2. p. 1816-24.

_____. Robert L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001f. v. 1. p. 972-6.

_____. Sul tradurre. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001g. v. 2. p. 1776-86.

_____. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001h. v. 2. p. 1825-31.

_____. Una nuova collana: i “Centopagine” Einaudi. In: _____. **Saggi 1945-1985**. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3. ed. Milano: Mondadori, 2001i. v. 2. p. 1718-20.

_____. Se una notte d'inverno un viaggiatore. In: _____. **Romanzi e racconti**. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Edizione diretta da Claudio Milanini. Introduzione di Claudio Milanini. Milano: Mondadori, 2004. v. 2. p. 611-870.

ECO, U. **Dire quasi la stessa cosa**: esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.

FALCETTO, B. Fiaba e tradizione letteraria. In: FRIGESSI, D. (Org.). **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba**. Atti del Convegno promosso dal Comune di S. Giovanni Valdarno (Arezzo) [1988]. Premessa di Stefano Beccastrini. Presentazione di Cesare Segre. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1988. p. 39-60.

FERRETTI, G. C. Le avventure del lettore. In: BERTONE, G. (Org.). **Italo Calvino: a writer for the next millennium**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sanremo, 28 nov. 1996-1 dic. 1996). Torino: Edizioni dell'Orso, 1998. p. 79-91.

FRANCO, E. Poetica in Centopagine. In: BERTONE, G. (Org.). **Italo Calvino**: a writer for the next millennium. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sanremo, 28 nov. 1996-1 dic. 1996). Torino: Edizioni dell’Orso, 1998. p. 99-105.

GIULIO EINAUDI EDITORE. Disponível em: <<http://www.einaudi.it/>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

GUERINI, A. **Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi**. São Paulo: Edusp; Florianópolis: UFSC/PGET, 2007.

LEOPARDI, G. **Zibaldone di Pensieri**. A cura di Giuseppe Pacella. Milano: Garzanti, 1991. 3 v.

MOUNIN, G. **Teoria della traduzione**. Traduzione di Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 1965.

MOYSÉS, T. M. **Lettere e i libri degli altri**: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino. 2010. 368f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

MUZZIOLI, F. **Le teorie della critica letteraria**. 2. ed. Roma: Carocci Editore, 2005.

VENUTI, L. **The translator’s invisibility**: a history of translation. London; New York: Routledge, 1995.

WIKIPEDIA. **Centopagine**. Disponível em: <<http://it.wikipedia.org/wiki/Centopagine>>. Acesso em 20 nov. 2013.

Recebido em 29/10/2013

Aceito para publicação em 23/05/2014



MANUSCRITO E TRADUÇÃO: ESPAÇOS DE CRIAÇÃO

Sergio ROMANELLI*

- **RESUMO:** O artigo associa a metodologia da crítica genética, interessada no estudo da criação artística, a dois documentos de processo relativos a traduções que foram desenvolvidos por mim ao longo de dez anos, respectivamente, em meus doutorado e pós-doutorado na Bélgica. No primeiro, reúne traduções do inglês para o italiano das poesias de Emily Dickinson por parte da poeta e tradutora italiana Rina Sara Virgillito; e, no segundo, engloba traduções de várias línguas clássicas e modernas para o português por parte do imperador do Brasil Dom Pedro II. O objetivo é estabelecer, dentro do paradigma do novo pensamento sistêmico, uma verdadeira transdisciplinaridade entre genética do texto e estudos da tradução, para que a primeira consiga auxiliar no estudo do processo criativo do tradutor, entendido como verdadeiro processo autoral, e a segunda acrescente ferramentas especulativas a uma metodologia transversal em busca de uma própria teoria. Finalmente, são considerados tanto o manuscrito quanto a atividade tradutória como espaços de criação, de efetiva novas significações de signos por sua natureza nunca estáveis.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estudo de processo. Tradução. Emily Dickinson. Dom Pedro II. Rina Sara Virgillito.

Manuscritos e tradução: crítica genética e estudos descritivos da tradução

Parto do postulado de que tanto o manuscrito, seja ele de papel ou digital, quanto a tradução são espaços de criação, laboratórios de textos, da contínua renovação dos signos, sejam eles gráficos ou pictóricos. De fato, assim como o manuscrito, a tradução, também, é o espaço da transformação e das possibilidades reveladas ou potenciais, guardadas nas gavetas e nos arquivos do autor/tradutor ou retomadas, quem sabe, em uma nova escritura de sua criação. O manuscrito é o espaço vivo da obra no qual os signos fixados no texto editado estão ainda e felizmente livres, construindo, na oposição e na convergência dos eixos sintagmático e paradigmático da folha, as possibilidades da língua e da criação literária; o espaço da tradução

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-970. UA – University of Antwerp. Faculty of Arts and Philosophy – Department of Translators and Interpreters. Antwerp – Belgium. 2000. Pesquisador em Produtividade do CNPq (PQ2). Bolsista de Pós-doutorado Capes – sergio_roma70@yahoo.com

equivale ao espaço do manuscrito, pois por meio da tradução o texto de partida e sua arquitetura são recodificados, desmembrados e reelaborados conferindo a esses signos esquecidos pelo movimento uma nova vida, uma reencarnação criativa que se realiza e toma formas inéditas, mas sempre inacabadas e em aberto. Diria que tanto no manuscrito de uma obra literária, ou seja, nos seus rascunhos, esboços, versões inacabadas, assim como na tradução temos a visão do texto potencial, no sentido de potência mesmo; de fato, mais que no texto editado é nesses espaços não censurados que podemos observar a verdadeira força poética de um discurso criativo.

A análise genética desse espaço privilegiado de criação, o manuscrito tradutório, está sendo abordada há alguns anos no Brasil pelo grupo de pesquisa que coordeno, o Núcleo de Estudos do Processo Criativo (Nuproc) (2009) na Universidade Federal de Santa Catarina. A perspectiva desse núcleo é absolutamente transdisciplinar e tem como tese central a defesa da importância, dentro dos estudos da tradução e genéticos, da análise dos manuscritos tradutórios para abordar o processo de criação do tradutor como um verdadeiro processo autoral que sirva para desmistificar estereótipos ainda arraigados acerca do trabalho do tradutor (É um trabalho? De que tipo? Somente técnico? É o tradutor um autor, pois como ele codifica sua percepção de mundo com signos novos?). As respostas a esses questionamentos podem, a meu ver, somente ser dadas se olharmos por dentro, nos bastidores da criação, até do tradutor. Parece-me difícil, se não impossível, pensar em analisar o processo do tradutor a partir de textos editados que ainda hoje desconhecem seu papel até nos paratextos, negando sua visibilidade (na ausência do seu nome na capa, por exemplo, da sua biografia etc.) e que censuram, moldam, engendram com normas e constrições de vários tipos – editoriais, políticas, poéticas, sociais, culturais etc. – sua criatividade. A crítica genética preenche dessa forma uma lacuna metodológica ao auxiliar na análise e leitura desses manuscritos não abordados nessa perspectiva até hoje.

O meu primeiro questionamento, antes de abordar a análise dos manuscritos tradutórios em questão, é “O que é criar?”. O que é criar do ponto de vista da tradução? Uma primeira resposta, a meu ver, é que traduzir é criar e não “recriar”, como muito frequentemente ouço repetir sem muita propriedade em conferências, bancas de defesas etc. O conceito de tradução como recriação só reproduz, disfarçado por uma aura de originalidade linguístico-conceitual, uma velha visão prescritiva que os Estudos da Tradução tentam questionar e superar: a do texto traduzido como texto secundário em relação ao original. Apesar das discussões teóricas e dos avanços na reflexão sobre tradução, existe ainda esse discurso, não somente entre os leigos, mas até no âmbito acadêmico, por parte de estudantes, docentes e profissionais da área, de que tradução não seria criação; o texto de chegada não possuiria um estatuto autônomo em relação ao texto de partida, assim

como o seu autor, e destaco autor e não simplesmente tradutor, em relação ao autor de partida. Como poderia, então, a Crítica Genética (CG) auxiliar o desvendamento desse processo criativo peculiar que é a tradução e mostrar, por dentro, como os mecanismos do ato tradutório são também mecanismos de escrita?

Ao contrário, a meu ver, o ato de traduzir constitui um processo criativo e esse processo criativo é parte de um processo comunicativo em que o tradutor opta, decide, escolhe entre uma série de possibilidades e restrições. A questão é saber não somente como, mas por que o tradutor faz determinadas opções descartando umas e aceitando outras, quais os elementos que interferem nesse processo de *problem-solving*? Como se pode acompanhar esse processo sem registros, sem marcas, sem índices, se todo esse complexo percurso é apagado ao ser editada a tradução? Segundo Hermans (1999, p. 23), a tradução editada é somente uma etapa desse percurso criativo comparável a um xadrez:

[...] each selection from the paradigmatic set of alternatives will become part of the conditioning factors for the next choice to be made, so that process has a syntagmatic aspect as well. In this sense, Levý argues, translating can be compared with a game with complete information, like chess, where every next move takes account of all previous moves.¹

Ao se propor analisar esse processo tradutório, a metodologia da CG busca reconstruir, por aproximações, esse percurso decisional cumulativo que até agora só poderia ser adivinhado a partir do texto editado: “*When we study existing translations, however, we can only see the outcome of the translator’s choices. The motives, the pattern of instructions which informed the choices, can only be inferred*”² (HERMANS, 1999, p. 23).

Os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), ao considerar a tradução como um texto autônomo incluído num contexto cultural e social específicos, propuseram-se também a reconstituir as normas e as estratégias que nortearam a constituição desse novo texto, mas a tarefa mais desafiadora sempre foi a de conseguir reconstituir o processo mental, invisível, que acontece na mente do tradutor. A grande questão é, porém, como ter acesso à caixa preta que é a mente do tradutor?: “[...] tentativas psicológicas para sondar a mente humana durante o processo da tradução somente conseguiram produzir diagramas especulativos pois não podem se engajar na

¹ “[...] cada seleção de alternativas do grupo sintagmático se tornará parte dos fatores condicionantes a escolha sucessiva, então o processo possui também um aspecto sintagmático. Nesse sentido, Levý argumenta que a tradução pode ser comparada a um jogo com uma informação completa, como o xadrez, no qual cada movimento sucessivo leva em conta todos os anteriores”. Todas as traduções de línguas estrangeiras presentes no artigo são de minha autoria, quando não indicado o autor.

² “Quando estudamos as traduções existentes, de qualquer forma, podemos somente observar o resultado das escolhas do tradutor. As razões, o tipo de instruções que condicionam as escolhas, podem somente ser inferidas.”

observação direta, a mente do tradutor tem sido uma caixa preta inacessível” (HERMANS, 1999, p. 31).

A CG pode auxiliar os EDT, a meu ver, nessa busca, mas para conseguir reconstituir esse processo criativo peculiar do tradutor, os dossiês a serem estudados devem ser constituídos não só pelos manuscritos do tradutor, mas, também, pelos livros que leu e anotou nas margens, registrando as datas das sucessivas leituras; ou pelo catálogo da sua biblioteca pessoal e qualquer outro tipo de vestígio que tenha deixado: cartas, diários, arquivos digitais, entrevistas, anotações, desenhos etc.

De fato, antes de ter uma ideia do autor a ser traduzido, o tradutor, ao lidar com uma obra, já demonstra, implícita ou explicitamente, conhecimentos sobre tradução. Utilizando a metodologia dos EDT, por outro lado, pode retornar das traduções às estratégias e às normas não somente linguísticas que condicionaram os vários tradutores. Utilizo, por isso, especificamente, o esquema hipotético idealizado por José Lambert e Van Gorp (1985) e retomado por Gideon Toury (1995).

Pelo suposto até o presente, pode-se observar que a CG e os EDT possuem o mesmo paradigma, ou seja, uma metodologia similar e, sobretudo, princípios teóricos que funcionam em perfeita sintonia. Ambas se servem de uma metodologia de investigação de caráter indutivo. A primeira, ao estudar o manuscrito, visa chegar a

[...] possíveis conclusões relativas a uma teoria da criação. Conclusões essas não mais baseadas em hipóteses desenvolvidas de forma dedutiva, a partir da obra acabada ou a partir de depoimentos de artistas. A crítica genética faz uso de inferências partindo de fatos concretos que funcionam como índices de suporte para uma teoria. Registra os dados de fato, da experiência viva, para corroborar dados teóricos, ou seja, é um processo de investigação experimental de suposições teóricas (SALLES, 1992, p. 33-34).

Da mesma forma, os EDT não partem de pressupostos *a priori*, de postulados pseudo-objetivos acerca das características da hipotética boa tradução, mas de dados empíricos, de traduções reais, para remontar, através da análise dos textos, às leis e constrições sofridas pelo tradutor, ao longo de seu processo tradutório. Devido, então, à epistemologia similar dessas duas vertentes, pareceu-me lógico aproximar-las, pela primeira vez, aplicando-as ao estudo de manuscritos tradutórios. Segundo Serge Bourjea (1998, p. 48, grifos do autor), a CG

[...] possibilita, de fato, duas coisas importantes no campo da Tradução: 1) ela pode constituir uma nova tarefa, (impossível), **quanto à tradução dos manuscritos literários [...]**; 2) a Genética deve permitir, através de um melhor conhecimento do processo da inventividade literária, **um trabalho de leitura/re-escritura mais fino ou mais adequado** para o tradutor da poesia.

A fundamentação principal desse paradigma de pesquisa é a concepção de que, para os críticos genéticos, tanto a obra publicada quanto o seu rascunho são um único objeto. A organização desse material tão heterogêneo é a primeira tarefa do geneticista. De modo que, uma vez estabelecido o dossiê genético, ou prototexto de um determinado autor, o pesquisador, ao fim de torná-lo legível, deve organizá-lo, empenhando-se na descrição e transcrição dos documentos.

Primeiro caso: Virgillito traduzindo Dickinson

Os objetos das pesquisas que apresento aqui poderiam ser comparados a um prisma com três faces: um lado estaria ocupado por um manuscrito, o segundo por uma tradução, e o terceiro por um processo de criação. No primeiro caso, tratar-se dos manuscritos de 114 poemas de Emily Dickinson traduzidos pela poeta e tradutora italiana Rina Sara Virgillito. Os cinco cadernos manuscritos foram encontrados em agosto de 1996, após a morte da poeta, na sua casa em Bergamo, na Itália, pela amiga e herdeira universal Sonia Giorgi. A tradução dos poemas de Dickinson foi o último empreendimento literário da poeta que, em razão de sua morte, ficara inacabado. Estudei os cinco cadernos durante cinco anos, de 1996 a 2001, período em que se realizaram também a análise filológica e a transcrição, em vista de uma possível publicação, o que finalmente ocorreu em 2002, em Milão, pela editora Garzanti (DICKINSON, 2002).

A primeira etapa da análise do dossiê Virgillito conduzida consultando os livros de poemas de Dickinson – que a tradutora leu e anotou às margens dos versos, registrando as datas das sucessivas leituras – e o catálogo da biblioteca pessoal destaca fases nítidas na gênese das traduções de Dickinson: observa-se, então, que, em 1956, Virgillito lê e anota parcialmente a coletânea de poemas de Dickinson (1956) traduzidos por Guido Errante e gradativamente, de pequenas observações a estrofes e poemas inteiros, em 1995 começa sua tradução sistemática; os vestígios deixados nos livros de Errante (DICKINSON, 1956, 1964) e Guidacci (DICKINSON, 1979) e, mais frequentemente, no de Barbara Lanati (DICKINSON, 1986) constituem uma verdadeira fase pré-redacional explanatória dos poemas. Aqui, a tradutora, em um clímax de crescente interesse pela poética da autora americana, adquire mais autoconfiança e tenta algumas tímidas traduções, até chegar ao projeto sistemático da tradução de 114 poesias. De fato, o aumento das marcas deixadas nos manuscritos parece demonstrar, então, que a autora, ao ler o texto, teria começado a traduzir, em um primeiro momento, palavras e frases esporádicas, para só mais adiante deter-se em estrofes e até poemas, como mostram as marcas deixadas nos livros de Campana (DICKINSON, 1983) e Lanati (DICKINSON, 1986).

Numa segunda etapa da análise do prototexto, buscou-se entender qual a ideia de tradução de Virgillito ao se aproximar ao texto de Dickinson. Virgillito chegara ao texto dickinsoniano após anos de experiência como tradutora e muitas obras traduzidas de vários idiomas antigos e modernos; as introduções e as notas escritas pela autora, por ocasião dessas publicações, assim como as resenhas e os depoimentos publicados sobre seu trabalho foram fundamentais para ajudar a reconstituir o seu percurso tradutório. Antes de qualquer coisa, porém, pude buscar, em sua biblioteca pessoal, textos que pudessem favorecer o esclarecimento desse percurso. De fato, no catálogo de sua biblioteca, encontrei somente um livro sobre teoria da tradução, a saber, o de Roman Jakobson (1976), *Saggi di linguistica generale*, organizado por Luigi Heilmann e publicado em Milão pela editora Feltrinelli, em 1976. Evidentemente, apesar de a presença desse livro não ser um indício suficiente para se poder inserir a tradutora dentro de um paradigma tradutório mais prescritivo, como era o que Jakobson representava, sugere-se que tal fato, por outro lado, não deixa de ter algum significado. Ainda mais se levarmos em conta que, em sua introdução crítica à tradução dos sonetos de Shakespeare, Virgillito (1988, p. 22), ao justificar os seus critérios tradutórios, cita exatamente um trecho da obra mencionada:

Algumas palavras acerca dos critérios e das escolhas da presente versão. Pareceu necessário, para não traír, na medida do possível, a força da escansão originária, retomar a estrutura métrica do soneto elisabetano [...] “A poesia”, escreve R. Jakobson, “é intraduzível por definição, sendo possível só uma transposição criativa”. Tentou-se, então, este caminho [...].

A suposição de que Virgillito não teria seguido um paradigma tradutório definido, mas que, ao contrário, houvesse adaptado o seu processo tradutório à natureza do texto a ser traduzido, ao próprio estilo poético, sendo também ela uma poeta, e ao seu público-alvo, se confirma na leitura das análises que os críticos fizeram de suas traduções publicadas das obras de Shakespeare, de Barret-Browning e, sobretudo, de Dickinson:

Ela que no seu traduzir tinha sempre almejado uma equilibrada elegância, parece, neste caso, contagiada pelo dinamismo do texto dickinsoniano – elíptico, condensado, vibrante – e pronta para perseguir cada palavra, além da folha escrita, na margem, no branco, para devolvê-la intacta como uma pérola roubada das profundezas (BULGHERONI, 2002, p. xxii).

Na terceira etapa da pesquisa, analisei de forma mais aprofundada os manuscritos que demonstraram uma complexa obra de elaboração, trazendo todos eles, na capa ou na folha de rosto, a data e a classificação das primeiras versões de cada tradução e suas transcrições feitas pela tradutora. A dinâmica de trabalho que os vestígios dos cadernos de Virgillito deixam entrever era a seguinte: ela escrevia, quase de um só jato, a primeira versão do poema que, às vezes, corrigia imediatamente, para, em geral, transcrevê-la em um outro caderno a fim de relê-

la e corrigi-la, de novo. Não existem transcrições definitivas desses poemas, mas somente provisórias, como ela mesma marcou nas capas do primeiro e do segundo cadernos de transcrições. Além disso, um dado interessante que emerge dessa análise é que, em muitos casos, encontram-se, nas agendas, junto às traduções, outros novos poemas. Esse dado haveria de confirmar um traço peculiar do trabalho intelectual e poético de Virgillito, que é a sua vocação para a poesia e para a tradução, confirmando a tese de que as duas atividades aconteceram simultaneamente na vida da poeta italiana e, por isso, se influenciaram reciprocamente, e que o poema traduzido era na verdade percebido por ela como uma sua criação que se inseria nos seus poemas.

Para exemplificar esse longo e meticuloso processo de criação, proponho aqui a poesia 1249, a que tem sido, talvez, a mais trabalhada por Virgillito, desde que há oito diferentes versões em que o problema principal que parece ter preocupado a tradutora gira em torno de como traduzir o verbo *to pile*. Na primeira versão, Virgillito opta, em um primeiro momento, pelo termo *Ammonticchiarsi* (Apinhar-se) para descartá-lo, e adotar o verbo *dilatarsi* (dilatar-se), também em seguida descartado e substituído por *comprimersi* (comprimir-se); mais uma vez, é ainda alterado na correção e, também, na transcrição, como atestam as notas em vermelho. Adota-se, então, o verbo *Accumalarsi* (Acumular-se) para, finalmente, ser reaproveitada uma opção anterior, o verbo *comprimersi* (comprimir-se). Nas outras oito versões do mesmo poema, a questão continua em aberto, recorrendo-se a eliminações, substituições e reconsiderações dos mesmos verbos, anteriormente descartados, até chegar, após três meses, na oitava versão, à confirmação de uma opção, muitas vezes, já antes tentada, *comprimersi*:³

³ Existem vários tipos de transcrições: nesta pesquisa foi adotada a linear, que consiste na reprodução datilográfica de um manuscrito, que transcreve todos os elementos do original, mas sem respeitar a topografia da página. Por não existir ainda um consenso acerca do código a ser utilizado, ou uma padronização, foram adotados os seguintes operadores:

#	versão
//?	leitura duvidosa
[/ ?]	leitura duvidosa de parte ou palavra riscada
/ ? /	palavra ou parte de palavra ilegível
[/ ? /]	palavra ou parte de palavra riscada ilegível
< >	acríscimo
>>	acríscimo à direita
<<	acríscimo à esquerda
*	para comentários do pesquisador
[]	apagado
()	substituem o circulado do manuscrito.
↓	substitui deslocamento para baixo.
↑	substitui deslocamento para cima.
→	substitui deslocamento para a direita.
←	substitui deslocamento para a esquerda.

#1

1247

→

I

< addensarsi >

[/Concentrarsi/ come tuono al /suo/ nucleo [...].
(FUNDÔ VIRGILLITO, 1996, primeiro caderno, p. 39).

#2

1 Come tuono restringersi nel nucleo

Restringersi come tuono al nucleo

addensarsi

concentrarsi [...].

(FUNDÔ VIRGILLITO, 1996, primeiro caderno, p. 40).

#3

R_ Riv 1247

ore 18:30

1 [Addensarsi come tuono al nucleo [...].

(FUNDÔ VIRGILLITO, 1996, primeiro caderno, p. 41).

#4

1 < controll. > 1247 - 27/10 < addensarsi [sul limite?] >

< nel chiuso >

< concentrarsi al nucleo >

Come tuono restringersi nel nucleo [...].

(FUNDÔ VIRGILLITO, 1996, primeiro caderno, p. 45).

#5

1247 < LANATI > *

1 <<, << - 27/4

< [restringersi] >

< comprimersi >

< [[addensarsi fino al]] >
< [(comprimersi) nel [chiuso]] >

<(limite)>

5 Come tuono [concentrarsi al nucleo -] [...].

(FUNDÔ VIRGILLITO, 1996, terceiro caderno, p. 8).

#6

1247

>> 27/10 >>

1

< (comprimersi) > < [[nucleo]] >

< [comprimersi] > < limite >

< [costringersi] nel [[chiuso]] >

Come tuono [restringersi nel nucleo] [...].

(FUNDÔ VIRGILLITO, 1996, terceiro caderno, p. 18).

#7

(1247) < 12.1.96 >

1

< limite >

Come tuono comprimersi nel [chiuso] [...].

(FUNDO VIRGILLITO, 1996, quarto caderno, p. 10).

#8

(1247) >>. >>

1 Come tuono comprimersi nel limite – [...].

(FUNDO VIRGILLITO, 1996, quarto caderno, p. 32).

As marcas na folha mostram, portanto, um processo de aproximações e tentativas, muitas vezes, não resolvido, desde que a opção, frequentemente, ficava em aberto, gerando possíveis versões, todas, a princípio, válidas, mas nenhuma considerada como definitiva. Assim é que tais exemplos (e me refiro também aos outros exemplos que por questões de espaço não estão aqui, mas que podem ser conferidos em Sergio Romanelli (2013)) confirmariam a suposição de que Virgillito trabalhava, sobretudo, em um primeiro momento, de forma instintiva, costumando ser as primeiras tentativas as mais criativas, e as sucessivas, as mais próximas do texto de partida. Percebe-se, ainda, que Virgillito, não obstante revelasse uma poética própria, durante o trabalho de tradução dos poemas de Dickinson, costumava descartar as escolhas mais originais e de efeito mais surpreendente.

O método sistemático de trabalho e de criação da poeta italiana exemplifica e confirma a tese, segundo a qual, para um escritor/tradutor, a sua obra nunca está fechada e acabada, mas continua sendo, ainda depois de publicada, insatisfatória e provisória. A análise dos manuscritos realizada por Virgillito, assim como aquela feita pelo geneticista, em uma fase posterior, apontam para o paradoxo inerente à criação: por um lado, vê-se como o trabalho meticoloso de revisão, transcrição, releitura e correção dos manuscritos parece indicar a insatisfação, por parte do autor/leitor/tradutor, com a sua obra; por outro, entende-se como esse mesmo trabalho é nada mais que um processo instável e não previsível sobre o qual o autor não exerce tanto controle. Observa-se, inclusive, que em algumas fases da redação o escritor é dominado e guiado pela força das palavras, seguindo um rumo inédito testemunhado pelas rasuras, pelos pontos de bifurcação e pelas reconsiderações, que aparecem no texto manuscrito. A análise desses manuscritos mostra, realmente, como a escrita parece ser um verdadeiro sistema complexo e instável, em que as leis da dispersão e da reorganização convivem em constante flutuação. Além disso, o que me interessa destacar aqui é o fato de que, a partir da primeira versão

traduzida, os manuscritos de Virgillito mostram como o original inglês não é mais a preocupação principal da tradutora, mas sim o desenvolver-se do seu discurso poético e criativo na língua de chegada; ou seja, o tradutor está focado em seu texto, em sua coerência interna, e não na fidelidade, ou não somente, ao texto original.

Segundo caso: as traduções de Dom Pedro II

A segunda pesquisa foi desenvolvida a partir dos manuscritos tradutórios de Dom Pedro II encontrados no Museu Imperial de Petrópolis e no IHGB. Os resultados dessa investigação são também agora disponíveis no livro intitulado *Dom Pedro II: um tradutor imperial*, organizado por Soares, Romanelli e Souza (2013). Cabe destacar aqui que, ao começar essa investigação, não imaginava minimamente a amplitude tanto dos manuscritos disponíveis quanto da atividade intelectual e da rede de interesses e de contatos que esses documentos testemunham. À medida que me aprofundei no resgate, estudo e divulgação desses documentos, estranhei a pouca atenção dada até hoje a esse conjunto de dados e à atividade tradutória e intelectual do imperador, muito superficialmente julgada até então como ocupação inútil de um monarca entediado com suas obrigações diplomáticas e com desejos literários que não possuíam e produziam resultados significativos.

Apesar de estar ainda em processo de estudo desse material, posso já afirmar que esse julgamento é absolutamente leviano, parcial e não fundamentado, uma vez que baseado em preconceitos políticos e teóricos e não num estudo aprofundado desses documentos, os quais nunca ou quase nunca foram lidos e analisados com a devida atenção. O que no início era, ou se propunha a ser, um estudo do processo tradutório do imperador e de um intelectual do século XIX está se tornando a descoberta e a revelação de um preciso projeto político e cultural de constituição de uma identidade contra-hegemônica pautada pelo uso da tradução como meio de contato, importação de ideias e modelos distantes (não somente europeus e não somente literários). Trata-se igualmente da divulgação de um plano implícito e subentendido, não comunicável e contrastante com aspectos políticos e contingentes do imperador e do Império que representava. Explico-me melhor ao mostrar não somente a vastidão do material encontrado, sua organização, como também sua leitura (parcial) à luz de dados encontrados em suas cartas e diários. Gostaria de frisar que minha leitura, por não ser a de um historiador, é a de um geneticista e linguista que considera a tradução como fenômeno cultural e a insere e estuda num polissistema de influências, modelos e normas que a moldam e que fazem que molde, por sua vez, tanto o sistema que a origina quanto o que a recebe.

Pelo objetivo de meu estudo, não me deterei em dados biográficos e históricos já de domínio público, mas tentarei traçar essa história paralela que, como disse, apesar de deixar uma marca consistente, permanece invisível.

Grandes paixões de D. Pedro II, expressas em várias anotações próprias, ou relatadas por muitos dos que conviveram com ele e que estudaram sua vida e obra, foram as línguas estrangeiras, a literatura, a tradução e as Letras *lato sensu*. Essa dedicação às línguas não se restringiu somente à fala, pois ele traduziu diversos textos de vários idiomas, além de anotar, em seu diário pessoal, as comparações que costumeiramente realizava de traduções feitas, não somente por ele, de determinada obra (*Os lusíadas*, por exemplo), revelando um grande interesse e um grande conhecimento de edições, variantes, estudos sobre os clássicos da literatura mundial. Somente três obras traduzidas pelo imperador foram até hoje publicadas, a saber:

- 1) *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo (1907);
- 2) *Poesias* (originais e traduções) de D. Pedro II (1889), sendo esse uma homenagem de seus netos;
- 3) *Poesias hebraico-provençais do ritual israelita comtadin*, impressa em Avignon, em 1891.

Se, à primeira vista, o imperador parece ter traduzido, sobretudo, os poetas que admirava; a um estudo mais atento, apoiado tanto na transcrição e na análise de seus manuscritos tradutórios, quanto na reconstituição do polissistema no qual estava inserido, observa-se que a tradução parecia o meio através do qual entrava em contato com os principais intelectuais europeus e americanos (no caso, por exemplo, de seus contemporâneos Manzoni, Longfellow, Cesare Cantú, Hugo etc.) e também o meio privilegiado para constituir um projeto político, cultural e religioso novo no Brasil. A escolha peculiar de traduções de textos contra-hegemônicos do árabe, do hebreu e do sânscrito, assim como textos políticos do espanhol e do italiano, e a presença de professores alemães especialistas em Oriente Médio e até de um professor judeu em sua rede de amigos levam a supor outro papel não somente linguístico da tradução em sua vida. No diário pessoal do imperador, é possível encontrar anotações a respeito dessas traduções e das datas em que foram realizadas, como nos excertos a seguir:

21 de novembro de 1872 “5^h ¼. Tomei o café e vou traduzir do hebreu” (PEDRO II, 1999, p. 344).

18 de novembro de 1876 “Depois do almoço, enquanto não se seguia traduzir os Atos dos Apóstolos com o Henning [...]” (PEDRO II, 1999, p. 435).

8 de julho de 1887 [...] “3h ½ Traduzi desde 2 ½ sânscrito com o Seibold” (PEDRO II, 1999, p. 539).

12 de julho de 1887 [...] “[sic] h ½. Acabei de traduzir árabe depois de comparar a tradução dos Lusíadas em alemão com o original e de continuar a traduzir as Mil e uma Noites no original com o Seibold” (PEDRO II, 1999, p. 543).

1 de maio de 1888 [...] “8h ¾ Não pude acabar de traduzir o Soneto de Manzoni falando de si”.

“11h 40’ [...] Traduzi o soneto que Manzoni fez a si [...]” (PEDRO II, 1999, p. 678-679).

Em outros excertos do diário, observamos que, após redigir uma primeira versão da tradução, quase sempre auxiliado por um especialista da língua e da cultura de origem, mandava transcrever a versão que, às vezes, retrabalhava; e, antes disso, ou depois, conforme os casos, enviava suas traduções para amigos, intelectuais e outras pessoas, tanto para presenteá-los com sua criatividade quanto para receber deles admiração, estima e um retorno acerca da qualidade de seu trabalho:

27 de novembro de 1890 (5a fa.) [...] 10¾ Hebraico e Camões. Estou acabando quase a comparação da tradução alemã dos Lusíadas com o original. [...] Li a minha tradução do árabe do conto das Mil e Uma Noites, que está lendo a mulher do Mota Maia a esta e ao marido seguindo-a ela em francês, e parecendo a ambos boa a que eu fiz. Como continuei a minha tradução nesse livro em branco só lhes deixei o livro da minha tradução que está todo escrito e vou procurar o anterior para lhes emprestar também [...] (PEDRO II, 1999, p. 878).

E ainda há testemunhos do despertar súbito do desejo de traduzir determinado poema, o estudo aprofundado que seguia a esse primeiro momento de estímulo criativo e, em seguida, as transcrições e o envio para amigos em busca de um julgamento ou de uma atestação de seu trabalho, confirmando certa regularidade no sistema criativo do imperador:

17 de maio de 1891 [...] 10h Li pouco de poesia do Liégeard, estudando-a para traduzi-la (PEDRO II, 1999, p. 981).

28 de julho de 1890 [...] Deu-me vontade de traduzir a balada de Schiller [...] (PEDRO II, 1999, p. 819).

6 de agosto de 1890 [...] Vou à tradução do Sino de Schiller depois de ter copiado o soneto com a data de hoje para dá-lo à condessa (PEDRO II, 1999, p. 822).

16 de agosto [...] 4h ¾ Acabei de ditar à Japurazinha a cópia de minha tradução de Schiller (PEDRO II, 1999, p. 828).

17 de agosto [...] 10h 10’ Chegando à minha sala achei a Japurinha na cópia de minha tradução de O Sino de Schiller [...] (PEDRO II, 1999, p. 828).

De todas essas traduções citadas nessas páginas do Diário, resolvi apresentar aqui a tradução do italiano para o português da ode de Alessandro Manzoni “*Il Cinque Maggio*”. O prototexto desta pesquisa se constitui de manuscritos digitalizados e inclui: cartas de Manzoni a Dom Pedro II e vice-versa (quinze no total); um manuscrito em italiano do original de Manzoni, uma versão autógrafa de tradução da poesia “*Il Cinque Maggio*” de autoria do Imperador e outra versão manuscrita de autoria do Barão da Barra.

Em 1851 Dom Pedro II traduz pela primeira vez a ode que retoma em 1869 e em 1871, mas somente esta última versão foi encontrada no Museu Imperial de Petrópolis. Das outras versões do imperador não se têm ainda os manuscritos, mas somente transcrições e citações indiretas, encontradas nos livros de 1932 de Medeiros e Albuquerque (PEDRO II, 1932, p. 42-47) e de Alessandra Vannucci (2004, p. 79-80).

Recentemente, tenho porém encontrado uma publicação de 1885, editada exatamente no dia 5 de maio, no 64º aniversário da morte de Napoleão ao qual é dedicada a ode, com três traduções publicadas no Rio de Janeiro: a de José Ramos Coelho, a de Dom Pedro de Alcântara (como consta no livro) e a do Visconde de Porto Seguro F. A. de Varnhagen; essa publicação possibilita uma primeira análise descritiva. O livro intitulado *Cinco de maio: ode heroica de Alexander Manzoni* e três versões em português traz um proêmio do não identificado M. O. Tanto no proêmio quanto nas notas explicativas à tradução do imperador há importantes dados sobre a fortuna crítica da tradução de Dom Pedro, o seu reconhecimento por parte da comunidade internacional de letreados, da qual almejava fazer parte, e a confirmação do julgamento absolutamente parcial que dessa atividade e de sua qualidade os biógrafos fizeram; citando um dentre todos, Medeiros e Albuquerque, que prefaciou a reedição de 1932 da primeira e única coletânea de poemas e traduções do imperador publicada até hoje, em 1888. Nela, Medeiros (PEDRO II, 1932, p. 7), que não se consegue entender por que resolve reeditar e escrever o prefácio de algo que tão asperamente julga péssimo, diz: “Ele sempre foi (podemvê-lo) integralmente péssimo: deficiência de ideias, imperfeição de técnica”. É verdade que Medeiros se refere aos sonetos e não às traduções de Dom Pedro, mas parece quanto menos estranho que, por outro lado, intelectuais europeus e norte-americanos da fama de Manzoni e Longfellow elogiassem a qualidade das traduções de Dom Pedro. O proêmio é uma destruição de tudo o que Dom Pedro fez ao longo de seu reinado, tanto como político quanto como letrado e tradutor; é tão evidente a finalidade ideológica de Medeiros que esse prefácio só tem hoje em dia valor historiográfico. Não quero aqui defender totalmente os feitos de Dom Pedro II, mas julgar sua produção literária e tradutória e o papel dessa na política imperial fundamentando essa leitura em dados empíricos e não em pressuposições apriorísticas injustificadas.

A ode de Manzoni foi de imediato aclamada pela crítica italiana e europeia e traduzida por grande nomes da literatura mundial, como Goethe, Lamartine, entre outros. Cabe dizer que já em 1882 o Sr. C. A. Meschia reuniu em um elegante volume as diferentes versões da ode de que teve conhecimento, ao qual deu o título: *Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni*, na qual está incluída a do imperador e considerada por ele, em uma carta que trocou com o Dom Pedro, uma das melhores:

*Maestà,
non faccio che adempiere un dovere presentando
alla Maestà Vostra un esemplare della raccolta
di ventisette traduzioni in varie lingue
del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni, da me
pubblicata, poichè una delle più eccellenti, dalle quali
la raccolta stessa trae pregio è, a comum giudizio
quella che porta il Vostro Augusto Nome⁴*
(MESCHIA, 1883, p. 1)

No seu proêmio, o desconhecido autor (M. O. apud MANZONI, 1855, p. 17-18), após listar todas as 28, e não 27 traduções como Meschia havia escrito, em vários idiomas da ode, afirma o seguinte acerca das três em português:

Das portuguezas, a do Sr. José Ramos Coelho era já ha muito lida no seu apreciado livro de *Novas Poesias*; porém a de S. M. o Imperador do Brazil cremos ser inteiramente desconhecida de quasi todos os leitores, tendo sido apenas ouvida de raros Íntimos nas palestras Litterarias de S. Christovam. O livro onde se estampou não o possuem as bibliothecas publicas d'esta capital, e tão pouco se encontra aqui á venda em casas de livreiros. Logo é pois uma incontestável novidade litteraria, um mimo precioso a regia traducção com que hoje brindamos, neste breve opusculo, o público intelligente. Addicionâmos a versão do fallecido Visconde de Porto-Seguro, (F. A. de Varnhagen) impressa na 2a serie de *Lysia Poética*, edição exhuasta e livro já pouco comum.

O autor destaca a preciosidade da publicação da tradução do imperador, pois, como mencionado, sua primeira coletânea será somente publicada em 1888 pelos netos, e até então suas traduções e composições só circulavam por cartas entre intelectuais com que se correspondia e em manuscritos autógrafos que emprestava a intelectuais da época, como os Mota Maia, para que eles pudessem julgar seu valor.

⁴ Fac-símile de uma carta de Carlo Attilio Meschia a D. Pedro II (9 agosto 1883). MAÇO 189 DOC. 8599. Arquivio Histórico de Petrópolis: “Majestade, / cumpro somente meu dever ao emprestar / à Vossa Majestade um exemplar da coletânea / de 27 traduções em diferentes línguas / do Cinco de Maio de Alessandro Manzoni, por mim / publicada, pois uma das mais excelentes, e que / enriquece a própria coletânea é, / na opinião de todos / aquela que traz Vosso Augusto Nome”.

O autor do proêmio, continuando sua apresentação da tradução imperial, destaca não ser essa tradução um fato isolado, mas algo comum na vida do imperador, atestando pelo menos o fato de que se conhecia seu interesse pela atividade tradutória e que não era somente uma distração poética, como ele aqui a descreve, e que suas traduções eram lidas no Paço no Rio e já avaliadas discretamente, ou seja, circulavam, e circulava também uma apreciação positiva paralela à que em pouca consideração colocava essas produções do imperador:

A tradução do *Cinque Maggio* não é de certo a primeira distração poética em que S. M. tem empregado os lazeres do seu grave officio de reinar. Entre esses trabalhos, conta-se uma versão do grego, nada menos que o *Promelheu* de Eschylo, de que o falecido Dr. Duque-Estrada Teixeira leu trechos em duas conferências da Glória. Diz-se ter também trasladado o v canto do *Inferno*, o formoso episódio de Francisca de Rimini, versão á qual gratos rumores segredam discretos aplausos. (M. O apud MANZONI, 1885, p. 68).

A grande admiração recíproca entre Dom Pedro II e Manzoni e a relação intelectual e criativa é testemunhada por uma das tantas cartas que trocaram ao longo de suas vidas. Na transcrição do terceiro fólio da carta de 15 de abril de 1853 há, por sinal, uma confirmação não somente da tradução, mas da discussão minuciosa que entretinham acerca do processo criativo de ambos.⁵ A estrofe acerca da qual discutem na carta e que apresenta, em algumas edições estrangeiras, variantes que tanto Manzoni quanto Dom Pedro consideravam duvidosas é a que colocamos aqui ao lado das outras duas versões em português para acenar a uma análise descritiva:

Quadro 1 – Análise descritiva da estrofe da ode “Il cinque maggio”

Francisco A. de Varnhagen	José Ramos Coelho	Pedro de Alcântara	Alessandro Manzoni
O proceloso e trepido	O proceloso e trepido	O proceloso e trepido	<i>La procellosa e trepida</i>
Gosar de vastos planos,	Prazer d'uma alta empreza,	Prazer d'un grande plano,	<i>Gioia d'un gran disegno,</i>
Do nobre peito as âncias	A ância de um peito indomito	A ância de quem indomito	<i>L'ansia d'un cor che indocile</i>
A um reino entre os humanos	Que sonha a realeza,	Serve p'ra ser sob'rano,	<i>Serve, pensando al regno,</i>
Logrou feliz, com prêmios	E a ganha, e alcança um prêmio	E o é ; e ganha um prêmio,	<i>E il giunge, e tiene un premio</i>
Insanos de idear.	Que era loucura esp'rar,	Que era mania esp'rar;	<i>Ch'era follia sperar;</i>

⁵ “[...] a quasi tutte le lezioni differenti d'alcuni versi dell'ode di cui/ ha voluto gradire con tanta degnazione una mia copia. Le due/ edizioni di cui mi fa cenno, io non le ho mai viste, e non potrei/ procurarmele, avendo io medesimo fatta istanza perché non fosse/ permessa l'entrata all'edizioni straniere de 'miei scritti. La sola/ variante che mi sia nota, è quella del *Ferve* sostituito al *serve*. E, per non mancare all'usanza de 'poeti, difenderò ardитamente/ la mia lezione, e per il merito dell'antitesi, accenata dalla/ Maestà Vostra, e perché il sentimento che sarebbe espresso/ dal *Ferve* è già toccato implicitamente nelle parole *ansia* e/ *indocile*, del verso precedente” [CARTA DE MANZONI A D. PEDRO – 15/4/1853] Maço 119 – Doc 5892, fól. 3. Arquivo Histórico de Petrópolis.

No caso de Dom Pedro, a consulta com o autor italiano parece ter levado a um respeito da versão original. Esse exemplo mostra o cuidado e o profundo conhecimento dos textos e autores que Dom Pedro II traduzia. Conforme Teixeira (1917, p. 78):

A verdade, porém, é que D. Pedro II manejava os versos com a mesma maestria com que burilava a prosa, em qualquer idioma europeu. De todas as traduções vernáculas da celebre ode de MANZONI a NAPOLEÃO, nenhuma se iguala à do Imperador, que a traduziu literalmente, verso a verso, na mesma metrificação, mantendo as onomatopéias do original e até a mesma expressão – *a onda dos cavallos*, que pinta ao vivo o estrépido da cavallaria.

As opções apresentadas indicam a aproximação de Dom Pedro ao original italiano tanto no plano formal, com o respeito quase total da morfossintaxe do original, e também uma identificação com o tema abordado por Manzoni; como não pensar que os versos dessa estrofe não o tenham tocado: “A ância de quem indomítio/Serve p’ra ser sob’rano / E o é [...]” (PEDRO II apud MANZONI, 1855, p. 51). Outra consideração, ainda que não citada, na troca de informações entre Manzoni e D. Pedro II, é sobre a ocorrência do termo *proceloso* sem nenhuma alteração no texto traduzido. O comportamento conservador em relação às opções lexicais demonstra uma aproximação às normas da tradução da sua época que prezava a fidelidade ao original. A análise dessa ocorrência foi determinada como manutenção de um latinismo culto de alcance restrito que confirma a tendência, apontada anteriormente, de D. Pedro II – a de manter sua tradução próxima ao original mesmo que as opções escolhidas se distanciassem do que seria mais comum para a língua alvo, ou seja, o português da época; caracterizando-o então como um tradutor *source oriented* e mais estrangeirizador do que domesticador.

Considerações finais

Os dois estudos de caso aqui apresentados, de forma evidentemente parcial, foram escolhidos não somente porque representam o núcleo central de minhas pesquisas nos últimos dez anos, mas, sobretudo, por serem exemplos significativos da possibilidade de se estudar o processo tradutório de forma empírica e por dentro de seu mecanismo de funcionamento; além disso, pareceu-me relevante mostrar como através de estudos de caso é possível transfigurar metodologias e teorias até então não comunicáveis, como a crítica genética e os estudos da tradução, com vantagens, epistemologicamente falando, notáveis para o desenvolvimento de ambas.

ROMANELLI, S. Manuscript and translation: creative spaces. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 105-123, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** This article presents two researches developed in the last ten years within the framework of genetic criticism applied to translation; the first in my PhD and, the second, now in my post-doctoral degree in Belgium. In both cases, I join the methodology of genetic criticism, interested in the study of artistic creation, with the process documents relating to translations: in the first case, it includes translations from English into Italian of Emily Dickinson's poetry by the Italian poet and translator Rina Sara Virgillito and, in the second, encompasses several translations of classical and modern languages into Portuguese by the Emperor of Brazil, Dom Pedro II. The goal of both surveys is to establish, within the new paradigm of translation in system, a true transdisciplinarity between genetic text and translation studies, so that the first can assist in the creative process of the translator, understood as a true authoring process, and the second add tools to a speculative methodology in search of its own theory. Finally, the manuscript and the translational activity are both considered as spaces of creation of effective new meanings of signs due to their nature that is never stable.

■ **KEYWORDS:** Process' research. Translation. Emily Dickinson. Dom Pedro II. Rina Sara Virgillito.

Referências

- BOURJEA, S. Valéry, tradução, gênese. In: COSTA, L. A. (Org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: Edufba, 1998. p. 47-55.
- BULGHERONI, M. In lotta con l'angelo. In: DICKINSON, E. **Poesie**. Tradotte da Rina Sara Virgillito. Milano: Garzanti, 2002. p. xxii-xxiv.
- DICKINSON, E. **Poesie**. Versione e prefazione di Guido Errante. Milano: Mondadori, 1956.
- _____. **Poesie**. A cura di Guido Errante. Milano: Mondadori, 1964.
- _____. **Poesie**. Traduzione di Margherita Guidacci. Milano: Rizzoli, 1979.
- _____. **Le stanze d'alabastro**: centoquaranta poesie inedite in Italia con testo a fronte. A cura di Nadia Campana. Milano: Feltrinelli, 1983.
- _____. **Silensi**. A cura di Barbara Lanati. Milano: Feltrinelli, 1986.
- _____. **Poesie**. Tradotte da Rina Sara Virgillito. Milano: Garzanti, 2002.

ÉSQUILO. **Prometheu acorrentado.** Vertido litteralmente para o portuguez por Dom Pedro II; trasladação poética do texto pelo Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907.

FUNDO VIRGILLITO. **Caixa 210.** Florença: Archivio Storico di Firenze, 1996. (Manuscritos).

HERMANS, T. **Translation in systems:** descriptive and system-oriented approaches explained. Manchester: St. Jerome, 1999.

JAKOBSON, R. **Saggi di linguistica generale.** A cura di Luigi Heilmann. Milano: Feltrinelli, 1976.

LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On describing translation studies. In: HERMANS T. (Ed.). **The manipulation of literature:** studies in literary translation. London: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

MESCHIA, C. A. **Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni.** Foligno: Stabilimento Feliciano Campitelli, 1883.

MANZONI, A. **Cinco de maio:** ode heroica de Alexandre Manzoni e três versões em portuguez. Rio de Janeiro: Tipografia Moreira e Maximino, 1855.

NÚCLEO DE ESTUDOS DO PROCESSO CRIATIVO – NUPROC. 2009. Disponível em: <www.nuproc.cce.ufsc.br>. Acesso em: 20 jan. 2014.

PEDRO II, Imperador do Brasil. **Poesias de S. M. O Senhor D. Pedro II.** Rio de Janeiro: Typographia do Correio Imperial, 1889.

_____. **Poesias hebraico-provençais do ritual israelita comtadin.** Avignon: Seguin-Freres, 1891.

_____. **Poesias completas de D. Pedro II.** Originais e traduções, sonetos do exílio, autênticas e apócrifas. Prefácio de Medeiros e Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.

_____. **Diário do Imperador D. Pedro II:** 1840-1890. Organização de Begonha Bediaga. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

ROMANELLI, S. **Gênese do processo tradutório.** Vinhedo: Horizonte, 2013.

SALLES, C. A. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 1992.

SOARES, G. N.; ROMANELLI, S.; SOUZA, R. **Dom Pedro II**: um tradutor imperial. Tubarão: CopyArt, 2013.

TEIXEIRA, M. **O imperador visto de perto**: perfil de D. Pedro de Alcantara. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1917.

TOURY, G. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

VANNUCCI, A. (Org.). **Uma amizade revelada**: Correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

VIRGILLITO, R. S. Introduzione. In: SHAKESPEARE, W. **I Sonetti**. Traduzione di Rina Sara Virgillito. Roma: G. T. E. Newton, 1988. p. 7-22.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 30/06/2014



PROCESSO DE TRADUÇÃO, PROCESSO DE CRIAÇÃO: ABORDAGEM GENÉTICA DOS CADERNOS DE TRABALHO DE UM TRADUTOR DE *FINNEGANS WAKE* A *FINNICIUS REVÉM*

Marie-Hélène Paret PASSOS*

- **RESUMO:** A partir da abordagem nos cadernos de trabalho do professor e escritor-tradutor Donaldo Schüler, concernentes à sua tradução do romance de Joyce, *Finnegans Wake*, e das várias horas de entrevista com o professor Schüler, procuramos ilustrar os conceitos definidos por Antoine Berman em seu livro, *Pour une critique des traductions: John Donne*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Finnegans Wake*. Posição tradutiva. Tradução literária. Processo criativo. Donaldo Schüler.

Antoine Berman (1995), em seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne*, definiu os conceitos fundamentais que devem sustentar uma tradução. Trata-se da **posição tradutiva**, do **projeto de tradução** e do **horizonte do tradutor**, que abrange posição e projeto. Esses conceitos não objetivam formatar uma teoria, mas devem permitir circunscrever o tradutor como sujeito e, a partir daí, apreender a sua prática de trabalho, sua experiência, sua reflexão.

Ainda em um artigo intitulado “La traduction et ses discours”, Berman (1989) propunha pensar a tradução a partir de sua natureza de experiência em um discurso que devia levar em conta a atividade do sujeito tradutor. Debruçar-se sobre a atividade do tradutor implica debruçar-se sobre o seu fazer, isto é, sobre o seu processo tradutório.

Ao procurar pensar em conjunto esses conceitos fundamentais e esse caráter de experiência e de reflexão, irrompe, então, a questão de saber onde encontrar as marcas da atividade, do fazer, do processo, ou seja, os rastros dessa reflexão acolhedora da experiência. No texto traduzido? Ele não é um processo, senão o resultado de um processo. Portanto, é um feito e não um fazer, posto que se apresenta ao leitor na sua lisura e fixidez de texto literário publicado – contudo, não imutável, pois sempre poderá ser revisto e modificado enquanto o seu autor viver.

* PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 90619-900 – marie-helene@pucrs.br

É nesse momento de busca do objeto de estudo que pode se abrir uma vereda interdisciplinar cujo intuito é fazer dialogar teoria e prática para ilustrar com exemplos, retirados desses cadernos, os conceitos paradigmáticos definidos por Berman. Nesse sentido, os documentos de processo¹ do tradutor constituem um lugar de pesquisa idôneo por guardarem marcas, vestígios e rastros de um processo, isto é, das diversas etapas de uma experiência de trabalho dentro de um projeto específico.

Um espaço de reflexão

Um processo de tradução inicia-se muito antes das primeiras frases escritas na língua dita de chegada. Geralmente, esse espaço de trabalho, que antecede o texto publicado, é pouco investigado pelo crítico. Verdadeiro laboratório, ele é situado nos bastidores da escritura tradutória. É o espaço da elaboração, da gênese. Nele, situam-se os onze cadernos utilizados pelo **escritor-que-traduz** (é assim que se define), Donaldo Schüler,² no início de seu processo, ele diz (entrevista):³

Escrever em cadernos é minha formação, não havia outro processo, depois se passou para a máquina de escrever e o computador, de sorte que, por muito tempo, eu escrevi em caderno e a lápis. Aqui, já estou escrevendo com tinta porque fica mais nítido, depois eu faço as correções e eu passo para o computador. Mas, enfim, eu escrevia em cadernos na escola primária e depois eu continuei a escrever em cadernos. Havia indecisões, então, sentar e escrever diretamente na máquina era difícil.

Esses onze cadernos são todos de formato grande, com espirais, e são numerados, menos um que apresenta somente listas de palavras e frases. Três contêm comentários e anotações de leitura. Nos outros sete, consta o primeiro jorro de tradução escrito na página esquerda e notas linguísticas na página direita (Figura 1a, b). Esses cadernos são de trabalho. Segundo Pierre-Marc de Biasi (1990, p. 46):

[...] é nos cadernos de trabalho dos escritores que se pode observar a criação literária desde os primeiros registros, muito antes de a escritura tornar-se texto. Eles desvelam o surgimento de uma ideia, de um pensamento, guardam os detalhes ou a essência de uma narrativa futura.

¹ “São os registros materiais do processo criador, retratos temporais de uma gênese que agem como índices criativos. Esses documentos desempenham dois papéis ao longo do processo criador: **armazenamento e experimentação**” (SALLES, 2008, p. 38-39, grifo do autor).

² Ele traduziu o romance de Joyce na sua integralidade a partir da primeira edição feita por Faber & Faber, em 1939. A tradução foi publicada em cinco volumes, com o título *Finniculus Revém*, e foi editada pelo Ateliê Editorial entre 1999 e 2003. Recebeu o Prêmio Jabuti de tradução em 2004.

³ Realizei várias entrevistas com Donaldo Schüler em torno de sua tradução de *Finnegans Wake* e todas as citações provêm dessas entrevistas. Os trechos das entrevistas estão citados entre aspas. Entre colchetes [] estão citados os trechos dos cadernos de trabalho.

Figura 1a – Página esquerda (caderno 8/9).

198.19

se é pra', fala pra'. Nunca te mostraram hebreu na escola, seu alfabetário? Exatamente o mesmo como se encontra por exemplo agora no comissariado de telepatia e te proxenetaisse. Por amor dos céus, é isso que ela é? Podes enganar, jamais julgai que ela possa capaz de passo falso. Entas na vista à janela, se embalando na cadeira de vime, com uma partitura em preste em caracteres cuneiformes, pretendendo decifrá-las ao violino tocando o instrumento seu arco? É claro que ela não pode dançar com arco ou Solimões! Certo, ela não é capaz! O ~~solitário~~ é esse. Nada igual a isso! Diga-me Madre! Diga-me ~~Deus~~ ^{Deus} ~~Madre de Deus~~, ovelho! Humbug foi sombrio como uma balia, com o Tar no seu ~~Thot~~ e Babos por séculos ^{fez} ~~foi~~ arqueiro num mosquetero nos ourangos. Atirar e chamas vibrantes nos céus de Abramantes, nas cristas das rodias, merecidas em nichos, igrejas, buracos gigantes na via do Sarapio ^{Campesin} ~~Campesin~~ mortíferos cercam a campa de Funglo, e a cova do grande tribuno as horas sufocam, sentado surbrio no assento, dramatis drámas em dromentes, demandando demônios demandas ^{de triste figura} ~~de triste figura~~ ^{calcadas} ^{incubus festas} ¹⁹⁹¹ farfugias pretas para encorajar sequitos onde ele clicaria os dedos em tempos de pranto, por perguntas e respostas, sobre aua, repulsa no mar, com seus anúncios de nascimentos nos tato e totes, as fances alertas das doze na quato e as aves dos charcos pegando, nos bicos, em greele de ferme para provocar em versos o proprio pingo final, no fundo o seu destino, vocalizar da fúria, a fraude dos cabelos sobre os olhos, dormindo no sótão até o despronto das estofas, meias negras, calças franzas, peito bídico, prodigialidade pestilenta perguntnando se Paris vale a missa. Podria pensar que tudo foi demônio durance o baixar desse inta Vaa! Passou ^{sete} ~~sete~~ ^{correndo} anos ~~pendurado~~. Ela estava tua lira, qual ouvir ^{pendurado} um Wink ulo de sono, ouvir murmurante como os sons do infante, ^{Wendwanda} da largura

Figura 1b – Página direita (caderno 8/9).

198

conservancy - a commission authorized to supervise a forest, river, port

causeway - passagem elevada, canais

Grafton - graft - enxerto. Grafting - dete dinheiro ilicitamente

hera - Nereid

death cup (^{fungo}) poisonous mushroom (^{de mouse - moss} franc. mousson) —

M. - cogumelo, fungo.

darnel: fare - semente, hera

darnel - planta venenosa

barrow - - - sepultura

scarf - cachecol, faixa de paus

still hip - salta

quitter - cansar, sair

loft - sótão, galeria

saggy - franzo

fit - siso

loit - loito; prodigalidade

belching - belch - eject gas from the stomach - arrotar

purl - murmurio (comos de água)

chit - nota breve

O Capítulo descreve a vida de
Hara e Joyce - verificações

Essa definição descreve de forma idônea o conteúdo dos cadernos de Donaldo Schüler, em que comentários e anotações reflexivas parecem nascer de uma densa discussão entre o texto lido e seu leitor (o próprio tradutor), cuja necessária exteriorização é o substrato analítico e reflexivo que, mais tarde, sustentará o primeiro jorro tradutório. São fundamentais por guardarem esses rastros da primeira leitura tradutória que é um tipo de leitura visando antes extravasar uma percepção, um efeito. São também o lugar onde o tradutor pensa, reflete, se questiona. A escritura reflexiva e analítica, que neles emerge, forma um tipo de texto paralelo ao texto de partida, um tipo de comentário que também é uma forma de tradução. De outro lado, nesse tipo de monólogo, escrever equivale a não perder o rastro da significância que se materializa na reflexão e no questionamento. Por exemplo, lemos num caderno: [que significam esses nomes todos? Não nos impressionamos com as negações em Joyce. Na verdade são formas de conhecimento (*no-know*) não são exclusões absolutas...], ou ainda: [quem é o estranho e quem é o Padre Brown que divulga o que a mulher do primeiro indevidamente lhe confia?]. Aqui, podemos identificar o elemento sobre o qual o tradutor está refletindo e como está refletindo. A frase continua: [suponhamos que sejam a mesma personagem. A hipótese se fundamenta no que se aventou na página 38]. Uma vez exteriorizado esse primeiro magma de pensamento em uma escritura reflexiva, ele passa então a ser recriado no primeiro jorro tradutório quando se torna preciso evocar, isto é, produzir um efeito. Um efeito que será trabalhado na linha da **transcrição**, seguindo o conceito de Haroldo de Campos (2013).⁴

A partir dessas anotações é possível dizer que a posição tradutiva de Schüler situa-se na linha do mestre e poeta concretista, pois, ao ler, na página de um caderno: [As palavras não são importantes em virtude de um sentido que recuperam mas pelo que produzem], deduzimos como Schüler se posiciona em relação ao texto a traduzir. Para ele, a palavra é um vetor, um tipo de interface cuja vocação não é carregar um sentido mas produzir algum efeito. Portanto, já temos uma primeira faceta do que Berman (1995) chamou de posição tradutiva, e que deixa entender que o processo tradutório de Schüler visa a perenização de um efeito e não um esclarecimento semântico.

⁴ Segundo Haroldo de Campos (2013), traduzir é um ato de transcrição cujo objetivo é a reconfiguração, na língua de chegada, da forma significante do texto em língua fonte e não somente a reconstituição de uma mensagem. A transcrição é fundada sobre a reconfiguração dos elementos **fonosemânticos** do texto nos quais o sentido está incorporado aos aspectos sonoros e visuais da palavra. Em outras palavras, trata-se de reconfigurar a forma significante do texto de partida e não de reconstituir uma mensagem.

A posição tradutiva

Segundo a define Berman (1995), a posição tradutiva nasce da relação do tradutor com o traduzir, e, embora seja singular por natureza, ela não deixa de ser contaminada pelo discurso ambiente sobre o traduzir. É a partir de sua concepção do traduzir que o sujeito que traduz realiza a sua tarefa e a caracteriza. Se, como diz Berman (1995), a posição tradutiva pode ser reconstituída a partir das próprias traduções e dos paratextos que as acompanham, isto é, em um momento posterior ao processo tradutório, no *après-coup*, esses escritos, na maioria das vezes, assemelham-se a um *mea culpa* ou, na melhor das hipóteses, a uma justificação. De fato, já estão sempre no espaço de reflexão crítica, analítica, explicativa e não no espaço da gênese que abriga o movimento da escritura tradutória e reflexiva. Paratextos e traduções são um **por** pelo qual é comunicada a posição tradutiva. Retomando a distinção (**dentro** e **por**) desenvolvida por Benjamin (2011a) em sua teoria sobre a linguagem, entrevemos os documentos genéticos de um processo tradutório como o **dentro** onde se dá a ver a posição tradutiva. Ou ainda, o **dentro** onde está a posição tradutiva e que os documentos genéticos portam. Passivamente, em um primeiro momento, pois de forma não visível sem o trabalho do geneticista que os constrói em objeto de pesquisa. Um objeto que revela os rastros materiais da ausência do tradutor atestada pela marcas de um pensamento que está sendo formulado, que está se formando em cada momento do processo de tradução.

Nesses cadernos de trabalho, os rastros do processo tradutório já são visíveis embora a escritura, ainda, não seja unicamente escritura tradutória. Nela, nada comunica, tudo significa. Nela, inscreve-se a reflexão imediata que nasce da leitura. Portanto, estamos, de fato, no **dentro** benjaminiano.

O processo de tradução desse texto de Joyce, em que a língua está viva, moveida e não se deixa fixar nem apreender em mantos lexicais necessários à compreensão, convida o tradutor a um ato de leitura inédito não mais embasado no “[...] reconhecimento invariante de uma sequência de letras” (DEHAENE, 2007, p. 46). Essa leitura peculiar desencadeia os comentários escritos nos cadernos que, de certa forma, se substituem ao sentido ausente do texto joyciano e que não é ausência de sentido. A palavra sentido alude aqui a registros sinestésicos, trata-se, literalmente, de recuperar os sentidos após a comoção causada pela leitura.

Os preenchimentos de sentido ausente são atestados pelas incessantes revisões, modificações do texto traduzido e pelas criações, o que faz do processo um *act in progress*. E, se o *work in progress* de Joyce atesta o escrever como um fazer, o ato de traduzir de Schüler o perpetua; escrever sendo traduzir e traduzir sendo escrever, logo fazer.

O projeto do tradutor

Donaldo Schüler define-se como um escritor que traduz, ele diz (entrevista): “Eu sou um escritor que traduz, não me considero tradutor, traduzo quando sinto necessidade de traduzir, e eu não me preocupo com comunicação”. Essa autodefinição não deixa de complementar a sua posição tradutiva que já apreendia a tradução dentro de um movimento de escritura abolindo as fronteiras linguísticas. Nessa mesma linha, situa-se a escolha de uma publicação bilíngue, feita por Schüler que explica (entrevista):

[...] A pessoa, mesmo tendo conhecimento rudimentar de inglês, pode fazer o cotejo, o que pode lhe dar ideias. Inclusive, esse movimento está na minha visão da tradução, de conseguir se desviar do texto traduzido. Com o texto inglês, eu consigo me desviar do texto português, o desvio é um processo que leva à reflexão, se esse desvio é intencional aí tem um espaço para refletir, não fica subordinado à tradução. O desvio abre um processo que leva à criação, então eu me desvio do texto.

Essa opção, portanto, revela uma intencionalidade cuja finalidade é permitir ao leitor, que o deseja, de deslocar o olhar criando assim um espaço de reflexão no movimento de translação de um texto para outro. É também nesse deslocamento que se constrói, se **transcria**, o texto em devir que não ocupará um espaço entre dois espaços, mas um terceiro espaço, isto é um lugar à part entière.

Uma primeira leitura panorâmica dos onze cadernos de trabalho permite esboçar as grandes linhas do projeto de tradução que sustenta todo o processo tradutório. Antes de mostrar alguns pontos, voltemos à definição de Berman (1995, p. 76): “[...] toda tradução é sustentada por um projeto ou por uma visada articulada”. Essa afirmação implica que é uma atitude intencional do tradutor, alimentada pela sua posição tradutiva e ajustada à especificidade do texto a traduzir, que orquestra seu processo tradutório. Esse projeto, cujo intuito não é ser explicitado nem teorizado, ultrapassa o simples fazer tradutório e desloca-se para um espaço literário e cultural. Berman ainda diz que o projeto é acessível a partir da tradução, que é a própria realização desse projeto, isto é, o texto publicado. No entanto, saber qual era o projeto inicial e como ele foi desenvolvido será impossível de se descrever a partir da publicação – que apresenta um texto limpo sem nenhum resíduo processual, e, tudo o que o tradutor irá dizer e comentar – em paratextos –, será feito *a posteriori*, e, portanto, será rememoração e talvez invenção. Como diz Berman (1995, p. 76), “[...] que a tradução vá **onde** a leva o projeto e **até onde** a leva o projeto [...]”, está atestado no texto traduzido. Contudo, quanto a “[...] nos dizer a verdade desse projeto ao revelar **como** ele foi realizado [...]” (BERMAN, 1995, p. 77), o texto traduzido, na sua finitude provisória, não pode fazê-lo. Somente os documentos genéticos são portadores desse **como** o texto faz

o que faz (MESCHONNIC, 1999, p. 55). Não obstante, é perceptível a intuição genética no propósito de Berman. De fato, ele exorta o crítico a “entrar no círculo e a percorrê-lo” (BERMAN, 1995, p. 77). Ora, qual círculo é esse se não o texto e seus rascunhos, versões, estados, variantes, citados entre aspas por um Berman intuitivo embora circunspecto? Por outro lado, é possível entrever a veleidade genética, quando ele diz (BERMAN, 1995, p. 77) “[...] nas frases que, de repente, aproximam-se do movimento e da luta do pensamento [...] cujas testemunhas, em toda a extensão da literatura, são os ‘rascunhos’, ‘versões’, ‘estados’, e ‘variantes’”. Desde essa fase de crítica do original, recorrer ao manuscrito do autor revelar-se-ia produtivo, posto que poderia ser evidenciada a zona de tensão percebida. Aqui, Berman parece confirmar o que muitos geneticistas já afirmaram: o texto publicado é a metonímia do manuscrito. No entanto, as palavras relevando do jargão genético são citadas entre aspas como se fossem palavras inoportunas cujo manuseio requer discernimento, pois representam os restos, o descartado, a margem. Mas, seguindo a sua intuição genética Berman (1995, p. 77) continua: “[...] a obra final acabada, definitiva, guarda sempre algo dessa fase de gestação, de tateamento, a partir da qual ela bifurcou em direção de sua figura final”. Nessa frase, ele diz, com outras palavras, essa metonímia do manuscrito. Mais adiante, ele ainda alude a um espaço genético que se delineia, ao enfatizar a necessária mimetização genética que todo tradutor literário deve alcançar e que implica também penetrar na individualidade do autor para encontrar a sua intimidade. É o encontro com essa intimidade que possibilitará ao tradutor mimetizar, em sua língua, a língua estrangeira. Então, como ter êxito nessa mimetização sem passar pelos manuscritos, rascunhos, variantes e outras versões? Antoine Berman (1995), sempre visionário, em seu livro *Pour une critique des traductions*: John Donne, abre o caminho e esboça uma interdisciplinaridade entre dois campos de pesquisa.

O espaço genético

Ao debruçar-se sobre os documentos genéticos disponíveis, é possível traçar as grandes linhas que sustentam um processo tradutório. Os comentários e notas reflexivas dos cadernos, concernentes tanto à tradução quanto à escritura, colocam, de forma global, o projeto de Donald Schüler no universo do debate, no âmbito do discurso acerca do ato tradutório, mesmo se sua intenção não foi de produzir um escrito ensaístico, mas de traduzir *Finnegans Wake*. No espaço genético dos cadernos, ele inscreveu a sua posição tradutiva, sem querer, poderíamos dizer, e para a alegria do geneticista que, sem esses rastros, não poderia analisá-la. Assim, esse discurso formulado pode ser recolocado no contexto tradutológico do discurso ambiente, tendo em vista o fato de que é nesse espaço prototextual⁵ dos cadernos que

⁵ O prototexto é o conjunto de todos os documentos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e organizado em função da cronologia das etapas sucessivas.

são registradas as reflexões sobre a experiência tradutória do texto joyciano, uma experiência que, “voltando-se sobre si-mesma para se formular, torna-se reflexão” (BERMAN, 1989, p. 675). Por outro lado, parece-nos possível dizer que o projeto e a posição tradutiva não são circunscritos uma vez por todas, pois não resultam de uma decisão inalterável tomada em momento preciso e não fazem parte de um plano de trabalho. Pelo contrário, são disseminados no fio da escritura em todos os cadernos e seus rastros aparecem em diversos estados do processo: ora em etapa anterior à textualização, nos cadernos; ora durante a textualização, nos datiloscritos encadernados⁶ utilizados durante os seminários e que se tornam documentos de trabalho, pois, a cada seminário, cobrem-se de anotações e comentários novos. A escritura invade a frente e o verso das folhas fazendo do datilosscrito um novo rascunho como o atesta a palavra (rascunho) escrita por Schüler.

A leitura como experiência reflexiva

Segundo Berman, a leitura, pelo tradutor, da obra a ser traduzida já é uma pré-tradução. A leitura feita por Schüler,⁷ no horizonte da tradução, é visível na profusão de anotações e comentários que preenchem os cadernos. Como no *work in progress* de *Finnegans Wake*, esses cadernos podem ser considerados parte do trabalho de *translation in progress* da obra. Cada tradutor possui sua maneira de ler, ou não ler, o texto a traduzir. Para Schüler (em entrevista):

No momento em que o texto é lido ele entra em processo de recriação [...] para mim esse processo de leitura é um processo contínuo, cada leitura que você faz é uma leitura outra, mas não vai atingir o núcleo nunca, portanto não há sentido a se buscar, então esse processo hermenêutico é um processo criativo e não é um processo de exploração descritiva.

Uma análise de três dos cadernos de anotações irá mostrar como acontece a busca e o processo de compreensão de Donaldo Schüler que diz (entrevista): “[...] entender o texto, antes de eu traduzir, está dentro do meu projeto, em primeiro lugar, quero entendê-lo dentro de todas as suas associações, inclusive de todas as línguas às quais eu tenho acesso, as neolatinas, o alemão, o grego, o hebraico, aquelas que eu conheço”. Então, trata-se de um movimento sustentado

⁶ Os datiloscritos que nos entregou Donaldo Schüler não fazem parte dessa primeira análise. No entanto, parece-nos importante citá-los, posto que acolhem os rastros de uma escritura que procura a compreensão, inclusive uma compreensão e um reflexão coletivas, pois esses excertos de textos traduzidos (datiloscritos) são objetos de discussão durante os seminários de Schüler sobre a obra de Joyce.

⁷ Na entrevista, Schüler ainda comenta: “[...] O texto de Joyce tem que ser sempre lido e relido, Joyce é barroco, pega um elemento insignificante e faz encima uma revolução, uma repetição doentia que é uma criação, cada livro repercute sobre todos os livros, é um livro que gira sobre si próprio, as palavras são abertas e abrem-se sobre outros sentidos”.

por uma leitura que não consome o texto, mas o reproduz, em comentários, reflexões, interrogações que, em um primeiro momento, são escritos para si. Nessa etapa, o tradutor é uma sorte de leitor prototípico, lançando mão de uma compreensão necessariamente além do sentido aparente, como do sentido ausente, ultrapassando as fronteiras do linguístico, material que, por si só, não faz a criação desabrochar, mas que não pode ser dispensado, pois, como já afirmou Mallarmé, não é com ideias que se faz um soneto, é com palavras. O projeto de tradução de Schüler passa por: ler para compreender e compreender para traduzir. Ele diz (em entrevista):

Se alguém me convida para traduzir um texto, já que não sou tradutor, eu preciso me interessar por esse texto literário, se eu tenho uma compreensão do texto isso já é uma tradução. No segundo momento surge a pergunta: como que eu digo isso em português? Ai começa o desafio, eu sigo a orientação de Haroldo de Campos que disse: só os textos intraduzíveis é que devem ser traduzidos.

De sua leitura surgem interrogações, por exemplo escrito num caderno: [quando aconteceram as coisas que estávamos lendo, onde aconteceram?]. Ambas as perguntas concernem ao tempo e ao espaço e não há resposta para nenhuma delas. Dissemos que interrogações, reflexões e análises visam a busca da compreensão, convém agora definir o tipo de compreensão aludido. Não se trata de compreender linguisticamente, não é o *logos* que está em jogo, o constatamos nas perguntas acima mencionadas. O que inquieta o tradutor não é a barreira das palavras, ele resolve esse aspecto fazendo listas que usará posteriormente. A busca é outra, quase metafísica. Uma busca do **com-preender**, prender junto, da volta para uma unidade fragmentada, ou perdida, que ele enuncia mais adiante. Parece que o tradutor procura, em si próprio, um **a partir de que** traduzir, e que seria essa unidade, como um trampolim que possibilitará levantar voo. De certo modo, essa profusão de comentários aproxima-se da palavra analítica que vasculha **alíngua** (*lalangue*) de Joyce e a escreve na de Schüler. Assim, são produzidos vários tipos de comentários e reflexões, alguns seguem o texto palavra por palavra, outros o parafraseiam ou o recontam à maneira de Schüler. Outros, ainda, distanciam-se em uma metalinguagem que produz verdadeiras glosas. Uma seleção dessas glosas será publicada, no final de cada um dos cinco volumes, com o título: Notas de leitura. Os trechos utilizados são riscados com grande traço a lápis (Figura 2).

Figura 2 – Trechos utilizados/riscados (caderno 6).

— O2 — Obs.

= Dadas as características de HC É elas
sóis do hom em geral. São individualizam

= A primeira vez q. aparece o Salumud, ele
é lido da direita para a esquerda. Já nos
há um sentido único na leitura de palan-
vras e textos. Mas a inversa do sentido da
leitura altera o sentido do texto (God e Dog)
O Salumud não é amulcado, amplia-se entrelaçando
o sentido. O pescoço ~~corre~~ com o sangue correndo
ao contorno. É o inicio de FW. O sentido ao
contrário é refluxo às origens para novo fluxo
de sentidos. O pleno domínio da proliferação
de sentidos. A des-sacralização é a sacralizaç^{ão}
de tudo

H.C.
— fluímos lentamente ao teatro. O mundo se trans-
forma em sala de teatro onde muitos atores e
spectadores; veus e nomes vistos, falavam
e nomes ouvidos. Teatro controlado mas no sentido
princípio - mío - fm aristotélico, mas não
reflexo. Toda a aq volta às origens. Atores entram
e saem Voltam com outros nomes, atentos redu-
zidos a poucos: Pai / Mãe / Filhos (Cernúias) / Iann^o)
Atores só infinito - O que se passa, está nos nomes
está além deles. Teatro e vida se confundem.

— O Icaroalho. É um dos atores. (Carvalho) Escreveu.
Desporta imagens em quem dorme. Quem dorme encarna-
-se em si mesmo. O Icaroalho ataca para vencer
resistências. Por abrir as portas de quem as fechou para
entrar. Falta feliz!

Esse processo de apropriação e exposição reflexivas não se limita a três cadernos. Se, em todos os outros, as páginas esquerdas são destinadas a um primeiro jorro da tradução, as páginas direitas,⁸ reservadas às notas lexicais, comportam também fragmentos de escritura reflexiva na qual é possível apreender a posição tradutiva de Schüler. Esses comentários compartilham o mesmo espaço que as notas lexicais, o que sugere que surgiram no mesmo momento, mesmo movimento e mesma temporalidade. Fato que implica o caráter indissociável dos atos de leitura-tradução-escritura. Os comentários são um desdobramento do primeiro jorro tradutório e consistem, não somente, em reescrever a leitura (traduzir), mas também em escrever uma metarreflexão sobre o texto lido e, ao mesmo tempo, sobre o traduzir-escrever. Por outro lado, e como já foi mencionado, os comentários procuram preencher os espaços de sentido ausente do texto joyciano. Schüler escreve: [A unidade se fragmenta no ato de escrever. A unidade só é possível no silêncio [...] O tempo realiza a mesma infração da escrita, fragmenta [...]. Mas é nessas linhas que se singulariza a posição tradutiva de Schüler: [Antes de perguntar se FW é traduzível, é de se perguntar se o romance é legível, o que foi contestado por leitores qualificados desde o princípio. No instante em que começamos a leitura, não importa o nível de compreensão, começamos a traduzi-lo [...] toda leitura é tradução [...] A tradução não termina torna-se *riverrun*.], por outro lado, essa reflexão permite também apreender o horizonte tradutivo – como o tradutor percebe o texto – quando ele afirma que a dificuldade de compreensão não é obstáculo à sua tarefa.

Nesse estágio da análise, poderíamos dizer que se o texto de Joyce pode parecer ilegível é porque nosso cérebro ainda não se adaptou à intensão criadora de uma escritura que já não almeja transmitir as palavras no único intuito de reconstituir um sentido. É o que parece esboçar o comentário de Schüler ao descentrar o fator compreensão. Assim, não se trataria mais de hesitar entre som e sentido, decodificar o som bastaria para desfrutar da pura poesia, do verdadeiro poema. Um som silencioso, como está dito em sua nota, e que se situa na unidade do verbo. Convém salientar que essa nova maneira de ler apresenta afinidades com a definição da transcrição⁹ de Haroldo de Campos. Não poderia ser diferente, pois, sendo Schüler discípulo de Haroldo de Campos, ele se expressa a partir de sua posição tradutiva, dentro de seu horizonte tradutivo, ambos imbuídos de transcrição.

Voltando ao processo de leitura, ele é continuo e, cada leitura sendo outa, engendra novos comentários que agem sobre o processo criativo, modificando a escritura tradutória que, por sua vez, será relida e reescrita. Infinitamente? Não,

⁸ Essa prática é constante. O primeiro jorro na página da esquerda, as notas na página da direita. Quando não são reflexivas, as notas da página direita conceruem ao léxico.

⁹ Ver nota 4.

pois o editor encerra o prazo e, se Joyce dedicou dezesseis anos à sua criação, Schüler trabalhou na sua por quatro anos.¹⁰

Então, podemos dizer que a escritura reflexiva dos cadernos, ou pelo menos grande parte dela, responde à necessária busca da **com-preenção**. Não semântica, como já vimos nos comentários, pois é um aspecto que não impressiona o tradutor que quase o abstrai. Essa fase de reflexão é a etapa indispensável à invenção do discurso do tradutor que procura recursos na sua bagagem cognitiva (horizonte), para buscar o sentido ausente que perpassa o texto joyciano. Há, portanto, uma “ultrapassagem do sentido” que anuncia “[...] a outra tradução que se dissimula em toda tradução” (BERMAN, 1999, p. 21).

A posição languageira

Eis outro aspecto fundamental definido por Berman e diretamente ligado à posição tradutiva. A posição languageira caracteriza o tradutor na sua relação às línguas e à sua língua materna, seu **ser-em-línguas** singular na significância de seu escrito. O tradutor Donaldo Schüler é um *aficionado* por línguas, domina¹¹ várias, a começar pelo grego e passando, entre outras, pelo francês, italiano, espanhol, alemão, hebraico, inglês. Portanto, é esse substrato multilíngue que sustenta o processo tradutório e é também a partir dele que o tradutor enuncia seu discurso, imbuído de multilinguíssimo. Num caderno de comentários, Schüler escreve: [O narrador se dirige aos escritores de Babel. Como houve confusão de línguas, houve também confusão de textos. A diversificação não para nunca. A escrita se move]. Essa posição abre caminho para a emergência de uma terceira língua.¹² Nos cadernos, é patente que essa terceira língua revela-se múltipla. Schüler domina a língua materna de Joyce, e outras línguas que conhecia, tanto linguística como culturalmente. Dessa forma, ele acesse ao implícito dessas línguas, podendo assim antecipar o que está dito além da palavra, procurando pressentir o sentido ausente. É sobretudo nos momentos reflexivos e criadores que se dá a passagem por outras línguas, como veremos mais adiante.

Nos cadernos de trabalho encontram-se, junto às reflexões, as ilustrações da posição tradutiva, languageira, o horizonte e projeto do tradutor. Sua descrição, em uma sorte de teorização, como já assinalamos, irá ocupar o espaço paratextual da introdução e das notas de leitura. Um exemplo de comentário permite entender em

¹⁰ “Estabeleci um limite de tempo para essa tradução, não sou joyciano, não sou um especialista de Joyce, sou contra a especialidade, sou um **desespecialista** [...]”, disse Donaldo Schüler (entrevista).

¹¹ “As línguas que Joyce conhece bem me eram familiares, então eu pude entrar no seu processo de superposição dessas línguas [...]”, disse Donaldo Schüler (entrevista).

¹² Historicamente conceitualizado por Antoine Berman (1999, p. 113).

qual horizonte literário Schüler se situa, isto é, permite entrever algumas de suas leituras colaterais, que sustentam o processo reflexivo:

[Joyce opta pelo romance porque a metodologia científica ou eclesiástica não satisfaz e provoca a crise do romance. É que o romance, quando aspirou à condição de gênero sério, sentiu-se atraído pelo rigor da ciência (Balzac, Zola). Isso tinha limites e durou pouco: Stendhal, Flaubert, Dostoievsky, Machado de Assis. Joyce devolve o romance às origens sem elidir a impregnação científica].

Essa análise, que contextualiza o romance joyciano, situa-se na mesma linha que a posição linguageira que, por sua vez, irá subverter a norma linguística. Assim, de certa forma, tornou-se necessário reaprender a ler e, doravante, será preciso reaprender a ler para traduzir.

Em outro comentário, Schüler expõe sua escolha: [A língua não resiste ao abalo sísmico. Desde cedo, procurou-se dar qualidades precisas à língua: a retórica: gramática e figuras submetidas à razão. Joyce ensaiou caminho contrário à retórica]. É esse mesmo caminho que segue o tradutor, o da volta à fusão das línguas e logo dos textos. Uma fusão vital para afirmar a identidade, a revolta, a luta. Schüler ainda escreve num comentário:

[Joyce vê nos cuidados de legistas preocupações do dominante que impõe a língua ao universo, ele dá voz a uma das áreas dominadas e se une a todas as vozes de revolta em qualquer parte do universo. O seu romance encena essa rebeldia. A dificuldade de ler é a dificuldade de retornar à Torre de Babel. Ante a maldição, ou nos contentamos com o pequeno universo em que estamos confinados, com a perda de que se passa além de nosso horizonte ou ensaiamos a dolorosa tentativa de retorno em que somos derrotados pela imensidão efervescente do que não é nosso].

Vemos, nesse comentário, que a luta é, de antemão, perdida. Contudo, não é vã, pois, na sua revolta tradutória Schüler inscreve o traduzir no escrever de onde foi expulso quando D.eus *embabelou*¹³ a língua Uma. Assim, o escritor-que-traduz, Schüler, usa o traduzir-escrever, instrumento da transcrição, em uma tarefa que, por sua vez, é humana.

Uma vez percorridos os cadernos, parece agora possível entrever as premissas do horizonte em que se apoia a posição tradutiva e o projeto de tradução de Donaldo Schüler.

¹³ A partir da criação de Henri Meschonnic (1999, p. 446) **embabeler**.

O horizonte do tradutor

É constituído pelo “[...] conjunto dos parâmetros de linguagem, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar do tradutor” (BERMAN, 1995, p. 79). Maior será a bagagem cognitiva do tradutor mais livre será a sua criação, sua margem de manobra, sua **negociação**, segundo a palavra de Umberto Eco (2007).

Por outro lado, “[...] o horizonte de uma tradução é a perspectiva a partir da qual o tradutor percebe e recebe o texto a ser traduzido e a tarefa de traduzi-lo” (BERMAN, 2012, p. 48). Portanto, ele se desenha em um ato determinado incluindo a explicitação desse horizonte, geralmente de forma não perceptível pelo tradutor, ou seja, de forma não intencional. Assim, não se trata de teorização, mas de pensamento-da-tradução em uma linguagem da verdade – a dos cadernos – que a tradução porta em si, segundo Benjamin (2011b) que, em “A tarefa do tradutor”, a situa a meio caminho entre a criação literária e a teoria. É o que o conteúdo dos cadernos ilustra de forma exemplar.

Em um dos cadernos, somente cinco folhas foram utilizadas. A primeira inicia-se com uma lista de fragmentos de frases e de palavras acompanhadas de definições. Trata-se de termos arcaicos, inusitados e de regionalismos, o que atesta que uma das primeiras etapas, senão a primeira, do trabalho de pesquisa, concerniu às ferramentas lexicais, provavelmente no intuito de constituir-se um reservatório de termos singulares, ausentes do uso quotidiano. Portanto, de início é possível entrever o projeto que se desenha, de permanecer, na poética, no estilo, no ritmo, no obscurecimento joycianos. Para isso, Schüler vasculha sua bagagem literária, seu léxico mental, para armazenar recursos, ele salienta (entrevista): “Dentro do princípio que ninguém inventa coisa nenhuma, eu aproveito os recursos que existem nos bons escritores, eu me valo de dicionários regionais e de escritores para trazer o texto para o português”.

Uma parte de seu horizonte literário mostra que a pesquisa foi feita, entre outros, em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. De fato, sintagmas como: Não gloso, desfalem, fantasiação, prazido, desficam (Figura 3) são criações rosianas. Por exemplo, a partir da palavra desficam, o tradutor armazena uma técnica de manipulação lexical para traduzir *unquirin* que, em inglês é *inquiring*. A introdução do “u” inverte o sentido de investigação e o sufixo “un” não é inglês. Seguindo os processos rosiano e joyciano, Schüler cria desvestiga, que não é português mas que o leitor lusófono poderá não somente reconhecer mas compreender. Eis a hospitalidade languageira que, em um reconhecimento descentrado, recria a estranheza presente no outro. Essa hospitalidade caracteriza a posição tradutiva de Schüler que **obriga** a língua de chegada a hospedar significante não normatizado, tornando-se **transcriador** dentro e de sua própria língua, ao modificar seu sistema.

Então, é pela passagem pelo universo da criação linguística de autores que afeiçoa que o tradutor fortifica sua posição languageira, que será uma posição fora da norma, imbuída de criação e manipulações lexicais. Logo, seu projeto de linguagem almeja permanecer no mesmo espaço de invenção joyciano pelo viés de uma transcrição embasada em um plurilingüíssimo expressado dentro e pela língua de chegada (*langue traduisante*) que já não é mais a da norma. Numerosos são os empréstimos a diversos autores que **brincam** com a norma linguística, por exemplo o título, *Finnicius Revém*, elaborado pelo primeiro transcriador do texto, Haroldo de Campos, e conservado por Schüler. A manutenção do título inscreve esse trabalho **retranscriador** no horizonte tradutivo da primeira tradução de *Finnegans Wake* em português. Por outro lado, é ao poeta-mestre que Schüler dedica a integralidade de seu trabalho, completando, de certa forma, a tradução fragmentária que o poeta Haroldo havia iniciado com seu irmão Augusto.¹⁴ Todavia, esse horizonte não é unívoco, ele engloba o trabalho de escritores que subvertem o sistema linguístico do português e pertencem a diversos movimentos literários. O concretismo para os irmãos Campos, o pós-modernismo para João Guimarães Rosa, no que concerne a autores já citados. Numerosas são as outras referências e não cabe aqui deter-se nelas de forma mais longa. Contudo, citamos ainda: Mario de Andrade, um dos fundadores do modernismo, cuja obra, *Macunaíma*, foi uma fonte de criação languageira fundamental por ter sido escrita em uma língua que mescla diferentes falares; e François Rabelais, um dos mais fecundos criadores da prosa francesa, no século XVI, autor que também foi uma fonte languageira para Joyce.

¹⁴ *Panorama do Finnegans Wake*, livro no qual os irmãos Campos (2001) traduziram fragmentos escolhidos de *Finnegans Wake*.

Figura 3 – Lista de palavras (caderno não numerado).

Voc esse figurava rindo feito pessoa provo prascócio (p. 7) a cada roada pegar a later o sentias tolere fin de rumo i onde os fastos carecem de fechos onde um pode torar dez, quinze fegues arredado do arroio de autoridade facundões de fazendões Nas glow em falso rocio, desfalam no nome dele a ajudar em toda garrançam que executa razas que o Simplório se empresa em vias de completas de rico ainda o sentias estude nestes dias de época tem gente falando que o Diabo próprio parou de passar e lá se louvou que... por (prazido) divertimento não me dei crime, sei que não foi - na culpas, só uma pergunta em hora às vezes daria razão de paz o tal moço ~~se hou~~ quis tirar ^{tempo} a custante viagem de uns três dias A fantariaças merecê a Deus lhe digo, à puridade Ser que é bem estabelecido, que grassa nos Santos - Ev. Confesse
ouvidorio Em ocasião conversei com rapaz seminarista Nós acordámos patrício enfrente no demônio curta escravidão

A terceira língua, uma língua plural

Em seu livro, *La traduction ou L'auberge du lointain*, Antoine Berman (1999) afirma que a tradução não é somente um *face à face* entre duas línguas, mas que, para funcionar, esse *face à face* necessita de uma terceira língua. Na Idade Média, a tradução¹⁵ passava sempre por uma língua terceira que, por muito tempo, foi o latim, língua na qual eram escritos os *auctoritates*,¹⁶ e que podia expressar **tudo** quando a língua materna, o francês da época, só sabia balbuciar. No texto joyciano, um processo exasperado de superposição de línguas transforma a língua de partida até conferir-lhe um aspetto de *auctoritates* de outrora. De certa forma, o tradutor moderno, Donald Schüler, encontra-se numa situação semelhante à do *translator* medieval: está diante de um texto que se dá a ler em uma língua de caráter **único**, o que implica que a tarefa do tradutor será prototípica. Então, impõe-se a necessária invenção de formas novas que acabarão enriquecer a língua de chegada. Se a tarefa do tradutor medieval foi, às vezes, de reagenciar¹⁷ o texto traduzido para facilitar o entendimento, assim como de comentá-lo pelo viés de glosas internas e externas, a tarefa moderna de Schüler já não é reagenciar, mas transcriar. Por outro lado, o ato de comentar, cujos rastros são visíveis nos cadernos de trabalho, constitui-se em um tipo de glosa externa, que será publicada e complementará a tradução, é o que Berman qualifica de acréscimo. Nos cadernos, esses acréscimos são genéticos e autógrafos, contudo já espacialmente prototextuais posto que ocupam cadernos específicos – de comentários –, ou páginas reservadas às notas. Em todos os casos, ilustram a reflexão que nasce diretamente da experiência do processo tradutório. A passagem para a publicação os transforma em acréscimos alógrafos cuja função é complementar o texto outro. Como vimos, colocados no início do volume, formam a Introdução, e, no final do volume, formam as Notas de leitura.

Hoje em dia, parece possível dizer que essa língua terceira é a de autores como Joyce, ou Guimarães Rosa, para limitar-se a autores já citados. Joyce escreve em uma língua múltipla, aglomerando alguns sessenta idiomas e neologismos. Schüler, o tradutor que transcria o texto, deve colocar seus passos nos passos multilíngues de Joyce. Esse caminhamento deixa, em seus comentários, rastros de passagens multilíngues e multiformes. Ao longo dos cadernos, uma passagem recorrente se faz pela palavra em grego. Tomemos um exemplo: numa página de notas, o tradutor, ao analisar a palavra *stentorian*, recorre ao uso do grego para

¹⁵ Aqui a palavra é anacrônica. Remetemos à leitura da última publicação póstuma de Berman (2012), cujo texto foi estabelecido por Isabelle Berman e Valentina Sommella: *Jacques Amyot, traducteur français*, que retoma a história da tradução na França.

¹⁶ Textos que, na Idade Média, incarnavam a autoridade, impunham obediência, nos diversos setores da sociedade.

¹⁷ *Ré-agencer*, termo emprestado de Antoine Berman (2012, p. 57-59).

declarar uma lista de derivados, acompanhada de análise e comentários redigidos em inglês e em português. Essa passagem pela escrita grega, e portanto por outro alfabeto, permite o acesso à origem da palavra pelo viés de uma visualização direta dessa palavra (Figura 4). Obtém-se, então, uma primeira informação chave que fornece ao tradutor um ponto de partida para sua busca da compreensão do texto (o que faz o texto e como ele faz). Assim, ele pode entrever quais são os suportes (palavras) etimologicamente possíveis apesar de não existirem na língua portuguesa, Schüler explica (entrevista):

[...] eu passo pelo grego para ter acesso à origem, eu faço um processo de recriação a partir disto. O que significa, por exemplo, a palavra *steno*? Vem de estenografia, escrita estreita comprimida, que dá angustia, comprime, até chegar a um termo em português que possa evocar esse estreitamento, essa contração. Se eu sei que tem essas associações, eu sei que tem outras associações a serem feitas, eu tenho outro caminho para meu processo de criação.

Figura 4 – Passagem pelo grego (caderno 15).

nos tem lugar. Trata-se de dívinas só pode pensar-se a partir da dívinas. Há de dívinas quando se dá a cada um o que lhe é devido. Não se pode considerar justa a recompensa se se paga menos do que vale o trabalho realizado. No caso da infaga, não se pode considerar justa a pena que excede a infaga (Ver código de Hammurabi).

Qual é a pena aplicável ao que provocou a divisão? A divisão. Esse processo nos leva a uma divisão real. Mas havendo o que detinha, perde-se no incontrolável. Para controlá-lo Anaximandro introduz uma força neutra, o necessário (o *Xégora*)

- conceder o próprio
- dívinas - modo de ser (costumes usos) dos homens dos velhos, dos mortais, dos reis, dos povos do povo
- imitar o modo de ser de alguém
- Mas é algo imposto, mas algo que advém do próprio ser aos seres. Reconhecer a cada um o que lhe é próprio.

Zônikia - é o que antecede ao mundo. Antidívinas - ou não houve um período de zônikov - entre o zônikov e os seres sempre limitados há uma ruptura. O modo de ser dos entes e o modo de ser do

tillbra

É provável que Joyce tenha passado por um ponto semelhante durante seu próprio processo criativo. Numa das entrevistas realizadas com Donald Schüler, ele disse que consultou alguns manuscritos de Joyce, o que o ajudou na sua própria tarefa (entrevista):

[...] O acesso aos manuscritos ajudou pelo seguinte: tem vários níveis de significados mais fáceis de perceber numa versão anterior, os níveis primeiros ficam obscurecidos por níveis posteriores. Nas reelaborações, Joyce complica e perde-se totalmente o contato com a elaboração inicial. A passagens pelo processo criativo de Joyce é uma passagem interessante, no meu processo de criação eu segui esse processo que ele usou e que encontrei nos manuscritos, e me tornei absolutamente dependente desse processo de abundância barroca.

Essa dependência referida por Schüler¹⁸ poderia ilustrar o que Berman (1995) chama de mimetização genética, à qual já aludimos. Em outro caderno, na página direita reservada às notas lexicais, é pelo hebraico que passa Schüler, sempre à procura da origem – senão de uma palavra, talvez, de um movimento do pensamento que sustentaria a escritura (Figura 5). Aqui, o suporte visual é a palavra *sefer* (livro), inicialmente transliterada e, em seguida, escrita em letras hebraicas: סֵפֶר, acompanhada de comentários: [writing – arte de escrever e ler – todo o escrito: escritura (desvenda), denuncia, carta de divórcio, **carta**. Significa The Livro: o livro da lei, um dos livros da bíblia – o livro da vida.]. Em outro caderno, lemos: [O artigo **the** é um puro sopro vivificador que reanima voltando sobre si o romance inteiro] (grifos do autor).

¹⁸ Outra informação que Schüler encontrou nos manuscritos: “Joyce tem cadernos de anotações em que, inclusive, anota termos em português. Desde a primeira página está escrito trovar, nesse primeiro travão tem trovar. É muito importante porque é a trova, é a palavra escrita. Ele não diz trovão ele diz trovar” (entrevista). Eis o primeiro trovão mencionado por Schüler, na primeira página de *Finnegans Wake*: The fall (bababadalgharaghtakaminarronnkonnbro ntonmerronntuonnthunntrovarrhouwnskawntooohooordenenthurmk !) (grifo nosso).

Figura 5 – Passagem pelo hebraico (caderno 11).

114	Ler...
waste - to destroy... deserto	
- A escrita em ambos os sentidos - corresponde a escrita na terra - morte e renascimento.	
O que desaparece em novo jogo de significado.	
Este é o documento que descobrir Belinda e que ela d. d. nós requer decifração	
shem - shem xerez	
splitter b. bala aráfam	
missile - projétil. arma que se dirige a um alvo (spear, bullet, rocket)	
taper - candeia	
waxen - de cera	
champ - fratura a los dientes	
clove - bulbo - dentro de ellos	
lark - ave canora, que voa alto - calhandra, cotorra	
3 - 8 - Cada coisa que é sua (elas, bulbos, gato, pena, ou cobrinha) faz a sua marca. Por que, então, assinatura?	
bargain - negociação	
undress - informal dress - undress uniform	
lecherous - lascivo	
anent - about	
kunderlin - tea tenderer part of a bin of beef.	
hint - to suggest	
budding - reprodução assenhada - enxerto	
26 - Sefer \$ \$ \$ - writing - arte de escrever e de ler - " todo o escrito / escritura (de vinda)"	
denuncia - carta de denúncia carta.	
Significa 'He. livro : o livro da lei, um dos livros da Bíblia - o livro da vida.	
to set out + principias : uma aventura, um caminhado, ex-pas.	
* portugal - lugar onde começam as navegações para imigrante	

Essa passagem pelo hebraico não visa o linguístico, mas o cultural, o histórico do povo do Livro, assim como o movimento da escrita hebraica. Salientamos a presença de vários comentários concernentes, por exemplo; à Cabala, ao Talmude, aos Patriarcas, ao *Ein Sof* (o sem fim). Schüler explica (entrevista): “Há duas tendências nessa situação, Joyce entende que a leitura da direita para a esquerda leva para o passado, para a vinculação à origem, e, da direita para a esquerda, abre para o futuro. Na verdade, no pensamento hebraico tem as duas relações”. Na escritura da palavra em hebraico, como no outro exemplo da palavra em grego, materializa-se o movimento de translação que pode vir confirmar essa necessidade de visualizar uma escrita outra, no intuito de nela apoiar-se para formular um pensamento e enunciar um discurso reativo à leitura. Um discurso que irrompe enquanto o tradutor está em um processo de escritura de notas lexicais, e que sustenta também a análise do texto fonte em busca da compreensão e do comentário. Nesse exemplo, a escrita é quase telegráfica e a sequência de palavras, que parecem não fazer sentido juntas, evoca diversas partes do romance rio. Como se o pensamento de Schüler só pudesse englobar todo o texto ao mesmo tempo e em várias línguas, o que ilustra a sua busca do **com-prender**, já evocado.

Por outro lado, retomando as palavras de Berman (1995) sobre a leitura como pré-tradução, que não pode ser um *face à face* entre o texto e o tradutor, e que implica que o tradutor deva recorrer a outras fontes, fazer outras leituras, parece-nos que as incursões em diversas línguas vêm, também, ilustrar o registro das leituras colaterais de Donaldo Schüler. Assim, no registro do traduzir, o conceito de leitura explode, já não se trata de ler outros textos, mas de ler aos estilhaços, como diz Marc-Alain Ouaknin (1984), em outras línguas e em todos os sentidos. Essas leituras estilhaçadas redundam em glosas externas e se inscrevem no horizonte do tradutor como um reflexo do projeto de tradução e da posição tradutiva. Solidários desse apêndices são os fragmentos de texto riscados a lápis, já assinalados.

Hoje em dia, raras são as traduções feitas a partir de uma língua terceira. Então, o conceito de Berman poderia ser redefinido para caracterizar essa língua tão peculiar que é a língua que traduz (*langue traduisante*). Uma sorte de terceira língua que, por sua vez, também nutre o projeto de tradução pois é ela que dá sua **forma** ao texto de chegada. Ela sustenta o discurso traduzido, hospede e cria fora da norma e do sistema linguístico da língua alvo. Da mesma forma que leituras anteriores mobilizam-se a cada nova leitura, a cada nova tradução mobilizam-se as línguas conhecidas pela tradutor em uma sorte de fusão que **embabela**, segundo a palavra de Meschonnic (1999), e torna-se fonte da terceira língua. Cada tradutor, sendo singular, possui sua terceira língua que se recria a cada nova experiência. Como diz o tradutor português João Barrento (2006, p. 119):

“No texto traduzido, há manifestação de um terceiro grau de linguagem, não a do texto alheio, não a de um sempre possível texto próprio, mas uma construção discursiva que participa de um e de outro, sendo outra coisa”. A terceira língua não é um idioma novo nem único. É a maneira singular que todo tradutor tem de **recriar-transcrever** seu discurso próprio em uma forma nova. É o que Donaldo Schüler qualifica de **parturiação** da escritura.

PASSOS, M.-H. P. The translation process, the creation process: genetic approach of the notebooks of a translator From *Finnegans Wake* to *Finnicius Revém*. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 125-149, jan./jun., 2014.

- **ABSTRACT:** *From the approach in the notebooks of the professor and writer-translator, Donaldo Schüler, regarding his translation of Joyce's novel, Finnegans Wake, and from many hours of interview with him, we shall illustrate the concepts defined by Berman in his book, Pour une critique des traductions: John Donne.*
- **KEYWORDS:** Finnegans Wake. Translate position. Literary translation. Creative process. Donaldo Schüler.

Referências

BARRENTO, J. **O arco da palavra:** ensaios. São Paulo: Escrituras, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem:** 1915-1921. São Paulo: Editora 34, 2011a. p. 49-73.

_____. A tarefa do tradutor. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem:** 1915-1921. São Paulo: Editora 34, 2011b. p. 101-119.

BERMAN, A. La traduction et ses discours. **Meta**, Montreal, v. 34, n. 4, p. 672-9, 1989. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/002062ar>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

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

_____. **La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain.** Paris: Seuil, 1999.

_____. **Jacques Amyot, traducteur français:** essai sur les origines de la traduction en France. Paris: Belin, 2012.

BIASI, P.-M. Les carnets de travail de Flaubert: taxinomie d'un outillage littéraire. **Littérature**, Paris, n. 80, p. 42-55, 1990.

Processo de tradução, processo de criação: abordagem genética dos cadernos de trabalho de um tradutor de Finnegans Wake a Finnicius Revém

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, H. **Haroldo de Campos-Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DEHAENE, S. **Les neurones de la lecture**. Paris: Odile Jacob, 2007.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MESCHONNIC, H. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.

OUAKNIN, M.-A. **Lire aux éclats**. Paris: Seuil, 1984.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 28/05/2014



UM POEMA GREGO, TRÊS TRADUÇÕES ESTRANGEIRAS E UMA SOLUÇÃO VERNACULAR

Luiz Carlos André Mangia SILVA*

- **RESUMO:** Com base nas ideias de diferentes teóricos da tradução, propomos neste artigo discutir questões gerais e específicas relacionadas à tradução de poesia grega, a partir de um epígrafe procedente da *Antologia palatina*. A fim de aprofundar nossa visão, analisamos três traduções estrangeiras de tal poema, acolhendo as diversas soluções empreendidas pelos diferentes tradutores. Em seguida, propomos nossa própria versão vernácula ao poema em questão.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução literária. Poesia lírica. Epígrafe grego.

A tradução de poesia

Do ponto de vista teórico, a tradução é uma impossibilidade. Cada língua, enquanto veículo singular de uma cultura, recorta a seu modo a realidade e impõe uma visão particular de mundo, visão que contrasta com todas as outras forjadas pelas diferentes línguas. Nessa perspectiva, a língua é uma “prisão”, que determina o alcance e a compreensão de mundo dos seus falantes. A troca de língua equivale, portanto, à troca de visão da realidade e isso constitui um obstáculo intransponível ao ato de traduzir, já que o significado linguístico e cultural passa a ser comprometido:

Edward Sapir sustenta que “a língua é um guia para a realidade social” e que os seres humanos se encontram à mercê da língua que se tornou o meio de expressão da sua sociedade. A experiência, insiste Sapir, é largamente determinada pelos hábitos linguísticos da comunidade e cada estrutura isolada representa uma realidade distinta [...] (BASSNETT, 2003, p. 35).

A ideia de que cada língua determina certa visão de mundo, focalizando e distorcendo a realidade conforme uma própria lógica, deveria ser suficiente para impedir toda e qualquer tentativa de tradução, isto é, de troca de expressões linguísticas e culturais entre os povos. Afinal, a troca “dos óculos” determina a troca de percepção:

* UEM – Universidade Estadual de Maringá – Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Maringá – PR – Brasil. 87020-900 – lcamsilva@uem.br

O exame feito por Mounin, de um lado, dos argumentos humboldtianos e neo-humboldtianos acerca de cada língua constituir uma visão de mundo diferenciada e única a que só se pode ter acesso por via dessa mesma língua e de nenhuma outra, e, de outro lado, a sua análise das idéias de Serrus, Harris e Meillet em torno da ausência de correlações entre a lógica e a gramática das várias línguas, o que as tornaria impenetráveis entre si, inculcavam fatalmente a conclusão de ser a tradução uma impossibilidade teórica do ponto de vista lingüístico (PAES, 1990, p. 33-4).

A despeito de ser uma impossibilidade teórica, a prática, no entanto, mostra que a atividade tradutória é constante ao longo das épocas, ainda que seus resultados variem segundo as tendências específicas nos diversos contextos culturais particulares.¹ No dizer de Paes (1990, p. 34), o que se percebe é que essa “impossibilidade” é “desmentida a todo momento pela prática tradutória”, ainda que isso seja feito sem o devido amparo teórico.

A tradução de poesia é, sem dúvida, o caso limite dessa atividade literária (PAES, 1990, p. 45), já que o poema vive exatamente das singularidades da língua, isto é, de seu comportamento mais particular e inusitado. Se a atividade tradutória encontra obstáculos em outras expressões artísticas, no âmbito da poesia ela esbarra amiúde em obstáculos intransponíveis, muitas vezes só superáveis pelo distanciamento do texto fonte: por vezes, a falta de equivalentes linguísticos e culturais dita soluções assimétricas em relação ao texto original, já que a identidade com o texto de partida é impossível. Talvez por esse motivo a teoria da tradução se ocupe, no mais das vezes, de casos particulares de tradução, sem conseguir teorizar o campo de modo seguro: cada poema é um caso singular e por isso exige distinta solução.

No campo da tradução literária, tem sido dedicado muito mais tempo à investigação dos problemas suscitados pela tradução de poesia do que de qualquer outro modo literário. Muitos dos estudos que passam por investigar estes problemas são ou avaliações de diferentes traduções de uma obra ou testemunhos pessoais de tradutores sobre o modo como resolveram certos problemas. Raramente os estudos sobre tradução de poesia tentam discutir problemas metodológicos a partir de uma posição não-empírica e, contudo, é precisamente esse tipo de estudos que é mais valioso e mais necessário (BASSNETT, 2003, p. 136-7).

A dificuldade de uma definição de métodos reside justamente na singularidade de cada caso. As considerações que se fazem de um poema escrito em uma língua

¹ Como afirma Bassnett (2003, p. 136), “[...] os critérios que regem os modos de tradução têm sofrido variações consideráveis ao longo dos tempos e não há, certamente, nenhuma fórmula modelo para os tradutores seguirem”. Para um histórico das tendências e critérios ligados à prática tradutória, confira Bassnett (2003, p. 75-128).

moderna, por exemplo, e a sua tradução para outra língua moderna devem diferir bastante das considerações que se fazem de poemas gregos ou latinos e sua tradução para línguas modernas. Além disso, se se trata de traduzir poesia lírica grega (e não épica ou dramática), é preciso considerar esse gênero literário em particular, aliás na sua relação com as outras espécies líricas conhecidas (coral, monódica). As considerações, portanto, do conjunto literário disponível naquela língua e cultura são fundamentais, além do texto literário em si, para que, consciente disso o tradutor se aventure entre as diversas escolhas linguísticas.

A dificuldade para a definição do campo tradutório, no entanto, não parece estar nesse ponto, mas no fato de que a atividade tradutória exige a interpretação dos casos literários particulares, o que dificilmente pode ser determinado com parâmetros objetivos. A despeito disso, o tradutor é antes de tudo um intérprete, ainda que essa tarefa se afigure como arbitrária:

[...] primeiro o tradutor lê/traduz na língua de partida e, depois, através de um processo adicional de descodificação, traduz o texto para a língua alvo. Ao fazê-lo, o tradutor vai mais longe do que um simples leitor do texto original, pois aborda o texto a partir de mais de um conjunto de sistemas. Parece, portanto, descabido argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se se tratasse de dois exercícios separados. A tradução interlingüística há-de reflectir seguramente a interpretação criativa que o tradutor faz do texto original. Além disso, o tipo de reprodução da forma, do metro, do ritmo, do tom, do registo, etc. será determinado tanto pelo sistema de partida como pelo sistema de chegada e dependerá também da função da tradução (BASSNETT, 2003, p. 135-6).

É difícil determinar o que é “a interpretação criativa” de um poema, porque uma série de possibilidades abre-se segundo critérios particulares de interpretação. De qualquer forma, é evidente que o tradutor precisa interpretar para só depois proceder à tradução propriamente dita, pois esses dois trabalhos são complementares. Em relação à forma, ao metro, ao ritmo, ao tom, entre outros elementos, ligados ao sistema de partida, Bassnett (2003) afirma que tudo isso deve determinar as escolhas no sistema de chegada; para o caso da poesia grega, porém, a relação precisa ser meditada pormenorizadamente, pela falta de identidade entre as poéticas antiga e moderna.

O poema grego: problemas gerais e problemas específicos

A tradução de poesia antiga apresenta amiúde os mesmos problemas gerais, aos quais se somam outros específicos, determinados por cada texto em particular. O primeiro problema, por assim dizer, reside no fato de que os metros e ritmos gregos (e latinos) baseavam-se na oposição entre vogais longas e breves. Qualquer

poeta antigo fazia uso dessa convenção específica e não há meio de reproduzi-la, uma vez que os metros e ritmos da língua portuguesa são oriundos da oposição entre sílabas tônicas e átonas. Eis, portanto, o primeiro obstáculo a ser transposto: ou se inventa algum tipo de correspondência entre a poética antiga e a moderna ou, abandonando tal projeto, faz-se uso das convenções conhecidas em língua portuguesa como forma equivalente da poética antiga.

No caso do poema a seguir, um epígrama literário, o metro utilizado resulta da combinação de um verso hexamétrico e outro pentamétrico, ambos em ritmo dátílico (sequência de longa breve breve). A soma desses dois versos resulta na estrofe mínima grega chamada dístico elegíaco (porque se convencionou como ritmo próprio da elegia), difundida desde a época arcaica da literatura grega (século VII-VI a.C.); no âmbito do epígrama, sua prolixia utilização data particularmente da época helenística (III-I a.C.).

Os problemas específicos do epígrama que selecionamos (já que os problemas descritos acima englobam todo o gênero epigramático) relacionam-se particularmente ao uso motivado dos nomes próprios. No contexto, as referências revestem-se de duplos sentidos, sem os quais o poema não surte nenhum efeito. Trata-se daquilo que um dos tradutores, Paduano (1989, p. 91), chamou de “nomes descritivos” ou “nomes falantes”. Ignorar a relação de tais nomes com o contexto e, na tradução, esquivar-se de resolvê-los corresponde a declinar do projeto tradutório.

O poema a seguir procede do quinto livro da *Antologia palatina* (alocado ali com número 71) e tem a atribuição disputada por Rufino (século II-IV d.C.) e Paladas de Alexandria (IV-V d.C.). Segue ao original grego uma tradução preliminar, cujo objetivo é apenas direcionar nossa interpretação:

*Πρωτομάχου πατρὸς καὶ Νικομάχης γεγαμηκὼς
θυγατέρα, Ζήνων, ἔνδον ἔχεις πόλεμον.
ζήτει Λυσίμαχον μοιχὸν φίλον, ὃς σ' ἐλεήσας
ἐκ τῆς Πρωτομάχου λύσεται Ανδρομάχης.*

[Casado com a filha do pai Protómaco e Nicômaca, oh Zenão, tens guerra dentro de casa. Busca Lisímaco, amante sedutor: compadecido de ti, ele vai te libertar da Andrômaca de Protómaco.]

Exceto pelo uso dos nomes próprios, o poema não apresenta dificuldades relevantes. Todo vocabulário é abonado pelos dicionários e as relações sintáticas não se afastam dos padrões correntes. No poema, o eu-lírico se dirige a “Zenão” (Ζήνων, v. 2), a descrever sua situação presente (dos versos 1 a 2): tendo se casado com a “filha” (θυγατέρα, v.2) de “Protómaco” (Πρωτομάχου, v. 1) e “Nicômaca” (Νικομάχης, v. 1), Zenão não possui outra coisa dentro de casa, senão “guerra”

(πόλεμον, v. 2). Exortando o interlocutor a abandonar tal infortúnio, nos versos seguintes o eu-lírico lhe sugere que procure o amante sedutor “Lisímaco” (Λυσίμαχον, v. 3): só ele “libertará” (λύσεται, v. 4) Zenão da filha de Protómaco, chamada “Andrômaca” (Ἀνδρομάχης, v. 4). Destaquemos o paralelismo entre a expressão final e o verso inicial: o nome de Protómaco abre o primeiro verso e é seguido do de Nicômaca (Πρωτομάχου [...] Νικομάχης); no quarto verso, o nome do pai repete-se e é seguido pelo da filha, produzindo sonoridade semelhante à da expressão anterior (Πρωτομάχου [...] Ανδρομάχης).

O leitor deve se perguntar que sentido subjaz aos nomes próprios. A chave está no sufixo *-μαχος* (nos nomes masculinos) e *-μαχη* (nos femininos), termos que se relacionam ao verbo *μάχομαι* (“combater”, “lutar”) e ao substantivo *μάχη* (“combate”, “batalha”). Todos os parentes da esposa de Zenão são belicosos: “Protómaco” significa “o que luta em primeiro lugar”; “Nicômaca”, “a vitoriosa na luta”; “Andrômaca”, longe de ser a esposa complacente do grande herói troiano, Heitor (na *Ilíada*), é aqui “a que combate o esposo”. Ora, eis porque Zenão só tem “guerra” (πόλεμον, v. 2) dentro de casa.

Apenas “Lisímaco” não move guerra contra ninguém; aliás, o que ele proporciona é exatamente o contrário, pois seu nome quer dizer “o que acaba com a guerra”. O termo *λύσις* (“libertar”, “afrouxar”, “acabar com a servidão”), que compõe o nome do amante, deriva do verbo *λύω* (“soltar”, “libertar”, “liberar”) e esse mesmo verbo aparece adiante relacionado a ele, na forma futura *λύσεται*, reiterando, pois, sua capacidade libertadora. Notemos que, para além do humor produzido com essa menção, os gregos de diversas épocas aceitaram abertamente a relação erótica estabelecida entre homens (ou a bissexualidade masculina), paralelamente ao casamento. Nesse sentido, e sem constrição social, a parceria entre Zenão e Lisímaco poderia ser entendida como uma alternativa, um desafogo momentâneo ao infortúnio do casamento.

Centrada, portanto, em “nomes falantes”, a significação do poema passa pelo apreço desse expediente literário. A tradução que se proponha independente do original deve reapresentar de algum modo os recursos utilizados, com o risco de não atingir seu efeito, caso decida em contrário.

As traduções estrangeiras

Principiemos nossa análise das traduções estrangeiras propostas por três helenistas com esta citação:

É um dado adquirido em Estudos de Tradução que se o mesmo poema for traduzido por doze tradutores eles produzirão doze versões diferentes. [...] As transformações, ou variantes, são as alterações que não modificam o núcleo de sentido, mas influenciam a forma de expressão. Em suma, a invariante pode

definir-se como aquilo que há de comum entre todas as traduções de uma mesma obra (BASSNETT, 2003, p. 56).

De fato, cada um dos tradutores optou por distinta solução ao verter para sua língua o texto grego em questão e, embora os aproxime o fato de que nenhum deles procurou recriá-lo poeticamente, preterindo o verso em favor da prosa, cada um lidou de maneira distinta com as questões específicas relacionadas ao uso dos nomes próprios. Unâimes, todos reconheceram a singularidade de seus usos nesse contexto poético.

Na tradução francesa, Waltz (1960, p. 47) utilizou a prosa e preferiu manter todos os nomes como ocorrem em grego, produzindo a seguinte versão:

Tu as épousé la fille de Protomachos et de Nicomaché, Zénon, et tu as la guerre chez toi. Va chercher ton ami, ce débauché de Lysimachos: il aura pitié de toi et te délivrera de cette Andromaché, fille de Protomachos.

E uma vez que manteve os nomes gregos tal como ocorrem no original, Waltz (1960, p. 47) precisou informar em nota o “jogo de palavras” ligado a seu uso. É através desse recurso que o tradutor orienta seu leitor moderno quanto ao campo bélico ligado aos nomes, já que declina de uma solução que o afaste do original. Se bem que o poema constitua um bom exemplar de tradução avisada (isto é, que informa as nuances do texto original), sem a nota de rodapé o texto não se sustenta, pois o efeito pretendido na língua grega não se atinge na língua francesa, o que não permite que sua leitura possa ser feita de modo independente do original grego. E embora atenda às expectativas dos leitores especializados, sequiosos por compreender a fundo o que se passa com o texto grego original, podemos afirmar que “[...] a nota [...] é sempre sinal de fraqueza por parte do tradutor” (ECO, 2005, p. 112).

Na tradução inglesa, Paton (1999, p. 163) também declina da tentativa de recriar poeticamente o texto. Prefere a prosa como solução geral para o texto, ao passo que para a questão específica ligada aos nomes próprios difere ligeiramente de Waltz:

Zenon, since you have married the daughter of Protomachus (first in fight) and of Nicomache (conquering in fight) you have war in your house. Search for a kind seducer, a Lysimachus (deliverer from fight) who will take pity on you and deliver you from Andromache (husband-fighter) the daughter of Protomachus.

Notemos que, em seguida à menção aos personagens, prefere Paton (1999) explicitar o sentido duplo dos nomes, apresentando assim simultaneamente a forma grega e o seu significado literal no próprio texto traduzido. Tal recurso dispensa a nota de rodapé (a que recorreu Waltz (1960)), mas ainda não confere ao poema traduzido autonomia vernácula, pois, como a tradução de Waltz, trata-se apenas de

mais uma solução bem orientada para aqueles que desejam conhecer a fundo as sutilezas do original grego, porém sem uma experiência equivalente em sua própria língua. Notemos que, quanto aos outros elementos textuais, os tradutores coincidem em sua interpretação – o fato de haver guerra na casa de Zenão, por causa da família a que se vinculou, e o de que certo amante pode vir a libertá-lo. Apenas com relação aos nomes, questão central no poema, diferem em suas proposições tradutórias.

Na tradução italiana, encontramos as mais diferentes soluções. Paduano (1989, p. 91) não se utilizou de prosa corrida, mas a distribuiu em número de linhas igual ao original, o que fez que sua tradução mimetizasse o poema grego, embora os versos sejam métrica e ritmicamente irregulares. Se diferiu de seus pares nesse aspecto, também com relação ao tratamento dos nomes próprios Paduano preferiu distinta solução, ou seja, trocou todos os nomes gregos por nomes conhecidos no italiano:

*Hai sposato la figlia di Vittoria e Guerrino,
Zenone: per forza hai la guerra nella tua casa.
Va' a cercarle um amante, Pacifico: avrà compassione,
e ti libererà dalla figlia di Guerrino, Guerrina.*

Como se pode ler no texto traduzido, “Protómaco” deu lugar a “Guerrino”, “Nicômaca” a “Vittoria”, “Andrônaca” a “Guerrina” e “Lisímaco” a “Pacifico”. O universo bélico foi, dessa forma, todo ele adaptado ao universo da língua italiana, de modo que o leitor pode sentir, a partir da tradução, os jogos presentes no texto de partida. Trata-se de um ganho tradutório a manutenção do parentesco semântico dos nomes, traço mais saliente no poema grego, embora, por outro lado, possa-se considerar como uma perda (provavelmente inevitável) a dessemelhança sonora entre os termos, já que em grego todos possuem o mesmo sufixo. Destaquesmos ainda que o tradutor não excluiu de seu trabalho a apresentação de uma nota em que informa a ambiguidade dos nomes no original grego (PADUANO, 1989, p. 90), uma vez que sua edição dos poemas gregos orienta-se (como todas as outras) para o leitor diletante, mas, sobretudo, para o especializado em língua antiga.

Se a intenção do tradutor é fazer que o texto traduzido resulte independente em sua forma vernácula, sem dúvida a versão de Paduano é a que mais se aproxima desse objetivo. Embora o tradutor italiano não tenha deixado de mencionar em nota a duplicidade dos sentidos dos nomes próprios no poema grego original, sua versão insufla ânimo no poema traduzido e pode, nesse sentido, ser entendida como de fato literária, se entendermos com isso que permite ao leitor apreciar em vernáculo as qualidades do original. As traduções francesa e inglesa são corretas no sentido, pois informam aquilo que um estudioso de poesia antiga procura, mas apenas a tradução italiana respira de modo autônomo. O que transparece na versão de Paduano é aquilo que Eco (2005, p. 54) sugere (retomando ideias ligadas aos formalistas

russos, particularmente Jakobson) como sendo o trabalho do tradutor: definir qual é a “dominante” de um texto e trabalhar em função dela:

[...] poderemos dizer que o tradutor tem de apostar em qual é a **dominante** de um texto. Se não fosse suceder que a noção de “dominante” [...] é mais vaga do que parece; umas vezes a dominante é uma técnica (por exemplo, metro, verso, rima), outras vezes é uma arte que representa numa certa época o modelo de todas as outras (as artes visuais do Renascimento), e outras ainda a função principal (estética, emotiva ou outra) de um texto. Por isso não considero que possa haver conceito tão resolutivo para o problema da tradução como a sugestão: “procura qual é para ti a **dominante** deste texto, e para ela aponta as tuas opções e as tuas exclusões”.

A ideia de “dominante” textual é muito pertinente, pois sugere que todo texto configura-se como obra particular (cada um deve ter a sua “dominante”, a ser detectada pela interpretação do tradutor), mas também estabelece certo parâmetro, ao definir que sob tal dominante devem estar os outros elementos textuais (e não sobre ou ao lado). Paduano (1989) trabalhou nessa perspectiva, subordinando à onomástica os outros elementos textuais, produziu em italiano um texto que ao mesmo tempo se afasta e se aproxima do original e cria aquilo que Bassnett (2003, p. 54) chama de “identidade expressiva”:

A tradução é muito mais do que a substituição de elementos lexicais e gramaticais entre línguas e, como se verifica no caso da tradução de expressões idiomáticas e de metáforas, o processo pode passar por descartar elementos linguísticos básicos da língua fonte por forma a atingir o objectivo da “identidade expressiva” entre as duas línguas. Porém, a partir do momento em que o tradutor passa o patamar da estrita equivalência linguística, começa a surgir o problema de determinar a natureza exacta do nível de equivalência pretendido.

Ao descartar os “elementos linguísticos básicos” da língua grega – a saber, o conjunto específico de nomes próprios –, paradoxalmente o tradutor italiano criou um texto mais próximo à expressão poética do original, por acreditar que a duplicidade dos nomes, vital no contexto, era o que de mais importante havia para ser mantido. Com essa decisão, o tradutor estabeleceu um tipo de equivalência² em relação ao texto original. Como afirma Bassnett (2003), a dificuldade está em determinar qual é “a natureza exacta” dessa equivalência em cada caso.

² A ideia de equivalência sugere outras, ligadas a perdas e ganhos em tradução. Todos os autores que utilizamos abrem uma seção específica para a discussão das “perdas e ganhos” (BASSNETT, 2003, p. 61-4) ou “lucros e perdas” (PAES, 1990, p. 40-2) ou “perdas e compensações” (ECO, 2005, p. 96-143) no âmbito da tradução literária.

O trabalho do tradutor assim entendido configura-se como o de um recriador, como argumenta Paes (1990, p. 36): “[...] o tradutor não trabalha no plano da ortonímia e sim no da sinonímia, visa menos à nomeação absoluta do que à nomeação aproximativa, pelo que seu estatuto é, não de criador, mas de recriador”. Não se trata, portanto, de procurar as palavras corretas para a versão de um texto (ortonímia), mas aquelas que mais se aproximam dos efeitos que, enquanto intérprete, o tradutor percebeu no texto de partida. Captados esses efeitos, deve-se empreender a busca por efeitos equivalentes (sinonímia), afinal, como afirma Paes (1990, p. 39-40), parafraseando Valéry, é “[...] na possibilidade de produzir com meios diferentes efeitos análogos [...] que a tradução de poesia encontra o fundamento de sua praticabilidade”. E ainda:

[...] não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma (PAES, 1990, p. 37).

Se entendermos que a poeticidade do epígrama grego em questão reside especialmente na expressão onomástica, apenas Paduano (1989) cumpriu a expectativa de fazer viver uma versão do grego em vernáculo. Podemos considerar que o uso dos nomes próprios representa, no contexto específico desse poema, “perturbações da linearidade”, de modo que sua omissão ou apagamento equivale a uma esquiva do projeto tradutório.

Uma solução vernacular

Nossa solução vernacular pretende instruir-se nas decisões arroladas acima, mas particularmente na de Paduano (1989). Vamos mais longe, porém, ao propor não só uma solução em português para as questões específicas ligadas ao tratamento dos nomes próprios, mas também ao propor a recriação, em metro, ritmo e estrofe portugueses dos elementos poéticos gregos.

Por entendermos que o metro, o ritmo e a estrofe (o dístico elegíaco) utilizados nos epígramas gregos não têm identidade com os metros, ritmos e estrofes vernáculos, adotamos a postura de procurar, entre os recursos poéticos existentes em nossa língua, aqueles que possam ser considerados equivalentes. Temos trabalhado, desde algum tempo, com a versão do dístico elegíaco grego por quadras portuguesas (o poema traduzido resultando, pois, no dobro de linhas), com versos de sete sílabas (a redondilha maior) e ritmos variados, os quais tais versos permitem. A escolha por quadras como equivalentes aos dísticos gregos se nos afigura como muito adequada, uma vez que tal estrofe, aliada aos heptassílabos, abriga com justeza a expressão do poema original, sem que seja necessário apertar ou expandir as expressões e imagens do texto de partida.

Para a onomástica, atentos aos sentidos literais dos nomes em grego e às sugestões oferecidas pela tradução de Paduano (1989), preferimos, para o nome do sogro de Zenão, Protómaco (“o que luta em primeiro lugar”), o nome “Guerra”, em português (Paduano escolheu “Guerrino”, que não ocorre em nossa língua). Para o nome da sogra, Nicômaca (“a vitoriosa na luta”), selecionamos “Vitória” (como Paduano). A filha, cujo nome Andrômaca assinala sua qualidade de “enfrentar o esposo”, escolhemos “Valentina” (diferente, pois, de “Guerrina”), nome que destaca sua audácia (mais propriamente *valentia*) no combate ao esposo. “Pacífico”, que traduz o nome do amante na versão de Paduano (“Lísimaco”, “o que acaba com a guerra”), é uma boa escolha, embora na tradução italiana sua estreita relação com o verbo “libertar” tenha sido perdida no contexto. (Em português a relação entre os termos poderia ser mantida se a “Pacífico” relacionássemos o verbo “apaziguar”). Contudo, preferimos “Líbero”, o que permite manter a relação entre o nome do amante e o verbo “libertar”.

Quanto ao nome próprio “Zenão”, nenhum tradutor julgou-o como motivado no contexto. Nós, no entanto, radicalizando a afirmação de Eco (2005, p. 54) (“[...] procura qual é para ti a **dominante** deste texto, e para ela aponta as tuas opções e as tuas exclusões [...]”), forçaremos a relação do nome, não necessariamente etimológica, mas pelo menos fonética, com o nome do soberano olímpico, Zeus, nome que por vezes assume em sua declinação as formas Ζῆν, Ζῆνα, Ζηνός, sonoramente relacionável ao nome Ζήνων, nosso personagem. E se a relação com o deus é possível, segundo nossa interpretação, a evocação de tal nome constitui nova fonte de humor (não destacada pelos outros tradutores): trata-se de um Zeus (Zenão) que não arbitra em sua própria casa. Traduzimos, assim, o nome “Zenão” por “Olímpio”, nome que afirma a presença de Zeus (trata-se de um epíteto do deus) e ocorre no grego como em português.

Eis, portanto, nossa tradução para o epígrama grego:

Uma vez que desposaste,
Olímpio, a filha do Guerra
que é casado com a Vitória,
tens conflito em tua casa.

Procura o atraente Líbero:
compadecido de ti
ele vai te libertar
da Valentina do Guerra.

Conclusão

O ato de traduzir não prescinde, como pudemos ver, de uma segura interpretação do texto de partida, em busca daquilo que Eco (2005, p. 54) chamou de sua “dominante” ou sua marca mais saliente, a que converte tal texto em uma obra singular. Uma vez realizada essa tarefa e recolhidos os materiais, começa o trabalho de busca de equivalentes linguísticos e culturais, a fim de produzir a “identidade expressiva” (BASSNETT, 2003, p. 54) entre as duas línguas. O tradutor atua como recriador (PAES, 1990, p. 36), porque sua atividade não demanda exatidão matemática, mas ao contrário abarca uma série infinita de possibilidades, todas dependentes de sua relação particular com o texto e de seus critérios eletivos.

O trabalho de tradução do grego antigo muito se enriquece do cotejo de diferentes traduções de um mesmo texto. O trabalho com a língua original é imprescindível; sem ele, toda a empresa tradutória estará comprometida. Porém, é na comparação de diferentes traduções que o tradutor põe à prova sua interpretação e afasta assim (ou, pelo menos, minimiza) os possíveis equívocos interpretativos, facilmente suscitáveis por uma língua sem falantes. Uma vez que se fie em bons editores críticos, por sua vez também tradutores, a tarefa de traduzir transcorrerá com a segurança necessária para que seus resultados não sejam dilettantes.

A autonomia da tradução literária em vernáculo deve ser o objetivo do tradutor; é preciso que ele encontre meios de recriar os recursos utilizados no original, de modo a permitir ao leitor moderno a experiência de um prazer que não sendo igual, é equivalente àquele que a poesia estrangeira produziu. No caso particular do poema acima, a chave reside nos trocadilhos com os nomes próprios, algo que confere graça e humor aos versos originais, quiçá em sua versão traduzida.

SILVA, L. C. A. M. A Greek poem, three foreign translations and a vernacular solution. *Itinerários*, Araraquara, n. 38, p. 151-162, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** Based on the ideas of different translation theorists, we propose in this paper to discuss general and specific matters related to Greek poetry translation, considering an epigram from Greek Anthology. To widen our comprehension, we analyse three foreign translations of this poem, taking into account the different solutions offered by the translators. Next we propose our own vernacular version to the mentioned poem.

■ **KEYWORDS:** Literary translation. Lyric poetry. Greek epigram.

Referências

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ECO, U. **Dizer quase a mesma coisa**: sobre a tradução. Tradução de José Colaço Barreiros. Algès: Difel, 2005.

PADUANO, G. **Antologia palatina**: epigrammi erotici: libro v e xii. Introduzione, traduzione e note di Guido Paduano. Texto greco a fronte. Milano: Rizzoli, 1989.

PAES, J. P. **Tradução**: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PATON, W. R. **The Greek anthology**. With an English translation by W. R. Paton. Cambridge: Harvard University Press, 1999. v. 1-4.

WALTZ, P. **Anthologie Grecque**: anthologie Palatine. Texte établi et traduit par Pierre Waltz en collaboration avec Jean Guillon. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2. livre v.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 04/05/2014



“ANTIGA POESIA RENOVADA”: A TRADUÇÃO DO SONETO LXII DOS *REGRETS* COMO EXEMPLO DA POÉTICA DE DU BELLAY

Daniel Padilha Pacheco da COSTA*

- **RESUMO:** Neste artigo, pretendemos discutir a nova concepção de poesia de Joachim Du Bellay como imitação dos modelos poéticos antigos, analisando não apenas os seus escritos em prosa, mas também aqueles em verso. No panfleto *La défense et illustration de la langue française*, a sua concepção de poesia foi definida por meio do oxímoro: “antiga poesia renovada”. Escolheremos uma de suas composições para observar a maneira pela qual essa concepção foi aplicada em sua prática poética. Poema programático da maior coletânea de Du Bellay, o soneto LXII dos *Regrets* pode ser interpretado como um caso exemplar dessa poética. A nossa discussão da sua concepção de poesia será completada pela tradução desse soneto, segundo a sua concepção de tradução como uma modalidade da imitação poética. Considerando Du Bellay uma autoridade da poesia em vernáculo, a nossa tradução buscará explicitar o seu próprio processo de composição poética como seleção, ampliação e reinterpretação do modelo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Joachim Du Bellay. Autor como autoridade. Poética da Pléiade. Imitação dos poetas antigos. Tradução do soneto LXII dos *Regrets*.

“*Quid rides? Mutato nomine
De te fabula narratur*”
(HORÁCIO, 1962, p. 52)

“Em tradução”

É de praxe introduzir uma tradução por meio de uma interpretação, até porque a tradução desloca o modelo do seu contexto inicial de produção. A interpretação permitiria, se não restabelecer, ao menos assinalar a diferença irredutível do modelo em relação à tradução. Se assim for, a importância da interpretação seria tanto maior no caso de uma tradução poética, considerando a particularidade da poesia. Afinal, a tradução poética produz um deslocamento mais brutal do que a

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – daniel.padilha.costa@usp.br

tradução prosaica sobre o seu modelo. Dadas as significativas coerções exigidas pelo ritmo, pela rima, pela abundância de figuras, pelas diferenças entre as línguas etc., a violência da tradução poética sobre o seu modelo é inevitável – mais do que isso, ela é necessária.

A tradução poética não apenas carece de uma introdução, mas também é ela mesma “crítica”, já que ela reflete uma determinada interpretação do poema: a própria tradução é uma interpretação. Entretanto, ela é de natureza distinta da interpretação, ela constitui em si mesma um novo poema coerente com essa interpretação. Portanto, além de “crítica”, a tradução poética é “técnica”, pois não basta compreender “o” sentido do modelo para transpô-lo na tradução, é preciso aplicar à tradução poética os próprios pressupostos com base nos quais o poema foi composto. A aplicação desses pressupostos permitirá compor uma tradução não como um somatório de elementos linguísticos, mas como uma totalidade coerente com o modelo.

Neste artigo, pretendemos discutir a nova concepção de poesia de Du Bellay como imitação dos autores antigos. Mas essa questão suscita a seguinte pergunta: como pode ser nova uma poética que se apresenta como imitação dos autores antigos? Segundo a concepção de imitação do jovem poeta da Pléiade, a poesia é considerada essencialmente como um exercício de composição a partir dos modelos de excelência poética. Para melhor comprehendê-la, estudaremos o soneto LXII dos *Regrets* que, como poema programático dessa coletânea, constitui um caso exemplar da poética de Du Bellay. A nossa interpretação da sua poética será completada por uma tradução, entendida ela mesma, segundo a sua concepção de tradução poética, como uma modalidade da imitação.

Debate entre antigos e modernos

Na França de meados do século XVI, jovens poetas como Joachim Du Bellay (1522-1560) e Pierre de Ronsard (1524-1585) surgiram com uma nova concepção de poesia. Essa nova concepção de poesia foi em grande parte influenciada pela recepção de Petrarca e dos seus imitadores na Itália por parte dos poetas da “Pléiade”, como é chamada pela historiografia moderna francesa essa “nova escola” (GOYET, 1990, p. 7). Entendida como imitação exclusiva dos autores antigos, a nova concepção de poesia de Joachim Du Bellay implicava uma completa recusa de todos os modelos poéticos do vernáculo.

O debate entre antigos e modernos ocorrido na metade do século XVI é frequentemente apresentada como uma polêmica de gerações opondo os partidários das autoridades poéticas em vernáculo, do lado dos poetas mais antigos, aos detratores dessas autoridades, do lado dos poetas mais jovens. Enquanto os jovens poetas da Pléiade defendiam a imitação exclusiva dos autores da antiguidade em

detrimento de toda a poesia composta em vernáculo, os poetas mais antigos da época defendiam a imitação de poetas franceses, embora também prescrevessem a leitura dos poetas antigos. Na *Art poétique français*, uma das principais poéticas da época, Sébillot (1990, p. 60, tradução nossa) afirma:

O retrato também, e o exemplar desta economia, poder-se-á propor nas obras dos referidos poetas franceses: mas poder-se-á ainda enormemente locupletar tanto a invenção quanto a economia pela leitura e compreensão dos mais nobres Poetas Gregos e Latinos: aos quais os mais bravos poetas deste tempo, se fossem interrogados a esse respeito, confessariam dever a maior parte de seu estilo e eloquência: pois, para falar a verdade, esses são os cisnes, as asas donde se tiram as plumas com as quais se escreve propriamente.

O jurista e gramático Thomas Sébillot (1512-1588) prescreve a imitação de autoridades poéticas da época, como Marot, Saint-Gelais, Salel, Héroët, Scève etc. Em um elenco de autores do *Quintil Horacien*, Aneau (1990, p. 185) cita diversas poetas do vernáculo, como Guillaume de Lorris e Jean de Meun, Guillaume de Alexis, Nicolau de Oresme, Alain Chartier, Jean Meschinot e François Villon. Em um epígrama, Clément Marot (1993, p. 361) cita dezesseis autores do vernáculo, como Jean de Meun, Alain Chartier, Jean Lemaire, François Villon etc. Os poetas mais antigos defendiam que o estatuto de “autoridade poética” não devia ser exclusivamente concedido aos poetas antigos.

Assim, a polêmica entre antigos e modernos poderia ser resumida ao lugar que cada um dos dois grupos reservava às autoridades poéticas em vernáculo. Enquanto os antigos consideravam que existiam diversos poetas em vernáculo dignos de ser imitados, os jovens poetas da Pléiade não partilhavam do mesmo interesse que os seus contemporâneos pela poesia composta em vernáculo. No panfleto que deflagrou a polêmica, *La défense et illustration de la langue française*, a prescrição por Du Bellay (1905, p. 8) aos jovens poetas da época de imitar apenas os modelos gregos e latinos visa à “ilustração” do vernáculo.

Ao se referir à língua francesa, Du Bellay (1905, p. 8) utiliza a metáfora de uma “terra inculta”. Retomando o célebre poema de Petrarca (2002, p. 451), *Africa*, no qual ele utiliza a metáfora da “idade das trevas”, Du Bellay substitui nos primeiros capítulos da *Défense* a metáfora religiosa da luz pela metáfora agrícola. Segundo o lugar comum da idade de ouro, ele opõe a corrupção presente ao passado virtuoso. Ele não se baseia em uma observação como a dos modos, mas utiliza o lugar-comum da idade de ouro para opor o presente de ignorância ao passado douto. Esse lugar comum foi frequentemente utilizado pelos poetas latinos da Roma imperial para satirizar a corrupção presente por oposição ao passado virtuoso.

No prefácio da *Olive*, Du Bellay (2009a, p. 9) chama com desprezo aos versificadores em vernáculo de “ineptos rimadores”, “poetas bárbaros”, “poetas

ignorantes”, “pequenos rimadores” etc. Ele afirma que não basta utilizar versos com número e sílabas para ser chamado de poeta. Os “imitadores” e os “poetas doutos” são considerados como os únicos poetas capazes de, rivalizando com a poesia antiga, ilustrar a língua francesa. Na *Défense*, Du Bellay argumenta por meio da seguinte analogia: da mesma forma que os poetas latinos criaram uma poesia doura imitando os gregos, ele pretende criar uma poesia erudita em língua francesa por meio da imitação dos poetas antigos e italianos.

Para definir a sua nova concepção de poesia como imitação dos modelos poéticos antigos, o jovem poeta da Pléiade cunhou na *Défense* o oximoro: “antiga poesia renovada”. O oximoro aparece em uma passagem programática do panfleto: “Desejando, então, enriquecer nosso vernáculo de uma nova, ou melhor, de uma antiga poesia renovada, eu me entreguei à imitação dos antigos latinos, e de poetas italianos” (DU BELLAY, 1905, p. 8, tradução nossa). Para esclarecer a aparente contradição entre a criação de uma nova poesia em vernáculo por meio da imitação dos antigos, a seguir discutiremos a concepção de tradução de Du Bellay.

Imitação e tradução poéticas

O lugar dado à tradução poética está no coração do debate entre antigos e modernos. Na *Défense*, a distinção radical entre imitação e tradução visa a condenar a tradução poética. Desde o século XII (quando começam a surgir as primeiras obras compostas em vernáculo), a “tradução em vernáculo” (*mise en roman*) das autoridades poéticas antigas é realizada pelos clérigos com o objetivo de perpetuar a herança recebida dos autores antigos, segundo o lugar-comum da “transmissão do saber” (*translatio studii*). A tradução poética não era entendida como uma atividade de mera reprodução do sentido da composição “original”, mas como uma das modalidades de imitação das autoridades antigas.

A imitação era considerada como o processo de invenção poética que, envolvendo a escolha dos modelos do gênero e das partes do seu discurso, procedia à sua seleção, amplificação e reinterpretação com base nos preceitos retórico-poéticos definidos pelo gênero. Até meados do século XVI, os poetas do vernáculo ainda praticavam a tradução não apenas dos poetas gregos e latinos, mas também de outras autoridades poéticas. Considerado pelos antigos como o principal poeta da primeira metade do século XVI, Clément Marot (1496-1544), por exemplo, realizou uma tradução dos *Salmos de David* (MAROT, 1870).

Ao contrário da imitação, a tradução poética é considerada por Du Bellay (1905, p. 10) como o apagamento da energia e do espírito próprios da poesia, que são constituídos pela divina invenção, pela magnificência das palavras e pela variedade das figuras. Mas menos de três anos mais tarde, o jovem poeta da Pléiade

já tinha revisto a sua opinião, como testemunha a sua tradução do livro IV da *Eneida*, de Virgílio. Na dedicatória da sua tradução da *Eneida*, Du Bellay (1913, p. 79, tradução nossa) afirma que não esqueceu o que dissera anteriormente sobre as traduções poéticas, mas que agora está disposto a reconsiderá-lo:

Eu não esqueci o que disse outrora sobre as traduções poéticas: mas eu não sou tão loucamente apaixonado pelas minhas primeiras apreensões, a ponto de ter vergonha de alguma vez mudá-las, como fizeram tantos excelentes autores, cuja autoridade deve nos extrair esta opiniosa opinião de querer sempre persistir nas afirmações, principalmente em se tratando das letras.

Contrariando a distinção radical entre imitação e tradução da *Défense*, a sua *Eneide* francesa se inscreve na tradição de “tradução em vernáculo” praticada pelos clérigos desde o século XII. Embora a tradução poética seja admitida por Du Bellay como uma prática legítima, não se trata de traduzir qualquer autor, mas apenas os antigos, que são os únicos considerados como dignos de serem traduzidos. Ele concede à sua tradução poética de Virgílio o mesmo estatuto que o de seus próprios poemas, assim como Catulo (1996) o concedia às suas traduções de Safo e de Calímaco. Preconizada a sua liberdade inventiva, a tradução poética adquire para Du Bellay uma função essencial na ilustração do vernáculo.

Assim, o jovem poeta da Plêiade acaba reconhecendo a permeabilidade dos limites entre imitação e tradução poéticas: por um lado, a imitação frequentemente se constitui como a tradução de versos, de passagens e de cenas de autores antigos, as quais são reinvestidas de significação pelo poeta; por outro, a tradução é ela mesma considerada como uma modalidade da imitação, pois seleciona, amplifica e reinterpreta o seu modelo poético. Mais abaixo, retornaremos à concepção de tradução de Du Bellay, mas antes disso gostaríamos de analisar a maneira pela qual a concepção de poesia encontrada nos seus escritos em prosa foi aplicada a algumas das suas composições poéticas.

O soneto italiano eleito

Em meados do século XVI na França, a lírica cortês ainda era composta em “formas fixas”, como *virelais*, rondós, baladas, canções etc. Na *Art poétique français*, Sébillot (1990, p. 124) não opõe radicalmente os autores do vernáculo aos antigos, mas os coloca uns ao lado dos outros. Assim, ele procura aproximar os gêneros poéticos em língua francesa das formas poéticas antigas, associando o *coq-à-l’âne* à sátira, o soneto ao epígrama, a canção à ode, as farsas ou moralidades aos diálogos etc. Algumas vezes ele não encontra equivalente entre as formas do francês e os gêneros antigos, como no caso do rondó e da balada, que são consideradas como formas poéticas próprias da poesia em vernáculo.

No *Préface à la traduction de l'Iphigénie* (1549), Sébillot (apud DU BELLAY, 2009a, p. 16, tradução nossa) critica Du Bellay por ter “[...] reservado a leitura de seus escritos a uma afetada meia-dúzia de poetas, dentre os quais estão os mais renomados em nossa língua”. Segundo a *Défense*, os rondós, baladas, virelais e canções da época não passam de perfumaria sem invenção poética. Se ele rebaixa a poesia em vernáculo, é para exortar o poeta futuro a criar uma nova poesia dourada em francês: “Eu creio que a nossa poesia francesa é capaz de algo mais elevado e de um melhor estilo que aquele a que nós nos contentamos tão longamente” (DU BELLAY, 1905, p. 103, tradução nossa).

O vitupério da poesia produzida até então em língua francesa visa elogiar os autores antigos e italianos. Ele elegerá o soneto utilizado por Petrarca como a forma poética por excelência, em detrimento das formas fixas do vernáculo. Em comparação com a pluralidade de formas poéticas antigas e modernas presentes na poesia francesa da época, o privilégio de Du Bellay ao soneto constitui um verdadeiro estreitamento das possibilidades poéticas. O soneto italiano não foi importado por Du Bellay, pois já fora utilizado por diversos poetas franceses, como, por exemplo, por Clément Marot (1839) em sua tradução de *Six sonnets de Pétrarque*.

Du Bellay, entretanto, pode ser considerado como o primeiro poeta na França a compor um livro de poemas inteiramente constituído por sonetos. Sua primeira coletânea de poemas, a *Olive*, apresenta cinquenta sonetos compostos segundo o modelo dos petrarquistas italianos. Recebendo uma nova edição com cinquenta novos sonetos, a *Olive augmentée* é um ano mais tarde reestruturada por meio de uma forma narrativa imitada ao *Canzoniere*, de Petrarca (1884). Contemporâneos da *Défense*, os sonetos da *Olive* servem para “ilustrar” a sua concepção de poesia como imitação dos modelos poéticos antigos. Du Bellay voltará a utilizar o soneto italiano em diversas coletâneas de poemas, entre as quais os *Regrets* que, constituídos por 191 sonetos, são a sua maior coletânea de poemas.

Excetuados os 27 quartetos da dedicatória, os *Regrets* são inteiramente compostos sonetos, segundo a mesma estrutura que Du Bellay utilizara na *Olive*. Enquanto as rimas da *Olive* são ricas e não categoriais, os *Regrets*, pelo contrário, utilizam rimas fáceis e categoriais, escolhidas com negligência diligente. Sem a ornamentação retórica abundante e refinada da *Olive*, os *Regrets* utilizam uma linguagem pedestre, imitando o tom familiar do “diário” (DU BELLAY, 2009b, p. 40). Os sonetos da *Olive* eram compostos por versos decassílabos, mas os dos *Regrets* o são por alexandrinos. Esse verso é um ritmo tão próximo da prosa que Du Bellay afirma ignorar se eles são versos em prosa ou prosa em verso, segundo o lugar-comum da sátira horaciana (HORÁCIO, 1962, p. 62).

Nos primeiros cinquenta sonetos dos *Regrets*, Du Bellay se volta para as suas próprias tristezas, lamentando o exílio, refletindo sobre o passado etc. O tom

elegíaco visa provocar a piedade do destinatário pelo destino infeliz do poeta. Para produzir a identificação com a sua personagem, Du Bellay deplora a Fortuna pelo seu exílio em Roma no meio da guerra, ironiza a ambição que o motivou à viagem etc. (DU BELLAY, 2009b, p. 35). O seu exílio é frequentemente comparado ao exílio de Ulisses na *Odisseia* para opor o destino épico do herói homérico ao destino trágico do autor dos *Regrets* (DU BELLAY, 2009b, p. 59).

A partir do soneto L, os *Regrets* passam do tom impregnado de “afeto” (*páthos*) da elegia ao tom cômico da sátira. Na segunda parte, Du Bellay abandona o olhar melancólico para o seu próprio passado para lançar um olhar agudo para o presente.¹ O poeta se dedica então a satirizar todos os vícios dos integrantes da cúria papal romana, como a avareza, a mentira, o ócio, a cobiça, a hipocrisia, a ignorância etc. (DU BELLAY, 2009b, p. 80). A seguir, escolheremos uma composição para observar a maneira pela qual a sua concepção de imitação foi aplicada em sua própria prática poética e estudaremos o soneto LXII dos *Regrets* como um caso exemplar da poética de Du Bellay.

Imitação das *Sátiras* de Horácio

Situado logo no início da segunda parte dos *Regrets*, o soneto LXII (DU BELLAY, 2009b, p. 70) pode ser considerado um poema programático dessa que constitui a parte principal dos *Regrets*. O soneto trata metalinguisticamente da sátira, buscando explicitar as características do gênero no qual o poema ele mesmo foi composto. Encenando a personagem do satirista, ele desdobra em abismo o retrato do próprio Du Bellay como poeta satírico. Discutindo os diversos modelos poéticos do gênero predominante da coletânea e definindo o autor antigo que será imitado na maior parte dos sonetos subsequentes, esse soneto é decisivo não apenas para a compreensão dos *Regrets*, mas da poética de Du Bellay (2009b, p. 70):

*Ce rusé Calabrois tout vice, quel qu'il soit
Chatouille a son Amy, sans espargner personne
Et faisant rire ceulx, que mesme il espoinçonne
Se joue autour du coeur de cil qui le reçoit*

*Si donc quelque subtil en mes vers apperçoit
Que je morde en riant, pourtant nul ne me donne
Le nom de feint amy vers ceulx que j'aiguillonne
Car qui m'estime tel, lourdement se déçoit*

¹ A estrutura dos *Regrets* é semelhante à do *Testamento* de François Villon, dividido entre os *Regrets* (I–LXXIX) e os legados “satíricos” (LXXX–CLXXXVI). Apesar da semelhança de estrutura, Du Bellay não imita o gênero do *Testamento*, já que os modelos dos *Regrets* são a elegia latina, na primeira parte, e a sátira horaciana, na segunda.

*La Satyre (Dilliers) est un publiq exemple
Ou, comme un miroir, l'homme sage contemple
Tout ce qui est en luy ou de laid, ou de beau*

*Nul ne me lise donc, ou qui me voudra lire
Ne se fasche s'il voit par maniere de rire
Quelque chose du sien portrait en ce tableau*

O soneto LXII dos *Regrets* é narrado no presente, como se a cena descrita se passasse ao mesmo tempo em que ela é narrada. A cena é composta segundo a figura da “evidência” (*evidentia*), também chamada pelos tratados de retórica latina de “representação” (*repraesentatio*) (RHÉTORIQUE..., 2003). Essa figura consiste em narrar um caso como se ele se passasse no presente da narração. Na *Instituição oratória*, Quintiliano (1933, p. 180) define a figura da evidência como a ação de “colocar sob os olhos”. No soneto LXII, Du Bellay descreve no presente da narração a cena de uma conversa entre a personagem do satirista e os seus amigos.

Du Bellay imita a cena da quarta sátira de Horácio (1962, p. 62), na qual o poeta ridiculariza em um jantar os vícios leves dos amigos. O soneto LXII explicita a filiação horaciana das sátiras compostas nos *Regrets*. No verso inicial do soneto de Du Bellay, a antonomásia “astuto calabrês” designa Horácio, segundo a tópica da origem. Na sua segunda sátira, Horácio (1962, p. 54) designa a si mesmo como filho de Venosa, uma cidadela que, fundada em 291 a.C. depois da derrota do vilarejo samnita dos *Hirpini*, situa-se nos limites do Império Romano. Venosa constitui uma metáfora do satirista como alguém que se defende dos vícios, mais do que os ataca.²

Assim, o soneto LXII encena a personagem do satirista, cujo retrato é pintado como alguém cuja verve satírica não poupa nem sequer os vícios dos amigos. Como em Horácio, a atividade do satirista no próprio poema é representada como uma conversa franca entre amigos. Por meio dessas referências metalinguísticas, o soneto LXII explicita a ficção poética que estrutura a coletânea de sátiras dos *Regrets* como epístolas escritas por Du Bellay do exílio. Imitando o gênero epistolar, as sátiras dos *Regrets* se apresentam como um diálogo “na ausência” (*in absentia*) entre o poeta exilado em Roma e antigos amigos na França, como Paschal, Dilliers, Ronsard, Duthier etc.

² Amante da paz e não querendo ser incomodado, Horácio (1962, p. 54) afirma não atacará ninguém, mas que ninguém o provoque, pois que o fizer – ameaça o satirista –, ele verterá lágrimas, e toda a cidade repetirá o seu nome pisoteado. Apresentada como uma arma para assustar quem o ameaça, a sátira é utilizada pelo satirista como um instrumento de proteção, como são as leis para os homens, os dentes para os lobos, o chifre para o touro etc.

Sátira contra a hipocrisia

Na segunda estrofe do soneto LXII dos *Regrets* (DU BELLAY, 2009b, p. 70), a personagem do “sutil” (*subtil*) aparece na cena do jantar entre amigos para se contrapor ao satirista. Essa personagem é introduzida por meio da figura “antecipação” (CÍCERO, 1971, p. 85), que é frequentemente utilizada no gênero satírico como uma reversão retórica do satirista sobre si mesmo. Assim, Du Bellay coloca na boca daquele opositor hipotético a seguinte contestação ao seu retrato do satirista: um tipo sutil poderia sugerir que as brincadeiras do satirista com os amigos não são inocentes, mas que rindo, ele “morde”.

A personagem do sutil é emprestada à primeira sátira de Pérsio (1841, p. 38): “*Omne vafer vitium ridenti Flaccus amico/ Tangit, et admissus circum praecordia lusit/ Callidus excusso populum suspendere naso*”.³ Substituindo o nome de Flaccus pela antonomásia designando Horácio, esses versos são imitados por Du Bellay na sua descrição da personagem do satirista. A personagem de Flaccus, por sua vez, é retomada na antecipação em que o sutil acusa o satirista de agredir os seus amigos, enquanto finge brincar.

Por meio das palavras hipoteticamente colocadas por Du Bellay na boca do sutil, o satirista é caracterizado como um tipo maledicente, que não desperdiça nenhuma ocasião para criticar os vícios dos outros. Nessa antecipação, o poeta imita a passagem da quarta sátira de Horácio em que o satirista é acusado de maledicência. Segundo a mesma figura, o poeta latino coloca na boca de uma personagem hipotética a acusação de ser tão zeloso em sua sátira que mal esconde a maldade: “*Laedere gaudes/ inquit, et hoc studio prauos facis*”⁴ (HORÁCIO, 1962, p. 62).

Para se defender, Horácio afirma que ele aprendeu o hábito de criticar os vícios com o pai, pois esse utilizava casos de homens viciosos para lhe ensinar as virtudes. Ele reconhece o excesso de sua franqueza relativamente aos vícios tratados pela sátira, mas a sua franqueza se justifica, pois ela oferece o satirizado como exemplo dos vícios que se deve evitar. Horácio reconhece os seus vícios enquanto satirista, mas afirma que eles são leves, se comparados à importância da função desempenhada pela sátira. Ao final da sátira, ele conclui que, ainda que o satirista seja vicioso, a sátira ela mesma não é, pois visa à correção moral (HORÁCIO, 1962, p. 62).

Da mesma forma que Horácio na quarta sátira, Du Bellay (2009b, p. 70) rebate a acusação de maledicência dirigida pelo tipo sutil contra o satirista, afirmendo que, ao rir dos vícios, o satirista não quer agredir ninguém, mas oferecer “um exemplo

³ “Fazendo-os rir, o sutil Flaccus critica os vícios de todo amigo. E, aproximando-se dos corações, ele brinca, experimentando que é em levantar o povo com o nariz esticado” [tradução nossa].

⁴ “Te agrada morder, diz, e tu o fazes com aquele zelo dos malvados” [tradução nossa].

público”. A exposição dos vícios pelo satirista não é um ataque pessoal, pois o vício particular é utilizado pela sátira como um exemplo. Por fim, Du Bellay introduz a personagem do sábio como antípoda do tipo sutil. A finalidade da sátira é grave e civil, pois ela oferece exemplos para que o “tipo sábio”, sabendo evitar o vício, busque a virtude.

Assim, a sátira é apresentada como uma conversa franca entre amigos na qual, reconhecendo os próprios vícios como em um espelho, o homem sábio se corrige a si mesmo. Du Bellay retoma o lugar-comum horaciano da sátira como um espelho: “*Quid rides? Mutato nomine/ De te fabula narratur*”⁵ (HORÁCIO, 1962, p. 52). Assim, a acusação do sutil contra o satirista é voltada contra ele que, contrariamente ao sábio, é incapaz de aprender com os amigos. Ele se zanga com as brincadeiras urbanas dos amigos, pois, se dissesse a verdade dos vícios dos outros, chamaria a atenção para os próprios vícios. Assim, o epíteto “sutil” revela-se impregnado de ironia, já que ele não passa de um hipócrita que finge ignorar os vícios dos outros para ocultar os seus.

No soneto LXII dos *Regrets*, sucedem-se na cena de um jantar entre amigos as personagens do satirista, do sutil e do sábio. Du Bellay satiriza o “sutil” que, para esconder os próprios vícios, adula os amigos, zangando-se contra o satirista. Únicos capazes de reconhecer os próprios vícios, os sábios riem do “sutil”, pois reconhecem a sua hipocrisia. Assim, o satirista exclui o “sutil” da conversa entre homens sábios, reduzindo-o ao silêncio. Du Bellay conclui o soneto com o convite para que o leitor reconheça algo de si mesmo nesse retrato, se quiser participar da conversa entre amigos encenada pelo soneto. A seguir, a nossa interpretação desse soneto será completada pela tradução desse soneto, entendida como uma modalidade da imitação poética.

Tradução do soneto LXII dos *Regrets*

Em nossa interpretação do soneto LXII, procuramos explicitar a maneira pela qual a sua concepção de poesia como imitação dos autores antigos opera em sua prática poética. O soneto nos deu um acesso privilegiado a esse processo, já que o seu caráter programático permitiu-lhe explicitar a própria poética desenvolvida ao longo da coletânea. Imitação da quarta sátira de Horácio, o soneto LXII define o lugar central ocupado pelo autor latino na composição dos *Regrets*. Embora as sátiras de Du Bellay tratem dos vícios, o modo de tratá-los não é vicioso, mas, como o de Horácio, urbano e espirituoso.

Procuramos mostrar que, como imitação dos autores antigos, a poesia para Du Bellay não é norteada apenas por preceitos gerais, mas é essencialmente uma prática balizada pelos modelos de “excelência poética”. Por fim, a nossa interpretação da

⁵ “Por que ris? Mudado o nome, a fábula fala de ti” [tradução nossa].

concepção de poesia do autor dos *Regrets* será concluída pela tentativa de colocá-la em prática em uma tradução poética. Afinal, a tradução poética é ela mesma considerada por Du Bellay como um dos procedimentos essenciais para a renovação da poesia antiga. Como ele afirma na dedicatória da sua tradução do quarto livro da *Eneida*, a tradução poética constitui uma modalidade da imitação poética (DU BELLAY, 1913, p. 79, tradução nossa):

Como seria desastroso exprimir tão somente a sombra de seu autor, principalmente em uma obra poética que gostaria de tudo verter, período por período, epíteto por epíteto, nome próprio por nome próprio; e, finalmente, não dizer nem mais nem menos nem de outro modo do que aquele que escreveu com seu próprio estilo, sem forçado a permanecer entre os limites da intenção de outra pessoa. Parece-me que, dada a coerção da rima e a diferença de propriedade e de estrutura de uma língua para outra, não terá mal realizado o seu dever, o tradutor que, sem corromper o sentido de seu autor, esforça-se em compensar de um lado o que ele não pode verter de boa graça em outro.

Segundo a concepção de Du Bellay, a tradução poética não se reduz a uma versão palavra por palavra do modelo, mas constitui um exercício de liberdade poética. Relativamente autônoma em relação ao seu modelo, a tradução poética é ela mesma uma operação de seleção, ampliação e reinterpretiação do poema original. Dadas as significativas coerções da rima e as diferenças entre as línguas, a nossa tradução procurará se basear no “princípio da compensação” definido pelo tradutor da *Eneida*. Considerando Du Bellay como uma autoridade da poesia em vernáculo, a nossa tradução do soneto LXII pretende explicitar o seu próprio processo de composição como imitação do modelo:

Ele critica, este astuto calabrês,
Todo vício, não poupa nem sequer o amigo.
E brincando com quem lhe acolhe em seu abrigo
Faz todos rirem sem ter nenhuma mercê.

Mesmo se um homem sutil acusar talvez
Os meus versos de algum pensamento iníquo,
Ninguém me chame falso amigo de quem pico,
Pois quem julgar-me tal, engana-se de vez.

A Sátira é, Dilliers, um público conselho,
Onde o sábio verá, como diante do espelho,
Tudo o que nele há de beleza ou feiúra.

Ninguém leia ou, lendo, não fique irritado,
Se, de modo jocoso, for representado
Por mim alguns dos traços seus nesta pintura.
(DU BELLAY, 2009b, p. 70, tradução nossa).

COSTA, D. P. P. “The ancient poetry renewed”: the translation of the sonnet LXII of the *Regrets* as an example of Du Bellay’s poetics. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 163-175, jan./jun., 2014.

- **ABSTRACT:** In this paper, we discuss Joachim Du Bellay’s conception of poetry as an imitation of the ancient authors, analyzing not only his prose writings, but also those in verse. In the pamphlet *La défense et illustration de la langue française*, this paradoxal conception of poetry was defined by the expression: “ancient poetry renewed”. We will choose a composition to observe the way in which this conception was applied to his own poetic practice. Programmatic poem of the largest collection of poems of Du Bellay, the Sonnet LXII of Regrets can be interpreted as an exemplary case of his poetics. Our discussion of his poetics will be complemented by the translation of this sonnet, according to his conception of translation as a mode of poetic imitation. Considering Du Bellay as the authority of poetry in the vernacular, our translation will seek to show his own process of composition as selection, expansion and reinterpretation of the model.
- **KEYWORDS:** Joachim Du Bellay. Author as authority. Pleiad’s poetics. Imitation of ancient poets. Translation of the sonnet LXII of the Regrets.

Referências

- ANEAU, B. Quintil Horacien. In: GOYET, F. (Ed.). **Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance**. Paris: Librairie Générale Française, 1990. p. 185-233.
- CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto & Arte, 13).
- CICERO. **De l’orateur**. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- DU BELLAY, J. **La défense et illustration de la langue française**. Paris: E. Sansot, 1905.
- _____. Le quatrième livre de l’Eneide de Vergile, traduit en vers françois. In: _____. **Oeuvres complètes de Joachim Du Bellay**. Paris: Revue de la Renaissance, 1913. p. 77-110.
- _____. **Oeuvres Poétiques I**. Paris: Classiques Garnier, 2009a.
- _____. **Oeuvres Poétiques II**. Paris: Classiques Garnier, 2009b.
- GOYET, F. (Ed.). **Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance**. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

*“Antiga poesia renovada”: a tradução do soneto LXII dos
Regrets como exemplo da poética de Du Bellay*

HORÁCIO. **Satires**. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

MAROT, C. Six sonnets de Pétrarque. In: _____. **Œuvres de Clément Marot**. Oxford: N. Scheuring, 1839. p. 297-301.

_____. Cinquante psaumes de David. In: _____. **Œuvres de Clément Marot**. Oxford: N. Scheuring, 1870. p. 315-442.

_____. **Œuvres poétiques de Clément Marot**. Paris: Classiques Garnier, 1993.

PÉRSIO. **Satires**. Paris: Hachette, 1841.

PÉTRARCA, F. **Rime**. Torino: Loescher, 1884.

_____. **L’Afrique**. Grenoble: Jérôme Million, 2002.

QUINTILIANO. **Institution oratoire**. Paris: Garnier Frères, 1933.

RHÉTORIQUE à Herennius. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

SÉBILLET, T. Art poetique français. In: GOYET, F. **Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance**. Paris: Librairie Générale Française, 1990. p. 53-174.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 25/04/2014



A TRADUÇÃO DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” PARA O INGLÊS

Vanessa Chiconeli LIPORACI*

- **RESUMO:** O estudo da tradução de obras literárias consiste em excelente ferramenta de crítica textual uma vez que requer do estudioso uma análise minuciosa das macro e microestruturas do texto original, em busca de suas especificidades e do seu modo de produzir sentido. Sendo assim, o objetivo deste artigo é realizar uma análise da tradução do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, para o inglês – “The third bank of the river”, de Barbara Shelby – a partir do estudo de determinados marcadores textuais presentes no texto de partida. Em conjunto, esses marcadores revestem a temática metafísico-religiosa da narrativa e, portanto, a omissão ou transformação dos mesmos na tradução pode afetar o sentido mais profundo do texto.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*. Tradução. Frases. Tom confessional.

O presente artigo tem por objetivo analisar o conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa (1968) e sua tradução para o inglês intitulada “The third bank of the river”, de Barbara Shelby (1968). Neste estudo interessa-nos, sobretudo, a questão do tempo da narração, uma vez que essa instância mostra-se essencial para a compreensão do sentido metafísico – aqui entendido como transcendente – dessa narrativa. Sabe-se que, para Guimarães Rosa, em primeiro lugar, estava o sentido transcendental de sua produção e, em segundo, a qualidade estética, o que se alia ao trabalho meticoloso com a linguagem, em geral poética, e ao tratamento dos demais níveis da narrativa – narrador/narração, focalização, tempo, espaço, personagens e ação. É preciso considerar, porém, que a união desses níveis é que resulta em uma ponte capaz de conduzir os leitores ao sentido metafísico-religioso encontrado em suas instigantes narrativas, aspecto do qual trata boa parte da crítica rosiana.

A partir da análise do texto original, fazemos a comparação entre os textos em português e em inglês para que possamos ver de que forma essa instância – o tempo da narração – foi reconstruída pela tradutora e quais as consequências do processo tradutório na reprodução do modo específico do texto de partida de produzir sentido.

* CBM – Centro Universitário Barão de Mauá. Curso de Letras. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14090-180 – vanessachiconeli@yahoo.com.br

São muitos os críticos que já se debruçaram sobre esse conto extremamente instigante de *Primeiras estórias* e praticamente todos ressaltam o caráter de iluminação e de proximidade do inefável sugeridos na narrativa. Segundo Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 42), em ensaio intitulado “Do lado de cá”, a “[...] terceira margem fica para lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é”. De acordo com essa estudiosa de Guimarães Rosa, n’ “A terceira margem do rio”,

O potencial explosivo da matéria narrada às vezes obstrui o fluxo, dinamitando a sintaxe, expondo o inefável e obtendo momentos de densa beleza. Como a propósito da culpa: “Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo”. Ou as palavras do fecho, quando o narrador pede para, por sua vez, ser posto numa canoa: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio adentro – o rio” (GALVÃO, 2008, p. 45).

Já em “O sentido do trágico em ‘A terceira margem do rio’”, Consuelo Albergaria (1983) traça um paralelo entre a unidade de ação no conto e a do teatro clássico grego, levantando certos elementos do trágico no conto do autor mineiro. O primeiro dos elementos apontados por ela é o modo como o relato das ações das personagens nos delineia o seu caráter, ou seja, tanto os procedimentos do pai, quanto aqueles do filho nos trazem traços de sua caracterização. Outro elemento que aproxima o conto da técnica da tragédia clássica é a delimitação espacial onde se desenvola a ação: o rio. Para Albergaria (1983, p. 525), a tragicidade do conto resume-se à fixidez que envolve as personagens principais: o filho se vê culpado por se sentir incapaz de substituir o pai, enquanto este está “[...] colado ao rio, preso ao rio, tornado-em-rio até a sua consumação”.

Também o semioticista Luiz Tatit (2010), em “Práticas impregnantes – ‘A terceira margem do rio’”, trabalha, dentre outros elementos, com a ideia do sentimento de culpa por parte do filho, mas de forma distinta do enfoque dado por Albergaria e Galvão. Segundo Tatit (2010, p. 116),

A admiração pelo pai torna o enunciador cada vez menos capaz de ocupar a posição que assumira desde o início e de proceder a qualquer espécie de julgamento sobre o episódio. Uma das coisas que mais o impressiona no caráter paterno é justamente o poder de superação da culpa que lhe foi tantas vezes atribuída por parentes e amigos. Ele permanece no rio apesar de tudo. Isso só faz aumentar a culpa pessoal do enunciador, uma vez que teve coragem de condená-lo por não sentir culpa.

Vê-se, portanto, que a relevância do sentimento de culpa por parte desse narrador autodiegético é constantemente retomada pela crítica sob diferentes aspectos, e é a partir da análise desse sentimento e do modo como o mesmo foi textualizado pelo autor, que propomos mais uma leitura desse conto, voltada, sobretudo, para os

efeitos de sentido gerados pela alternância de dois tipos de narração, a ulterior e a simultânea, no decorrer da narrativa. Para esta parte do estudo, recorremos a Gérard Genette ([19--], p. 216 e 218) em *Discurso da narrativa*, em que consta que a narrativa ulterior corresponde à posição clássica da narrativa no passado, enquanto na narrativa simultânea

[...] tudo se passa [...] como se o emprego do presente, aproximando as instâncias [história e narração], tivesse por efeito romper o seu equilíbrio, e permitir ao conjunto da narrativa, segundo o mais pequeno deslocamento de acento, o balouçar ou para o lado da história ou para o lado da narração, isto é, do discurso [...].

Optamos por examinar essa alternância pelo fato de havermos notado que é por meio da inserção crescente da narração simultânea no corpo do texto que o narrador deixa transparecer cada vez mais seu sentimento de culpa, culminando na revelação tanto de seu fracasso como da necessidade de escrever em busca de **um** perdão, ou seja, algum tipo de perdão, talvez até mesmo o do narratário, uma vez que o do pai talvez ele já não possa ter. Para que possamos estudar o modo como a narrativa foi estruturada, resolvemos triparti-la da seguinte forma: tomamos como primeira parte os sete primeiros parágrafos da narrativa; como segunda, os quatro parágrafos seguintes, até “pois agora me entrelembro” (ROSA, 1968, p. 36) e como terceira, a parte final do conto a partir de “Meu pai, eu não podia malsinar [...]” (ROSA, 1968, p. 36).

Essa tripartição deve-se ao fato de havermos notado na estrutura do conto, como já dissemos, uma mudança crescente na entonação da narrativa, ou seja, no modo como o narrador manifesta seu sentimento de culpa em relação à história que narra. Aqui, entendemos a entonação no sentido que lhe foi atribuído por Bakhtin (2010) em *Para uma filosofia do ato responsável*, como expressão de um centro de valores, ou seja, do tom emocional-volitivo constituinte das palavras e frases escolhidas pelo narrador para a construção do seu discurso. Vemos, nesse conto, que o narrador dá início à narração focando mais a história, ou seja, a sequência de fatos ocorridos a partir do momento em que o pai sai de casa; em um segundo momento, a narração começa a distanciar-se da história e a aproximar-se do discurso uma vez que os sentimentos do narrador parecem vir mais à tona; por fim, no que denominamos terceira parte, a narração está praticamente toda voltada para o discurso, ou seja, a neutralidade, que o narrador procurou manter ao longo das duas primeiras partes, desaparece e dá lugar à total subjetividade, ao aspecto confessional da narrativa que até então havia sido apenas sugerido por marcadores textuais.

Diante dessa construção extremamente bem articulada, fruto do trabalho de um escritor tão preocupado com o sentido transcidente da sua narrativa, fez-

se necessário realizar, a princípio, um estudo mais profundo de determinados marcadores textuais do texto de partida, sobretudo na terceira parte da narrativa, para que, posteriormente, pudéssemos ver de que forma esse modo de produzir sentido, ao qual Antoine Berman (2007) – em *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo* – se refere como sendo a “significância” do texto, foi reconstruído em língua inglesa.

Sendo assim, a critério de análise, fizemos um recorte de algumas frases do conto¹ que, a nosso ver, consistem em uma das principais características do fazer poético rosiano e foram cuidadosamente trabalhadas no intuito de revestir a temática metafísico-religiosa tão cara ao autor. Acreditamos que elas são estrategicamente inseridas em momentos específicos da narrativa e, se modificadas ou omitidas no processo de tradução, podem vir a prejudicar a construção do sentido mais profundo do texto, fazendo que esse aspecto transcendente se perca.

Optamos por classificar essas frases em três tipos, a saber: antecipatórias, lapidares e caracterizadoras. Essa denominação deve-se ao fato de que as antecipatórias adiantam o que está por vir, sugerem uma leitura atenta dos fatos narrados e, sobretudo, dos detalhes; as lapidares são breves, precisas e primorosas, portadoras de mensagens fundamentais que, muitas vezes, levam o leitor a refletir a vida além dos eventos constituintes da narrativa; enquanto as caracterizadoras descrevem lugares e personagens de forma sugestiva, como que a situá-los em uma atmosfera de mistério que contribui para o caráter metafísico das narrativas.

Perceber-se-á que essas frases dão à narrativa um tom de verdade encoberta, de aprofundamento daquilo que é dito na superfície do texto e acumulam em si uma carga de significação que substitui poeticamente várias linhas narrativas e descriptivas, favorecendo o caráter sugestivo e providencial da história. Elas constituem pontos-chave da obra que são apresentados ao leitor de maneira obscura, sugestiva ou ambígua, para os quais o tradutor deve encontrar correspondentes adequados, uma vez que a clarificação dos mesmos pode pôr a perder o que existe de essencial em cada um deles.

Vejamos mais pormenorizadamente como as mudanças entre os três momentos se dão e como as frases mencionadas contribuem para tal. Na primeira parte, percebe-se o esforço do narrador em manter-se mais atado à história que narra do que ao próprio discurso. Para tanto, ele recorre, cerca de 25 vezes, ao uso do pronome possessivo plural “nossa/nossa”, que provoca um certo apagamento da subjetividade do discurso uma vez que, ao incluir-se em um grupo de pessoas que também foram abandonadas pelo pai da família, os sentimentos se equiparam e,

¹ O trabalho com esses tipos de frases segue uma das direções escolhidas para a realização da dissertação de mestrado intitulada *A providência nos interstícios das histórias rosianas* (LIPORACI, 2008), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP – Araraquara, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel.

de certa forma, se justificam. Todavia, mesmo em meio a esse esforço para não deixar entrever os verdadeiros motivos da narração – a confissão e o pedido de **um** perdão – que nos serão revelados na terceira parte, o narrador já apresenta em seu discurso indícios do sentimento de culpa em relação à falha cometida.

Nessa parte, alguns dos marcadores textuais são, por exemplo, os termos empregados na descrição da figura paterna, indicativos de admiração, e não de mágoa, do filho em relação ao pai: “[...] homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 1968, p. 32). Ademais, outras atitudes do pai, sugerem o caráter misterioso e até mesmo providencial – no sentido de parecer saber exatamente por que aquela decisão deveria ser tomada – da partida, como se sua personalidade já o houvesse conduzido à escolha feita: “Só quieto”; “Nosso pai nada não dizia”; “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente”; “Nosso pai suspendeu a resposta”; “Espiou manso para mim”; “Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás” (ROSA, 1968, p. 32-3). Tais atitudes revelam a postura de determinação e decisão paterna.

É interessante notar como, em algumas dessas frases, a descrição da figura do pai faz-nos lembrar de personagens de outros contos da mesma coletânea, como da menina Nhinhinha do conto “A menina de lá”: “Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum [...]”; “[...] não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios” (ROSA, 1968, p. 20). O silêncio dessa personagem, por sua vez, também lembra o silêncio significativo da Mula-Marmela em “A benfazeja” em relação ao filho do finado marido: “Nem carecia de falar-lhe a paz da proibição: dava-lhe, apenas, um silêncio terrível”; “Só este é o seu, deles, diálogo: um pigarro e um impropério” (ROSA, 1968, p. 127 e 131). Todos esses silêncios são extremamente representativos no que concerne à construção do caráter transcendente dessas personagens que, nas narrativas, parecem não sentir necessidade de dar maiores explicações a respeito de suas escolhas de vida, como se tudo que vivem já estivesse traçado e já houvesse sido aceito por cada uma delas como o devido destino.

Percebe-se, todavia, que, embora tais destinos nos pareçam envoltos em atmosfera de tristeza, a descrição dessas personagens não afirma que elas sejam de fato tristes. Elas nos dão a impressão de estarem em uma espécie de fronteira, no limiar entre o mundo tangível e uma outra dimensão da existência humana, uma vez que as protagonistas das três narrativas mencionadas, de fato, parecem haver aparecido na vida das outras personagens como que imbuídas de uma missão. Enquanto Nhinhinha desperta seus familiares para a inexatidão do transcorrer da vida – no sentido de que o destino está vinculado mais a uma força providencial do que à vontade individual – através de seus milagres completamente desvinculados

de quaisquer desejos alheios, Mula-Marmela é apresentada pelo olhar de um narrador que nos permite ver os nobres gestos e a riqueza de espírito dessa “benfazeja” tão injustamente desrespeitada pela sociedade preconceituosa que a rodeia. Também em “A terceira margem do rio”, a saída do pai da casa da família mobiliza sentimentos diversos, sobretudo no filho que, ao se deparar com o medo de uma situação eterna – a morte – foge do que lhe parecia estar pré-determinado e acaba por ter que enfrentar outra forma de medo, ainda pior que a primeira: o de não ser mais homem depois daquela decisão que acabou prendendo-o entre as margens da dúvida e do arrependimento.

Voltando aos marcadores textuais do conto, outra marcação antecipatória do caráter transcendente que a figura do rio vai adquirindo no decorrer da narrativa, encontra-se no modo como o mesmo é descrito pelo narrador logo no início do texto: “[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (ROSA, 1968, p. 32). O rio surge, assim, como elemento que envolve grandeza, profundidade, silêncio e infinitude, tudo que o pai provavelmente busca quando da sua opção por permanecer no rio. A figura da pequena canoa parece ínfima diante da figura do rio e do fluir das águas, da mesma forma que um ser humano parece mínimo se comparado à infinitude e, sobretudo, aos aspectos não desvendáveis da vida, que fogem de qualquer lógica e de qualquer vontade individual. Aceitar ficar na canoa significa tentar ir além, buscar algumas razões, mesmo que sejam razões pessoais e intransferíveis. Todavia, na narrativa fica evidente o fato de que o medo do desconhecido impede o ser humano de descobrir mais a respeito das próprias limitações, sobretudo se, em certo ponto, as dificuldades exigirem algum tipo de fé – qualquer que seja ela – mas que seja capaz de recomfortar o vazio trazido pelo inefável. O filho que se recusa a ficar no lugar do pai na canoa não tem a mesma fé que ele e, portanto, não comprehende a necessidade da entrega para que a descoberta interior se dê. É assim que, no conto em questão, levanta-se o embate entre o tangível e o inefável, resultando na sugestão de que um está inserido no outro e que o apego extremo a apenas um deles pode conduzir o ser humano a um impasse eterno.

Já na segunda parte da narrativa, os indicadores do sentimento de culpa se intensificam, mas continuam muito misturados aos fatos da história. Percebe-se que, ao mesmo tempo em que o narrador ainda se esforça para não mostrar seu fracasso fazendo uso da descrição das tristezas pelas quais passou na ausência do pai – como suas angústias diante do que imaginava que ele estaria passando, o fato de ele não ter participado do casamento da irmã, do nascimento do neto e a partida da irmã com o marido e a mãe – esses mesmos comentários encontram-se intercalados por frases do tipo: “Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos”; “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e se, por um pouco, a gente fazia que esquecia,

era só para despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos”; “[...] eu falava: – ‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’; o que não era o certo, exato; mas que era mentira por verdade” (ROSA, 1968, p. 34 e 35).

Essas frases ilustram o sentimento de culpa por parte do filho pelo fato de mostrarem como ele, por mais que tentasse, não conseguia tirá-lo de suas lembranças e como sentia, inclusive, a necessidade de falar sobre ele, de exaltá-lo, mesmo que para isso tivesse que mentir, para que o pai parecesse ser até mesmo mais importante do que realmente havia sido. Mais para o fim dessa segunda parte, quando a história chega ao ponto em que o narrador fica sozinho, o sentimento de culpa é ainda mais intensificado: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (ROSA, 1968, p. 35-6).

Aquela que denominamos a terceira parte da narrativa já se inicia com uma frase importantíssima, uma espécie de confissão das tentativas frustradas do narrador de narrar a história sem deixar nas entrelinhas do seu discurso o remorso que sente por haver decepcionado o pai. Nesse ponto, a história é deixada momentaneamente de lado e o foco passa a ser o discurso desse narrador que confessa haver tentado – em vão – “malsinar”, ou seja, condenar, culpar, o pai pelos seus sofrimentos.

A frase “Meu pai, eu não podia malsinar” (ROSA, 1968, p. 36) em sua própria constituição, já deixa claro um rompimento com relação ao momento anterior. Pela primeira vez na narrativa o narrador se refere ao pai como “meu pai” e não mais com o plural “nossa/pai”, não porque os familiares foram embora, mas porque ele parece se dar conta de que o peso que ele tentava compartilhar com os demais familiares fazendo uso do plural não tem razão de ser uma vez que o destino que estava atrelado à decisão do pai era o **dele** e, portanto, ele não poderia compartilhar um destino que só pertencia a ele mesmo. Nesse ponto da narrativa, o emprego de verbos no presente parece trazer de volta a lucidez desse narrador que, perdido em meio a suas memórias, admite seu fracasso diante não apenas das possíveis expectativas do pai, mas, sobretudo, diante de suas próprias expectativas frustradas pelo medo.

Tem-se, então, nessa terceira parte, a presença de outras frases lapidares essenciais para a construção da significância da narrativa: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 1968, p. 36). É interessante notar que, nesse momento, as narrações encontram-se imbricadas uma vez que o tempo do verbo **ser** em “Sou” aproxima a narração do discurso enquanto o tempo do verbo **ter** em “tinha” nos leva de volta para a história. Todavia, a conjugação no passado em “tinha” é seguida da repetição – importantíssima – do modalizador “tanta”, ou seja, na mesma frase, o narrador tenta se ater à história mas demonstra, na intensidade do fragmento – “tanta, tanta culpa?” –, a culpa que o domina no presente da narração. Outras frases relevantes porque antecipatórias

da confissão que encerrará a narrativa são: “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras.”; “Sou doido? Não. [...] Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 1968, p. 36).

Esse questionamento é seguido do relato, no passado, do momento em que o narrador resolve ir ao encontro do pai e oferecer-se para substituí-lo em sua empreitada. A narração ulterior dessa passagem é imediatamente seguida do pedido de perdão: “E estou pedindo, pedindo, pedindo **um** perdão” (ROSA, 1968, p. 37, grifo nosso). Como se a lembrança viva do tempo passado tocasse profundamente o narrador na narração do presente, forçando-o a pedir **um** perdão. Aqui, tanto a repetição do verbo “pedindo”, quanto do artigo indefinido “um”, são cruciais para a construção da significância do texto uma vez que, do modo como estão, sugerem que não se trata mais do pedido de perdão para o pai somente, mas do pedido encarecido de algum perdão, mesmo que do narratório, mas que seja capaz de acalmar o coração desse ser fadado ao arrependimento. Ao pedido de perdão, segue a confissão do narrador: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, **nos rasos do mundo**” (ROSA, 1968, p. 37, grifo nosso). A expressão “rasos do mundo” pode ser vista como mais uma marca profunda do arrependimento do narrador que, no presente da narração teme ter aberto mão da profundidade da tarefa que lhe foi atribuída para permanecer na superfície, que, embora mais segura, é também menos enriquecedora.

Por fim, o narrador pede que, quando de sua morte, depositem-no em uma canoa, no rio, e façam com ele aquilo que ele mesmo não ousou fazer em vida. A retomada da figura do rio – tão significativa em sua primeira descrição no início do conto – encerra o mesmo como que a sugerir o balanço contínuo da canoa flutuando nas águas do rio e a provável imersão do narrador: “[...] e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio [...]” (ROSA, 1968, p. 37), o efeito do balanço é provocado pela repetição da palavra “rio” seguida três vezes pelo mesmo número de sons em “abaixo”, “a fora”, “a dentro”. O ritmo do balançar é interrompido por uma pausa constituída pelo travessão e pelo fragmento “o rio” que sugerem o momento da imersão eterna nessas águas profundas que, se não haviam sido reveladoras em vida, o poderiam ser quando de sua morte.

Para que possamos fazer um estudo mais detalhado das escolhas da tradutora que, a nosso ver, são mais relevantes porque prejudicam a reconstrução da significância do texto, optamos por partir das tendências deformadoras propostas por Berman (2007), lembrando que, segundo esse teórico e crítico da tradução, o estudo dessas tendências constitui uma analítica da tradução para repensar o sistema de deformação da letra do texto que o impede de atingir seu verdadeiro objetivo. Ver-se-á nos quadros comparativos que, dentre essas tendências, as de maior relevo para a análise do conto em questão são: a destruição das redes significantes subjacentes devido à omissão ou alteração profunda de alguns

significantes-chave do texto e, com ela, a destruição dos sistematismos que vai além do nível dos significantes e se estende aos tipos de frases e construções utilizadas e que, nesse caso, foram também modificadas, fazendo que o efeito de sentido que elas provocam no texto de partida não fossem reconstruídos no texto de chegada com a mesma força expressiva.

Colocando as frases do texto de partida ao lado de suas respectivas traduções, temos como resultado os quadros que seguem abaixo. As frases selecionadas são seguidas de uma das seguintes letras: A=antecipatória / L=lapidar / C=caracterizadora, correspondentes às funções que cada uma delas assume dentro do contexto analisado. Na terceira coluna encontram-se observações nossas acerca das partes que destacamos em negrito na segunda.

De antemão, é preciso que fique claro que, embora tenhamos acrescentado aos quadros de análise comparativa uma terceira coluna na qual fazemos esses comentários, nosso intuito não é propor uma solução para os fragmentos selecionados mas apenas chamar a atenção do leitor para as características presentes no texto de partida que, a nosso ver, não poderiam ser perdidas no texto de chegada. Sendo assim, essas observações intencionam apenas reforçar o motivo pelo qual escolhemos determinadas frases e propor uma reflexão que, de certa forma, possa vir a auxiliar o trabalho de outros futuros tradutores dessa mesma obra.

Passemos para o cotejo entre texto de partida e texto de chegada. Para tanto, veremos de que maneira as frases apontadas no decorrer da nossa análise como essenciais para a reconstrução da significância do texto, foram, quando o foram, traduzidas na versão em língua inglesa. Optamos por marcar em negrito as escolhas da tradutora que julgamos inadequadas não apenas por perderem a poeticidade – conclusão que não passaria de lugar-comum – mas, sobretudo, por realmente comprometerem o fio condutor da narrativa no nível da expressão, afetando, assim, o nível do conteúdo.

Quadro 1 – 1^a parte

G. Rosa	B. Shelby	Comentários
1 “nossa pai” / “nossa mãe” [C]	1 “ Father ” / “ Mother ”	Omissão dos pronomes possessivos
2 “[...] homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 1968, p. 32) [C]	2 “ <i>Father was a reliable, law-abiding, practical man, and had been ever since he was a boy, as various people of good sense testified when I asked them about him</i> ” (SHELBY, 1968, p. 189)	A substituição de “positive” por “practical”, sendo que o primeiro é bem mais expressivo que o segundo

G. Rosa	B. Shelby	Comentários
3 “Só quieto.” (ROSA, 1968, p. 32) [C]	3 “ <i>He just didn't talk much.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 189)	Alongamento enfraqueceu o impacto da construção em inglês
4 “Nosso pai nada não dizia.” (ROSA, 1968, p. 32) [C]	4 “ <i>Father said nothing.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 190)	Omissão do pronome possessivo
5 “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente” (ROSA, 1968, p. 32) [C]	5 “ <i>Neither happy nor excited nor downcast, Father pulled his hat well down on his head and said one firm goodbye.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 190)	Os termos “sem [...] cuidado” e “decidiu” são fundamentais para transmitir a certeza do pai, mas foram omitidos
6 “Nosso pai suspendeu a resposta.” (ROSA, 1968, p. 32) [C]	6 “ <i>Father left his answer in suspense.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 190)	Omissão do pronome possessivo
7 “Espiou manso para mim [...]” (ROSA, 1968, p. 32) [C]	7 “ <i>He gave me a mild look [...].</i> ” (SHELBY, 1968, p. 190)	ok
8 “Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás” (ROSA, 1968, p. 32-33) [C]	8 “ <i>But he just gave me a long look in return: gave me his blessing and motioned me to go back.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 190)	O adjetivo “long” não se faz necessário
9 “[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.” (ROSA, 1968, p. 32) [A / C]	9 “ <i>[...] there rolled the river, great, deep, and silent, always silent. It was so wide that you could hardly see the bank on the other side.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 190)	“it was so” enfraquece o adjetivo “wide” que poderia ficar sozinho, como está em português

Fonte: Elaboração própria.

Com relação à primeira parte (Quadro 1), as escolhas mais problemáticas referem-se, portanto: ao uso não sistematizado dos pronomes possessivos; à escolha de adjetivos pouco expressivos e ao alongamento desnecessário de frases cuja beleza encontra-se justamente no que Walnice Galvão (2008) denominou “potencial explosivo” do texto.

Quadro 2 – 2^a parte

10 “Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos.” (ROSA, 1968, p. 34) [C]	10 “ <i>I'm judging by myself, of course. Whether I wanted to or not, my thoughts kept circling back and I found myself thinking of Father.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 192)	Alongamento vazio de sentido; Omissão do pronome possessivo
11 “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.” (ROSA, 1968, p. 35) [C]	11 “ <i>Father could never be forgotten; and if, for short periods of time, we pretended to ourselves that we had forgotten, it was only to find ourselves roused suddenly by his memory, startled by it again and again.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 193)	Omissão do pronome possessivo
12 “[...] eu falava: ‘– Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’; o que não era o certo, exato; mas que era mentira por verdade.” (ROSA, 1968, p. 35) [C]	12 “ <i>I would say: ‘It was Father who taught me how to do it that way.’ It wasn't true, exactly, but it was a truthful kind of lie.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 194)	A transformação dos substantivos “o certo” e “exato” por um adjetivo e um advérbio menos significativos
13 “Eu fique aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida.” (ROSA, 1968, p. 35) [C]	13 “ <i>I stayed on here, the only one of the family who was left. I could never think of marriage. I stayed where I was, burdened down with all life's cumbrous baggage.</i> ” (SHELBY, 1968, p. 194)	Alongamentos que rompem com o modo conciso de produzir sentido do texto original. As poucas palavras usadas em português reproduzem a tristeza do filho.

Fonte: Elaboração própria.

Os trechos destacados nessa segunda parte (Quadro 2) ilustram bem o alongamento e, com ele, o excesso criado na língua de chegada, mais uma vez, prejudicial ao potencial da língua de partida. Esse enfraquecimento do potencial do texto em português se dá sobretudo se considerarmos o fato de que as frases selecionadas caracterizam os sentimentos do filho de forma a sugerir a existência de uma ligação eterna entre ele e o pai, mas sem, contudo, explicá-la e muito menos explicitá-la. Interessante é notar que, tanto essas escolhas, como aquelas mencionadas na primeira parte, poderiam ser reajustadas em busca de uma maior “fidelidade” ao modo de produção de sentido do texto de partida.

Quadro 3 – 3^a parte

14 “Meu pai, eu não podia malsinar” (ROSA, 1968, p. 36) [A]	14 <i>I could not even blame my father.</i> (SHELBY, 1968, p. 195)	O emprego de “even” no texto em inglês, quebra a certeza da afirmação
15 “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 1968, p. 36) [C]	15 <i>I was a man whose words were all sorrowful. Why did I feel so guilty, so guilty?</i> (SHELBY, 1968, p. 195)	Mudança do tempo verbal que afeta a proximidade criada por meio da narração simultânea
16 “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras.” (ROSA, 1968, p. 36) [C]	16 <i>I was guilty of I knew not what, filled with boundless sorrow in the deepest part of me. If I only knew – if only things were otherwise.</i> (SHELBY, 1968, p.195)	Mudança do tempo verbal produzindo o mesmo efeito do fragmento 15
17 “Sou doido? Não. [...] Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (ROSA, 1968, p. 36) [L]	17 <i>Was I crazy? No. [...] Either no one is crazy, or everyone is.</i> (SHELBY, 1968, p. 195)	Alteração do tempo verbal
18 “E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.” (ROSA, 1968, p. 37) [C]	18 <i>And I am pleading, pleading, pleading for forgiveness.</i> (SHELBY, 1968, p. 196)	Embora “forgiveness” seja substantivo incontável em inglês, seria importante manter a ideia de “um perdão”, no sentido de “an act of forgiveness” para enfatizar o apelo inespecífico do filho
19 “Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. [...]” (p. 37, grifos nossos) [C]	19 <i>I am what never was – the unspeakable. I know it is too late for salvation now, but I am afraid to cut life short in the shallows of the world. [...]</i> (SHELBY, 1968, p. 196)	O alongamento feito com “for salvation” explicita o que se quer implícito em português

Fonte: Elaboração própria.

É nessa terceira e última parte (Quadro 3) que as escolhas da tradutora mais comprometem a tradução da significância do texto de partida. Isso se deve ao fato de ela abrir mão do sistematismo produzido pela alternância de verbos no passado e no presente, fazendo que o que soa como angústia no relato no presente fazendo referência ao passado no texto de partida – ora caracterizando a aflição da personagem, ora antecipando seu fim –, transforme-se apenas em nostalgia no texto de chegada.

Acreditamos, portanto, que, no que diz respeito ao conto em questão, as tendências mais recorrentes e prejudiciais à reconstrução da significância do texto seriam: a destruição das redes significantes subjacentes, sobretudo com relação aos

pronomes possessivos não organizados em rede como no original e a destruição dos sistematismos, nesse caso, com uma espécie de despreocupação da tradutora com o emprego de específicos tempos verbais em diferentes momentos. Ambas as falhas não permitem que o leitor do texto em inglês perceba a mudança da narração ulterior para a simultânea, sem a qual o texto parece ficar mais com o tom de relato do que de confissão.

LIPORACI, V. C. The english language translation of “A terceira margem do rio”. *Itinerários*, Araraquara, n. 38, p. 177-190, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The study of the translation of literary texts consists in an excellent textual criticism tool since it demands from the researcher a careful analysis of both macro and microstructures of the original text while looking for its specificities and its own way of producing meaning. Therefore, the aim of this paper is to carry out an analysis of the English language translation of the short story “A terceira margem do rio”, by Guimarães Rosa – “The third bank of the river”, by Barbara Shelby – based on the study of certain textual marks in the original text. As a set, these marks veil the metaphysical-religious theme of the narrative and, therefore, the omission or transformation of them in the translation may affect the deepest meaning of the text.*

■ **KEYWORDS:** *Guimarães Rosa. Primeiras estórias. Translation. Sentences. Confessional tone.*

Referências

ALBERGARIA, C. O sentido do trágico em “A terceira margem do rio”. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 520-6. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

GALVÃO, W. N. Do lado de cá. In: _____. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 41-6.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, [19--].

LIPORACI, V. C. **A providência nos interstícios das histórias rosianas.** 2008. 104f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2008.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SHELBY, B. **The third bank of the river and other stories.** New York: Knopf, 1968.

TATIT, L. Práticas impregnantes – “A terceira margem do rio”. In: _____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa.** São Paulo: Ateliê, 2010.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 14/05/2014



VARIA

OS MESMOS E OS OUTROS DE JOSÉ DE ANCHIETA

Šárka GRAUOVÁ*

- **RESUMO:** José de Anchieta, canonizado pelo papa Francisco em abril de 2014, uma das figuras fulcrais da primeira colonização do Brasil, teve no século XX uma recepção extremamente contraditória. Na tentativa de encontrar um enfoque mobilizador de uma interpretação do jesuítico que fuga aos impasses atuais, partimos do conceito de experiência, concretamente a experiência interna de Deus, de acordo com os ensinamentos de Inácio de Loyola, a experiência da “união da mente e do coração”, apoiada nas cartas jesuíticas, a experiência do encontro das culturas enquanto via persuasiva e a experiência a reboque das ideologias enquanto via conflituosa. Na segunda parte do artigo, para exemplificar as possibilidades do enfoque sugerido, analisamos o reflexo da experiência do encontro das culturas no auto *Na festa de São Lourenço*. Procurando apontar as razões para o número invulgar de leituras e desleituras, examinamos aspectos poéticos, teológicos, políticos e culturais que contribuíram para que o missionário quinhentista se tenha tornado, no pensamento de leitores modernos, um Outro mais outro que o nosso Outro costumeiro: o habitante indígena do Novo Mundo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** José de Anchieta. Catequização. Missão jesuítica no Brasil. Teatro anchietano. Aculturação.

Surpreende, numa época que se orgulha, há décadas, de ter antenas sensíveis para tudo que seja híbrido, “contaminado” e enriquecido por “estranghas corrupções”, que a figura de José de Anchieta – cujo prestígio secular foi abalado, no século XX, tanto pela revolução modernista e seu intuito de estabelecer novos padrões para as letras nacionais como pela descoberta da diferença e da diversidade cultural das culturas indígenas – continue a ser um problema. Histórico, cultural, literário – e ético. Personagem de uma experiência transcultural como poucas, ao invés de ser visto como o *magister parens* do hibridismo brasileiro, com os seus prós e contras, Anchieta é ainda hoje em dia fragmentado em imagens contraditórias, quando não mutuamente excludentes. Quem quiser se aventurar a discorrer sobre o “canarinho de Coimbra” deve primeiro declarar de qual dos Anchietas pretende falar, pois há vários: um Anchieta histórico, de acesso difícil; um Anchieta patriarca mítico – fundador de São Paulo, fundador da literatura brasileira, fundador de uma nação cristã; um Anchieta católico e conservador, emblema da missão histórica

* FF UK – Universidade Carolina – Faculdade de Letras – Instituto de Estudos Românicos – Praga – República Checa – 13 00 – sarka.grauova@gmail.com

dos católicos europeus de implantar a civilização no Novo Mundo; um Anchieta criador de uma estratégia de aculturação precursora dos métodos de evangelização modernos; um Anchieta bode expiatório carregado de todos os males da colonização e outros mais.

Com o aprofundamento e a divulgação dos estudos sobre os índios do litoral nos alvores da história do Brasil e a concomitante deschristianização do pensamento moderno, pode ser que o jesuíta quinhentista se tenha tornado, para nosso pensamento, um outro mais outro que o nosso outro costumeiro, ou seja, o índio. Se não fosse assim, dificilmente poderíamos explicar as cada vez mais frequentes desleituras dos intérpretes imunes à dimensão histórica do texto, complementadas pela consciência de aproximação difícil de um mundo do qual perdemos a chave, da parte de pesquisadores mais conscientes. As linhas que se seguem procuram refletir sobre essa situação.

As experiências de José de Anchieta

Nas últimas décadas, Anchieta se tornou objeto de interpretações e valorações das mais diversas, muitas vezes considerado como um monólito, ora aprovado, ora reprovado. Como é de esperar, a aprovação vem dos historiadores e teólogos, geralmente jesuíticos durante muito tempo guardadores exclusivos do seu legado e intérpretes incontestados de seus escritos – e não é supérfluo dizer que, para o bem e para o mal, continuamos a viver de suas transcrições, edições e traduções (Serafim Leite, S.J.; Armando Cardoso, S.J.; Hélio Abranches Viotti, S.J.; recentemente, e com um enfoque mais moderno, Maria de Fátima Medeiros Barbosa (2006), no notável *As letras e a cruz*). A reprovação vem, por razões diferentes, de outros pensadores, especialistas em antropologia, literatura, filosofia e outras ciências humanas (Darcy Ribeiro, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi etc.).¹ Recentemente, com o aprofundamento dos estudos da história das religiões,² da antropologia histórica e de outras disciplinas acadêmicas, começa a surgir um novo Anchieta, que não é mais apenas uma tela

¹ A título de exemplos, algumas citações entrecolhidas nos textos de personagens mais ou menos célebres: “[...] as astúcias bastante terroristas da evangelização [...] no teatro anchietano [...]”, de Roberto Schwarz (1993, p. 10); “Durante décadas [os jesuítas] não disseram nenhuma palavra de piedade pelos milhares de índios mortos, pelas aldeias incendiadas, pelas crianças, pelas mulheres e homens escravizados, aos milhões. Tudo isso eles viram silentes. Ou até mesmo, como Anchieta, cantando essas façanhas em milhares de versos servis.”, de Darcy Ribeiro (1995, p. 62); “Os modos das civilizações indígenas foram demonizados em textos catequéticos como os de Anchieta, especialmente em seus autos, a fim de justificar seu massacre cultural, mas principalmente físico”, de Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002, p. 112); “[...] massacre, revestido de catequese [...]”, de Luzia Aparecida Oliva dos Santos (2009, p. 64).

² Confira especialmente Agnolin (2007).

de projeção das ideologias, atitudes políticas e anseios nacionais,³ mas um homem situado nas lutas de seu tempo. E veremos se a longamente discutida canonização do jesuítico, beatificado por João Paulo II, trará alguns enfoques novos para esse campo da batalha secular.

Um entendimento melhor pode surgir das tentativas de discernimento de várias ordens do discurso, embora uma **foucaultização** excessiva do jesuítico, agora membro de uma sociedade de discurso totalitária, pode levar antes a novos desvios e projeções arbitrárias, do que ao retrato de um Anchieta mais compreensivo e condizente com sua época. Tal configuração dever-se-ia ao fato de que os anos heroicos da missão jesuítica (*c.* 1556-1570), que cobrem um quarto importante da atuação de José de Anchieta no Brasil, foram imbuídos de um espírito muito mais espontâneo e criador do que era costume em outros tempos e lugares de atuação da Companhia de Jesus. Mais flexível parece a “interpretação a partir do povo” de Eduardo Hoornaert et al. (2008), que, numa perspectiva histórica ligada à teologia da libertação, identifica os jesuítas quinhentistas com diversas práticas, ligadas a diversos discursos, muitas vezes condizentes com os destinatários com os quais os inacianos procuravam se entender.

O mesmo autor, no primeiro volume de sua *História da Igreja no Brasil*, cuja primeira edição data já de 1977, realça o fato de a evangelização não ser só um discurso ou uma doutrinação, em última instância dirigida contra o outro, mas também uma vivência (HOORNAERT et al., 2008). Ora foi justo a vivência, ou seja, a tão falada experiência que, na crise paradigmática do século XVI, minou e, no decorrer do tempo, revolucionou o antigo sistema do saber. A cultura portuguesa do Renascimento entendia a experiência de duas maneiras: como um conjunto de vivências influentes no caráter do indivíduo e como elaboração cognitiva de dados anteriormente conhecidos (VALENTIM, 2012). As duas concepções são de grande interesse para o entendimento do papel dos jesuítas no Brasil quinhentista.

No panorama português dos Quinhentos, é comum conceder-se o privilégio do “saber de experiências feito” aos “homens do mar”, cujas descobertas práticoc-empíricas em Portugal, infelizmente, pouco influenciaram o pensamento dos “homens de gabinete”, ou seja, a cultura portuguesa erudita, cuja anciolose iminente começa a manifestar-se no decorrer do século XVI. Mas, na taxonomia humana quinhentista, havia ainda outros seres em destaque: os “homens da missão”, cujo caso especial representam os jesuítas do Brasil, marcados por experiência quaternária, verdadeira “*crux missionariorum*”.

³ Para uma documentada suma das muitas “invenções” de Anchieta, ver Vilar (2006, p. 21-77). Para a revista das representações de Anchieta na literatura brasileira, ver Maria Aparecida Ribeiro (2003).

Experiência interna de Deus

Vivendo na sutura de épocas, não raro capaz de antecipações geniais, Inácio de Loyola, fundando a Companhia de Jesus, proveu-a dos *Exercícios espirituais* – um manual de uso do homem moderno, “[...] *The book was a kind of simplified distillation of his own experience framed in such a way as to be useful to others*”⁴ (O’MALLEY, 1993, p. 25). Se, por um lado, é possível entender os *Exercícios* como uma tentativa de cunhar, na Companhia de Jesus, as “regras para a produção e composição de imagens” (TORRES, 2009, p. 211) e “um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder” (FOUCAULT, 1999, p. 173); por outro, as imagens construídas a partir das cenas evangélicas, sobre as quais o exercitando medita durante as quatro semanas de recolhimento, são íntimas e, por isso, mais intensas do que as imagens vindas de fora, ideações das mentes (e, possivelmente, culturas) alheias. Contemporâneo de Lutero e da sua teologia baseada na viva experiência da justificação pela graça, também Loyola fundamenta, de forma revolucionária, a sua teologia na experiência imediata do homem pós-medieval, isto é, na subjetividade: segundo a 15^a Anotação Orientadora dos *Exercícios*, é mister “[...] deixar agir o Criador imediatamente com a criatura, e a criatura com o seu Criador e Senhor” (LOYOLA, 1999). Talvez essa mesma experiência justifique o fato de os jesuítas terem sido, no Brasil, a única ordem capaz de conceber uma doutrinação por meio de uma língua extraeuropeia. Essa experiência interna fica jugulada apenas no mesmo fim dos *Exercícios*, mostrando à Igreja o seu potencial opressivo, quando, na décima terceira regra, Loyola (1999) diz: “Para em tudo acertar, devemos estar sempre dispostos a que o branco, que eu vejo, acreditar que é negro, se a Igreja hierárquica assim o determina”.

Os conflitos entre os jesuítas e D. Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo brasileiro da diocese instituída em 1551, porém, deixam perceber que, no Brasil dos Quinhentos, a Igreja hierárquica, ou uma parte dela, era ainda contornável. Assim, Nóbrega resolve, em 1553, transferir o centro irradiador da missão jesuítica da Bahia para São Vicente, escrevendo a D. João III, irônico: “[...] deixaremos esta parte e quinhão ao Bispo e a seus Padres [...]” – chamados, em outra carta, “a escoria que de la vem” (NÓBREGA, 1955, p. 77) – “[...] o qual quer levar outro estillo com elles [índios] diferente do nosso proceder, e ho seu deve ser ho melhor, pois hé muito virtuoso, zeloso e letrado, e em tudo muito experimentado” (NÓBREGA, 1955, p. 192). É difícil não ver uma pontinha de malícia escatológica numa carta a Tomé de Sousa, escrita após o nefasto fim do bispo, em que se louva “Nosso Senhor em sua providencia, que permitiu que fugindo elle [o bispo] dos Gentios e da terra, tendo poucos desejos de morrer em suas mãos, fosse comido d’elles, e a mim que

⁴ “O livro era uma espécie de destilação simplificado de sua própria experiência enquadrados de tal forma a ser útil aos outros” [tradução nossa].

sempre o desejei e pedi a Nossa Senhor, e mettendo-me nas occasiões mais que elle, me foi negado” (NÓBREGA, 1955, p. 193).

Experiência da “união dos ânimos”

Graças aos trabalhos de João Adolfo Hansen (1995) e Alcir Pécora (2001), é assaz conhecido o ponderado sistema epistolário da Companhia de Jesus, com a sua meticulosa distinção entre as “cartas principais” – representativas, destinadas aos olhos estranhos intrometidos e, ao mesmo tempo, concebidas para a consolação dos próprios companheiros, compartilhando o estatuto dos sermões e das confissões e escritas segundo os dispositivos da sociedade de discurso –, e as cartas “anexas” – abertas aos conteúdos escritos “[...] a pressa da abundância do coração, concertado ou sem concerto” (PÉCORA, 2001, p. 30). Por um lado, a correspondência assídua e controlada visava fazer chegar, dentro do sistema hierárquico, a experiência do lugar das missões distante aos superiores, para esses poderem tomar decisões fundamentadas, senão na própria experiência imediata, ao menos na experiência de sua gente. No entanto, essa correspondência tinha como objetivo também compartilhar a “mesma febre de fé” (PÉCORA, 2001, p. 28) que irmanava os epistológrafos e as suas comunidades com outros membros da ordem em experiências devocionais comuns.

Decerto não era coisa fácil. Quem já escreveu do estrangeiro para casa sabe o quanto é preciso traduzir e aproximar o visto dos conceitos e pré-conceitos da pátria para incitar uma “união de ânimos”. Alcir Pécora (2001, p. 28) chama a atenção para o “enorme esforço de vontade e inteligência” exigido para se chegar a uma interpretação consistente dos acontecimentos e do seu sentido. As cartas jesuíticas, diz ele, iam construindo o “[...] caminho que, depois, anacronicamente, pensamos existir antes ou independentemente da andança deles” (PÉCORA, 2001, p. 18).

Na verdade, os jesuítas seguiram uma matriz comum, que pautava a história segundo as escrituras e fazia a vida missionária retomar os papéis de Jesus Cristo, apóstolos e mártires. Virou costume julgar a atuação missionária dos jesuítas segundo as cartas, relegando a produção dramática para segundo plano. Na formulação sintética de Helena H. Nagamine Brandão (2000, p. 110),

[...] ao contrário da obra em verso que exigia, por necessidade didática, uma atmosfera empática entre o catequizador e o catequizado, permitindo aflorar a sensibilidade do poeta e consequentemente camuflar [...] a ideologia colonizadora, a prosa [...] revela-nos [...] um Anchieta [...] engajado num projeto colonizador.

Mas quem pode medir a distância entre a carta de vez em quando escrita e a vida continuamente vivida?

Experiência do encontro das culturas (via persuasiva)⁵

Os jesuítas portugueses foram enviados para o Novo Mundo como membros de uma nova ordem voltada para as necessidades da propagação da fé, decorrentes da globalização do mundo na esteira das rotas dos descobrimentos. No entanto, mesmo dentro dessa ordem progressista, fizeram uma experiência pioneira, comparável apenas ao trabalho missionário de Francisco Xavier. Para fazer uma comparação, os primeiros jesuítas espanhóis começaram a trabalhar no atual México somente a partir de 1576, e em Tucumán, na Argentina, a partir de 1586; assim como é posterior à estada de Matteo Ricci, em Macau, e na China, e a de Roberto Nobili em Goa (1556).

Foi absorvendo o amplo leque de experiências dos primeiros missionários que a Companhia decidiu imprimir ao trabalho dos seus membros um conceito de missão obediente a regras mais estritas, contribuintes à unidade de uma ordem crescente na conturbada idade confessional (se a Companhia de Jesus na data da morte de Inácio de Loyola teve mil membros, até 1600 esse número foi multiplicado por oito, havendo, só no Brasil, 165 jesuítas).⁶ Uma dessas regras, incluída na *Ratio Studiorum*, veio estipular também a língua das representações dramáticas. Simbolicamente, terminava o período durante o qual parecia que, no Brasil – de maneira semelhante à América Espanhola –, talvez pudesse nascer uma alta cultura trazendo em seu bojo, além da cultura portuguesa dominante, também o legado dos índios. A “ordem do diálogo”, que, nascendo do contato face a face, lança pontes e esbate as margens de discordância, foi condenada a papel secundário.

No século XVI, porém, ainda que brevemente, podemos pensar a “[...] evangelização como um modo de ser e de agir em decorrência do ser, [que] vai ao encontro do outro como quem tenta perceber, na revelação do outro, a revelação de Deus [...]” (HOORNAERT et al., 2008, p. 28) ou “via amorosa” (PÉCORA, 2001, p. 47). O fato de uma visão ser utópica não significa que, eventualmente, não apareça alguém que se sinta chamado a levá-la a efeito, especialmente num lugar com pretensões a Paraíso, tal como era o Brasil dos jesuítas dos Quinhentos.

Apesar de não absolver os jesuítas dos danos que, não raras vezes inconscientemente, causaram, seu discurso universalista, visando uma dilatação da religião cristã que desaguasse na comunidade da fé global, teve seus méritos, especialmente se comparado à atuação de outros membros da Igreja tridentina e pós-tridentina. Patente no teatro de José de Anchieta, cujo primeiro auto, *decreto não por acaso*, leva o título *Auto da Pregação Universal*, o universalismo desconsidera

⁵ Por achá-los muito pertinentes, emprestei aqui os termos que Luis Filipe Barreto (1989, p. 65-9) aplica à “controvérsia na sabedoria do mar”.

⁶ Para chamamos a atenção ao caráter não sedimentado das experiências, é preciso dizer que o próprio Nóbrega (1955, p. 159) chegou a escrever que os jesuítas “por experiência” chegaram a ver as dificuldades de converter os índios “por amor”.

a cultura de origem em prol do caminho comum. Isso vale tanto para a cultura dos índios quanto para a cultura europeia, embora os europeus tenham demorado (e demoram?) séculos para perceber até que ponto sua cultura é e não é universal. Assim, os jesuítas no Brasil mentalmente imitavam os tempos da cristandade antiga, quando a concepção de *nationes*, designando pessoas de mesma origem, cedeu lugar a *populus Dei*: aqueles de línguas, culturas e mentalidades diferentes poderiam, unidos por um culto, formar um todo – ou, em categorias técnicas atuais, chegar à convergência dos horizontes simbólicos.

Experiência na direção da ideologia (via conflituosa)

Em Portugal dos Quinhentos, a coroa assumiu, graças a várias bulas papais, o direito de nomear bispos, bem como o de arrecadar e administrar impostos eclesiásticos, criando assim, de fato, uma Igreja nacional. Num dizer espirituoso, “[...] a conquista das almas acompanhara a conquista das armas [...]” (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 144), sendo assim impossibilitado o aparecimento de um Las Casas na América Portuguesa.

Texto de interpretação particularmente difícil, *De Gestis Mendi de Saa*, poema épico de três mil versos hendecassílabos latinos, é uma ilustração exemplar do ambíguo papel dos jesuítas na política do padroado. Contando, à maneira de epopeias antigas, os combates travados, *De Gestis* traça uma oposição fundamental entre as forças divinas e as forças diabólicas na conquista do Brasil, contrapondo Mem de Sá aos índios, acrescidos, no decurso do poema, dos hereges da France Antarctique.

Chamado de elogio ao etnocídio e a guerras de subjugação e extermínio, *De Gestis* ainda hoje perturba. A pregação do evangelho, na qual os jesuítas “por amor dos índios” arriscavam a própria vida, cede espaço à ideologia da Contrarreforma e do império português. Para poder cantar os feitos do herói fundacional através do qual Deus ofereceu “luz divina” ao Brasil, Anchieta tem que reduzir seus antagonistas a bestas mais ferozes que tigres e mais vorazes que lobos, desejando “fincar os dentes em lanhos palpitantes de vida” (ANCHIETA, 1970). A “ordem do diálogo” é substituída pela “ordem da confrontação”, falando de costas para os índios do Brasil e ressaltando as zonas de discordância intransponíveis.

Um estudo de caso: o divino e o diabólico na festa (leituras e desleituras)

Dos quatro tipos de experiências vividas pelos jesuítas no Brasil, esta breve análise dedica-se ao terceiro. Passando ao largo de catecismos em tupi, nos últimos tempos amplamente estudados, privilegiou o teatro anchietano, considerado como um potencial espaço literário híbrido, no qual o pensamento jesuítico vinha ao

encontro dos índios catequizados, apropriando-se dos elementos da sua cultura. Uma troca muito desigual, mas, não obstante, uma troca.

Apesar das dificuldades apontadas pela Crítica Textual (TORRES, 2008), reveladas a respeito daquilo que, tradicionalmente, foi chamado teatro anchietao, e apesar de a concepção do teatro anchietao como “teatro de autor” vir a ser colocada em xeque, há textos anchietaos que podemos analisar com alguma segurança no que diz respeito à sua autoria. Tomemos como exemplo do hipotético “discurso mestiço” o chamado segundo ato do auto *Na festa de São Lourenço*, uma das peças teatrais mais conhecidas e menos contestáveis de José de Anchieta. A função teve lugar em 10 de agosto de 1587 no adro da capela de São Lourenço, no aldeamento homônimo na Bahia de Guanabara, atual Niterói, e é ligada pela tradição mais antiga a seu “milagre da chuva”, no qual o então irmão José, por causa do espetáculo, retardou de três horas “[...] uma nuvem negra e temerosa, que começou a lançar de si algumas gotas de água grossas” (CAXA, 1988, p. 79).

O auto de cinco atos presumíveis, com 1500 versos,⁷ incorpora a luta travada entre o bem, representado por dois santos e um anjo da guarda, e o mal, cujos portavozes são três diabos e dois imperadores romanos. Num desenlace previsível, o bem cristão vence o mal pagano-gentílico.

Depois do primeiro ato, consistindo de uma única cena músico-visual do martírio de São Lourenço, moqueado na brasa, no segundo ato, aparece no palco Guaixará, o rei dos diabos e guardião da aldeia indígena que, logo na primeira fala, traça uma visão da vida que ele apoia, tentando conduzir a ela os seus. Guaixará se autocaracteriza como uma personagem simétrica, ao longo da linha divisória do bem e do mal, de São Lourenço e uma estampa negativa dele, como “diabão assado”. Sem demora, faz – primeiro em monólogo e depois dialogando com seu comparsa Aimbirê – uma recomendação dos pecados universais, como a raiva, o roubo, a mancebia, a alcovitice ou a prostituição, mas inclui também pecados específicos do tempo e do lugar, ou seja, os traços da vida índia que os missionários não aprovavam: as cauinagens para incitar a feitos valentes, a dança, a pintura do corpo com jenipapo e urucum, os enfeites, o fumo, as pajelanças e os feitiços e, naturalmente, a antropofagia.

Como interpretar esse “catálogo dos vícios” ou “maus costumes”, como diziam os jesuítas? Trata-se de uma antecipada amostra do processo literário no qual as formas europeias, transpostas ao Novo Mundo, começam a macarronizar como parece sugerir Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 14) na sua *História da literatura brasileira*, concentrada que é no desvendamento de “um estilo local”? Será uma expressão da “visão estreita” do salvacionismo ibérico para o qual “[...] a vida do selvagem estava imersa na barbárie e as suas práticas se inspiravam

⁷ Essa análise parte da tradução portuguesa da autoria de Eduardo Almeida Navarro (ANCHIETA, 1999).

diretamente nos demônios [...]”, como diz Alfredo Bosi (2002, p. 92)? Quer dizer que “[...] toda a leitura da ‘religião’ dos selvagens pelos missionários se realiza nos termos de uma ‘contrafação diabólica’ em que o Diabo, símio de Deus, constrói o contraponto infernal da divindade”? (POMPA, 2003, p. 27).⁸ Significará, em última análise, o repúdio de toda a cultura ameríndia como se fosse profundamente bárbara e anticristã?

Na tentativa de encontrar uma resposta a partir das referências à cultura indígena em *Na festa de São Lourenço*, tomemos como ponto de partida os protagonistas: os diabos, Guaixará, Aimbirê e Sarauaia de cognome. Seus nomes não são acidentais, já que trazem à peça as figuras de três inimigos dos portugueses, remetendo ao fato de ser, no Brasil, o zelo missionário da Companhia de Jesus, uma ordem teoricamente supranacional, amarrado ao zelo colonizador da coroa portuguesa. Guaixará foi um cacique tamoio de Cabo Frio que, em julho de 1566, reuniu 180 canoas tamoias para atacar os portugueses. Esses, com apenas cinco navios, atraídos numa emboscada, com certeza teriam perdido a batalha se não fosse a explosão de uma canoa cheia de pólvora que fez os tamoios fugirem. A salvação improvável foi atribuída a São Sebastião. Guaixará acabou morrendo num combate naval com os portugueses em 1567.

Igualmente, os criados do arquidiabo têm os nomes ligados a acontecimentos então recentes da região. Assim como Guaixará, também o Aimbirê histórico foi um cacique tamoio, diretamente ligado à vida de Anchieta. Num episódio de 1563, conhecido como Paz de Iperoig, Anchieta ficou refém dos tamoios para que os portugueses e os tamoios vizinhos pudessem negociar a paz. Se tivesse dependido de Aimbirê, teria sido moqueado, assim como o seu companheiro Nóbrega. O nome Sarauaia, menos expressivo, parece ser uma corruptela de *sauvage*, isto é, selvagem em francês.

Essas três personagens podem ser interpretadas de duas maneiras contrárias, as quais, por si só, demonstram até que ponto temos perdido uma noção segura para chegar ao que Anchieta quis dizer: apesar da tendência reinante de indignarmo-nos com o “politicamente incorreto”, a cultura índia deixou de ser parte do campo de informação dos leitores modernos. Há quem defenda que Anchieta vê nos índios os diabos e, através das personagens de Guaixará, Aimbirê e Sarauaia, demoniza e condena toda a cultura indígena⁹ – não havendo diferença entre o discurso de poder no *De Gestis*, inspirado na concepção jurídico-política do padroado, na qual a liberação de um índio guardado para o ritual antropofágico legitimizava guerra justa, e o discurso de festa em *Na festa de São Lourenço*. Para outros, os caciques indígenas que encabeçam a luta contra os salvíficos colonizadores portugueses são uma concretização local do diabolismo universal, forças contradivinas que operam

⁸ A imagem do diabo como um “símio de Deus” vem de Tertuliano.

⁹ A título de exemplo, confira Almeida (2002, p. 112-13).

em todas as culturas. Essa diferença entre uma interpretação indutiva que parte, à maneira da ciência moderna, do empírico, e outra dedutiva que parte do modelo universal, à maneira da escolástica, absolutamente não é cosmética, porque nos leva a reflexões diametralmente opostas no que diz respeito tanto à interpretação da obra quanto a uma possível intenção do autor. Entre os diabos indianizados e os índios diabolizados existe a mesma diferença que entre o fato e o contrafato.

Uma luz nessas controvérsias de interpretação pode brotar do lugar que esses diabos têm na ação do auto. O segundo ato tem lugar numa aldeia dos índios. Guaixará tem uma breve reunião estratégica com seu criado Aimbirê, para chegarem ao acordo de como enfrentar a “lei nova” inculcada aos índios pelos jesuitas. Para entender o louvor das maneiras antigas é importante saber que ele não parte do interior do mundo índio: Guaixará não diz que a cultura índia é boa por si só; do ponto de vista do “diabão”, é boa naquilo em que contraria a salvação pregada por jesuítas, ou seja, porque leva as almas à perdição e, nesse sentido, é destrutiva. Nessa parte de seu discurso, Guaixará começa dizendo “Minha lei é muito bela” e termina “[quero] todas as aldeias destruir” (ANCHIETA, 1999, p. 7). Em outro trecho, ele diz que “coisa muito boa é uma grande bebedeira” e, no mesmo fôlego, “o que esgota verdadeiramente o cauim/esse é o fazedor de mal” (ANCHIETA, 1999, p. 7). Do mesmo jeito que as bruxas de *Macbeth* proclaimam que “fair is foul and foul is fair”, a “lei” de Guaixará é uma estampa negativa da “lei de Deus” e, no fundo, pressentimos a ideia patrística de que o mal, não tendo substância autônoma, é tão somente uma privação do bem. A frase “lei de Deus” (*Tupã r-ekô*) aparece três vezes nessa parte do discurso de Guaixará, e as duas leis ou ordens – a gentilica e a cristã – são o motivo que, junto com o duplo caráter do fogo – o fogo do amor edificador e o fogo do ódio mortífero – conferem ao segundo ato uma estrutura nitidamente antitética, embora não dualista. As antíteses, no caso, não são o homem branco (europeu) e o homem brasílico (índio), mas o bem e o mal, a salvação e a perdição.

Alguns pesquisadores afirmam que o “catálogo dos vícios” tem a ver com a concepção católica da moral como fundamento do comportamento cristão. Parece, porém, mais provável que tenha sua base na diferenciação jesuítica entre o paganismo politeísta antigo e a gentilidade dos índios brasileiros, ao contrário da América Hispânica carente de culto dos ídolos. Não encontrando, em princípio, na vida dos índios, elementos religiosos, os jesuítas achavam que, para a sua missão, bastava erradicar os “maus costumes” e implementar uma ordem justa, acompanhada de doutrina certa. Apenas com isso, os membros dos “povos naturais” se transformariam em homens impecáveis, pedras fundamentais do reino de Deus no Brasil (POMPA, 2003, p. 47).

Outro momento importante é a breve cena que segue. Nesta, aparece uma velha índia para dar as boas-vindas a Guaixará. Para esse ato importante em todas as

culturas, Anchieta se serve do costume índio conhecido como saudação lacrimosa (ou pranto ritual). A velha, cheia de boa vontade, nota que Guaixará cheira mal, do que deduz que é seu marido finado – e infringe os preceitos de hospitalidade, deixando-o no limiar da aldeia, desatendido (“Tu és mau. Não beberás/hoje o que eu mastigo./ Eu somente beberei tudo” (ANCHIETA, 1999, p. 11)). No auto, as velhas são, entre os cúmplices humanos do trio diabólico, as mais despachadas – Aimbirê as considera mais eficientes que feitiços. Tornam presente a viva memória da comunidade e de seus “costumes inveterados” e, enquanto tal, representam uma obstrução para o comportamento índio que ateste a “vida nova” almejada pelos jesuítas. Ao contrário dos pesquisadores feministas que veem na condenação dessas figuras não uma condenação da cultura índia, mas – para variar – uma diabolização da mulher (MOSTAÇO; MACHADO, 2006-2007, p. 2, 4 e 5), acho a oposição radical entre a (bela e cristã) Maria e a (feia e gentilica) velha um pouco artificial, como essa mesma velha atesta. Em vez de reconhecer em Guaixará um capeta cheirando a enxofre como tanto um europeu quanto um brasileiro moderno poderiam supor, a velha identifica nele o espírito do morto, uma entidade temida dos índios como o diabo é temido dos cristãos. Através da figura da velha, Anchieta procura uma nova linguagem simbólica que seria capaz de transmitir a antiga convicção e procura oferecer ao público indígena um caminho para entender o significado que o diabo tem no contexto cristão, preservando, para a parte do público composta de colonos, a conhecida hipótese do enxofre.

Sendo a velha para a comunidade tupi uma portadora de certo tipo de memória coletiva, os missionários jesuítas não acham que seja necessário arrancar essa memória pela raiz, uma vez que pode ser enxertada e utilizada para a divulgação da boa-nova cristã. Não se trata de erradicar o mundo índio, trata-se de dar-lhe uma nova orientação.

Em prol dessa interpretação é possível mencionar também o fato de que alguns tamoios, sobreviventes da batalha do Cabo Frio, viviam justamente na aldeia de São Lourenço – o que Aimbirê chega a mencionar explicitamente no texto: “Já todos os Tamoios foram.../ Poucos, amando a Deus, nesta aldeia moram, /estando a salvar-se” (ANCHIETA, 1999, p. 17). Também por isso era tão importante não deixar ninguém na dúvida sobre a qualidade destrutiva de Guaixará-diabo, enxertado na figura histórica que alguns espectadores talvez tivessem conhecido pessoalmente. Anchieta dá-se a cuidados de não deixar no auto nenhuma margem de dúvida, o que resulta num jogo de qualificativos interessantes: num espaço de duas quintilhas, a lei de Guaixará é primeiro “muito bela”, mas na mesma fala quer “todas as aldeias destruir” – e, no início da quintilha seguinte, uma bebedeira é de novo “coisa muito boa” (ANCHIETA, 1999, p. 7). Na *Festa de São Lourenço* mostra exatamente até que ponto o teatro das missões jesuítico foi capaz de incorporar o espaço cultural novo. Ao mesmo tempo, percebe-se sua tarefa principal: num processo

de doutrinação religiosa, trabalhar e modificar os conceitos do bem e do mal, do santo e do diabólico e, num processo concomitante de doutrinação cultural, alterar a representação que os índios traziam dos acontecimentos político-militares do passado recente. Os índios não tiveram grandes opções. Mas, como constata Vânia Leite Fróes (1993, p. 202), num dos estudos mais equilibrados sobre o problema, “[...] o padre [Anchieta] certamente substituiu a ‘Guerra Santa’ pelos recursos da fantasia que a sua pena e sensibilidade trouxeram à terra brasílica”.

Aimbirê, uma ordenança do todo-poderoso, do por todos temido Guaixará, acaba se confrontando com antagonistas insuperáveis, principalmente com São Lourenço, guardião da aldeia. É sintomático para a concepção anchietana dos diabos o fato de que Guaixará se vangloria de ter sido ele mesmo “quem o queimou/no tempo em que ele vivia” (ANCHIETA, 1999, p. 19), assim como flechou São Sebastião (cujo nome é, num belo jogo de línguas, no verso em tupi abreviado para “Bastião”, sendo assim sugerida sua força na defesa da aldeia). Desse modo, Guaixará é nitidamente uma versão atualizada do satã perenal, a quem as convenções do auto sacramental emprestaram a cor local.

O satã da teologia cristã permanece invisível, mas sua atividade transparece da atividade de outros seres. Por isso, Guaixará se manifesta no tempo terrenal, mas, simultaneamente, se evade dele. Se “o próprio do pensamento selvagem”, como explica Claude Lévi-Strauss (1970, p. 299), “é ser atemporal”, uma vez que “ele quer captar o mundo ao mesmo tempo como totalidade sincrônica e diacrônica”, ele vai naturalmente ao encontro do pensamento cristão de cunho medieval, para o qual “o tempo não é mais que um momento da eternidade” (LE GOFF, 1999, p. 138) – daquela eternidade agostiniana, para a qual “[...] nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente” (AGOSTINHO, 1987, p. 216).¹⁰ Junto com a velha perspicaz, pode ser que deparemos com outro exemplo de um esforço de interligar, por meio da fantasia, dois mundos postos em contato pela expansão colonial europeia, mesmo se, para Anchieta, um humanista ibérico, isso signifique o retorno ao pensamento medieval. Aliás, o teatro inspirado no modelo próximo a Gil Vicente e outros dramaturgos tardomedievais surge na história do teatro muitas vezes quando é preciso repensar os fundamentos da civilização, como atesta o exemplo de Bertolt Brecht – ou a *Sincronização em Birkenwald*, única peça teatral de Viktor Frankl. Psiquiatra sobrevivente do campo de concentração, Frankl inventa uma “conferência metafísica” em que Sócrates, Espinosa e Kant, confrontados com as cenas dos padecimentos da Segunda Guerra, procuram entender o sentido do sofrimento e desvendar as razões da existência do mal na história humana. Num momento de crise de valores, a estrutura do drama medieval ajuda a descer nas raízes filosóficas das situações vividas.

¹⁰ Para o problema do tempo em teatro religioso, ver Karnal (1998).

Como vimos, o âmago do auto *Na festa de São Lourenço* consiste na questão da vencibilidade ou invencibilidade de Guaixará – ou, na perspetiva oposta, do sucesso ou insucesso da missão jesuítica. Somos testemunhas de uma confrontação direta entre o bem e o mal, conhecida dos mistérios da Alta Idade Média. Tendo esses origem na liturgia medieval, faz parte de seus elementos constitutivos que o indivíduo-leigo fique limitado ao papel de espectador passivo dos afazeres de potências mais altas e fortes que ele. Mas o resultado do acontecer o toca, e muito.

No seu estudo “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, que deu impulso a novas considerações sobre o lote do jesuíta nos crimes da colonização, Alfredo Bosi (2002, p. 92-3) considera que, para o missionário, “a vida do selvagem estava imersa na barbárie”, e “[...] não nos perguntamos se, na verdade, o que aconteceu não terá sido uma franca regressão da consciência culta europeia quando absorvida pela práxis da conquista e da colonização”. Tendo para o povo só “o didatismo alegórico rígido, autoritário” e “a moral do terror das missões”, a sua poesia “para uso próprio” já reflete “[...] o tempo da pessoa que escolhe aceitar ou recusar o amor de um Deus pessoal e entranhadamente humano”.

Se na obra do “apóstolo do Brasil” ganham voz diferentes ordens do discurso, para Bosi (2002) significa que autêntica é aquela que o “primeiro intelectual militante” na história do Brasil compartilha com a Europa. Apesar disso, o contrário não deixa de ser imaginável: é possível que Anchieta regresse no tempo e abrace o modelo dramático vicentino porque sente essa forma naturalmente crescida no contato da alta cultura medieval com a cultura popular, na esperança de conseguir encontrar um ponto que ligue seu mundo ao mundo indígena.

Os índios entravam para a história numa época em que o bispo Pero Fernandes Sardinha se escandalizava pelo fato de os jesuítas admitirem o aparecimento de danças e cantigas índias na procissão, de eles próprios adaptarem essas cantigas para servirem à louvação de Deus e ouvirem confissões com a ajuda das línguas. Os jesuítas, por sua vez, não concordaram com a convicção do bispo e do clero secular de que os índios não deixariam os costumes gentílicos se primeiro não começassem a falar português. O auto anchietano é uma tentativa de incorporar os mártires cristãos e os imperadores romanos da Antiguidade, assim como os índios brasileiros e os jesuítas portugueses, numa história de salvação, sendo essa salvação superior não somente à cultura dos índios, mas também à sua própria. As redondilhas escritas em brasílico para a *Festa de São Lourenço* são prova disso.

GRAUOVÁ, Š. The same and the other of José de Anchieta. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 193-209, jan./jun., 2014.

- **ABSTRACT:** José de Anchieta, canonized by Pope Francis on April 2014, one of the key figures of the first colonization in Brazil, has aroused a wide range of responses from unconditional approval to fundamental disapproval in the 20th-century. In an attempt to break the stalemate, this article looks to the possibility of thinking about Anchieta from the perspective of experience: the inner experience of God according to the teaching of Ignatius of Loyola, that is, the experience of “the union of the mind and heart”, supported by the Jesuit epistolography, the experience of the meeting of cultures considered as a way to persuasion, and the experience trailing behind ideology considered as a conflictuous way. The second part of the article illustrates the possibilities of the suggested approach, analyzing the reflection of the experience of the encounter of cultures present in the dramatic composition known as On the Feast of St. Lawrence. Trying to identify reasons for the unusual number of readings and misreadings, we consider poetic, theological, political and cultural aspects that made the 16th-century missionary become, to the thinking of modern people, an Other more other than our customary Other – the native people of the New World.
- **KEYWORDS:** José de Anchieta. Catechization. Jesuit mission in Brazil. Theater of José de Anchieta. Acculturation.

Referências

- AGNOLIN, A. **Jesuítas e selvagens:** a negociação da fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séc. XVI–XVII). São Paulo: Humanitas, 2007.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ALMEIDA, M. C. F. **Tornar-se outro:** o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.
- ANCHIETA, J. **Feitos de Mem de Sá, governador do Brasil.** Tradução de Armando Cardoso. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1970. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000146.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2012.
- _____. **Teatro:** Auto de São Lourenço, auto “Na aldeia de Guaraparim”. Seleção, introdução e notas Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBOSA, M. F. M. **As letras e a cruz:** pedagogia da fé e estética religiosa na experiência missionária de José de Anchieta, S.I. (1534-1597). Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006.
- BARRETO, L. F. **Os descobrimentos e a ordem do saber:** uma análise sociocultural. Lisboa: Gradiva, 1989.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BRANDÃO, H. H. N. A catequese e colonização no discurso jesuítico. In: BARROS, D. L. P. (Ed.). **Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 103-18.

CAXA, Q. Breve relação da vida e morte do P. José de Anchieta (escrita 1598). In: CAXA, Q.; RODRIGUES, P. **Primeiras biografias de José de Anchieta**. São Paulo: Loyola, 1988. p. 15-36.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRÓES, V. L. Teatro como missão e espaço de encontro de culturas: estudo comparativo entre o teatro português e brasileiro do século XVI. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: MISSÃO PORTUGUESA E ENCONTRO ENTRE CULTURAS: IGREJA, SOCIEDADE E MISSIONAÇÃO, 3., 1993, Braga. **Actas...** Braga: Fundação Evangelização e Cultura, 1993. p. 183-202.

HANSEN, J. A. O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil: Nóbrega: 1549-1558. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 38, p. 87-119, 1995.

HOORNAERT, E. et al. (Ed.). **História da Igreja no Brasil**: ensaio de interpretação a partir do povo: Primeira época: Período Colonial. Petrópolis: Vozes, 2008.

KARNAL, L. Teatro religioso no Brasil e no México. In: _____. **Teatro da fé**: representação religiosa no Brasil e no México do Século XVI. São Paulo: Hucitec, 1998. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dh/ceveh/public_html/biblioteca/livros/teatro_fe/index.htm>. Acesso em: 24 out. 2009.

LE GOFF, J. **La civilización del Occidente medieval**. Tradução de Godofredo González. Barcelona: Paidós, 1999.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

LOPEZ, A.; MOTA, C. G. **História do Brasil**: uma interpretação. São Paulo: Senac, 2008.

LOYOLA, I. **Exercícios espirituais**. Tradução de Vital Cordeiro Dias Pereira, S.J.. Braga: Livraria A. I., 1999. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17711972/Exercicios-Espirituais-de-Santo-Ignacio-de-Loyola-14911556>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

MOSTAÇO, E.; MACHADO, C. L. As representações do feminino no Teatro de José de Anchieta. **DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 1-8, 2006-2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio%20-%20Carla.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2012.

NÓBREGA, M. **Cartas do Brasil e mais escritos**. Coimbra: Universidade, 1955.

O'MALLEY, J. W. **The first jesuits**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

PÉCORA, A. A arte das cartas jesuíticas do Brasil. In: _____. **Máquina de gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. São Paulo: Edusp, 2001. p. 17-68.

POMPA, C. **Religião como tradução**: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial. Bauru: Edusc, 2003.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/ribeiro_darcy_povo_brasileiro_formacao_e_o_sentido_do_brasil.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2012.

RIBEIRO, M. A. Anchieta no Brasil: Que memória? **História Revista**, Goiânia, v. 8, n. 1-2, p. 21-56, 2003.

SANTOS, L. A. O. **O percurso da indianidade na literatura brasileira**: matizes da figuração. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/%7BDD183832-0D1B-44A8-BBBF-5141C0458016%7D_Percuso_da_indianidade_na_literatura_brasileira_V2-BxRes.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2012.

SCHWARZ, R. Discutindo com Alfredo Bosi. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 36, p. 9-22, 1993. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/70/20080625_dialectica_da_colonizacao.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2012.

STEGAGNO-PICCHIO, L. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TORRES, M. M. J. O teatro jesuítico e os problemas de sua apreensão no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 169, n. 440, p. 173-189, 2008.

_____. O “livro-teatro” jesuítico: uma leitura a partir de Foucault. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (Org.). **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 209-238.

VALENTIM, C. M. **Experiência.** Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaport/f03.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

VILAR, S. F. P. **A invenção de uma escrita:** Anchieta, os jesuítas e suas histórias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 19/05/2014



RESENHAS/
REVIEWS

LITERATURA E HISTÓRIA EM PERSPECTIVA DIALÉTICA

Candice Angélica Borborema de CARVALHO*

BOSI, A. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013. 475 p.

Amplio é o espectro de assuntos, autores e pensadores enfocados por Alfredo Bosi em sua mais recente obra: *Entre a literatura e a história*. Mobilizando uma erudição espantosa, numa prosa fluente e precisa, os escritos reunidos no livro (ensaios inéditos, textos de conferência, aula, prefácios, entrevistas, artigos de intervenção) dão testemunho da vastidão de interesses, do juízo crítico atilado, da sensibilidade e do rigor investigativo que acompanham a trajetória substantiva de Alfredo Bosi como historiador, intérprete, pesquisador e professor no campo das Letras. Destaca-se nessa produção a prática de análise, calcada num movimento sutil e abrangente que conjuga o esforço da reflexão teórica e a sondagem do processo histórico, relacionando estrutura estética e dimensão existencial do texto literário.

O volume está organizado em oito seções: “Crítica literária: poesia”, “Crítica literária: ficção”, “Poesia e pensamento”, “História literária em três tempos”, “Ideologias e contraideologias”, “Intervenções”, “Entrevistas”, “O caminho percorrido”. Para finalizar, o prefácio a *O erro de Narciso*, de Louis Lavelle, no “Extraprograma”.

No ensaio de abertura, Alfredo Bosi sai a campo para defender a necessidade da poesia em face do caos imposto pela modernidade capitalista: “A poesia seria hoje particularmente bem-vinda porque o mundo onde ela precisa subsistir tornou-se atravancado de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações, submerso em palavras, sinais e ruídos de toda sorte. *Much ado about nothing*” (p. 10). Ao empreender uma leitura cerrada de textos fundamentais de poetas brasileiros, o autor explora o móvel existencial e a potencialidade de expressão do homem e do mundo que se aglutinam em torno da palavra lírica, descarnando de seu substrato simbólico a complexa combinação de sentimento, memória, imagem e som. Continuando no âmbito da poesia, seguem os escritos sobre Cecília Meireles, Mário de Andrade e

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14801-901 – candicedecarvalho@uol.com.br

Ferreira Gullar. Ainda, uma análise primorosa dos procedimentos estilísticos de João Cabral de Melo Neto indica suas proximidades com as técnicas pictóricas de Joan Miró, às quais o poeta consagrou um ensaio revelador. A abordagem examina a fundo os desdobramentos semânticos das relações entre “poética de superfície” e contraste de vozes na produção cabralina.

Os ensaios enfeixados no segmento subsequente focalizam individualmente quatro escritores: Machado de Assis, de quem o crítico é consumado intérprete, Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Lygia Fagundes Telles. Em “Rumo ao concreto: *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, as considerações iniciais discorrem estrategicamente sobre o método de análise e a interpretação do fenômeno literário. Com base nos conceitos matrizes de “círculo hermenêutico” elaborado por Leo Spitzer (na esteira de Schleiermacher e Dilthey), Alfredo Bosi passa em revista as variações direcionais da fortuna crítica do romance machadiano tendo em mira três registros analíticos e interpretativos: construção, expressão e representação. A linhagem “construtiva ou formalizante” (em que sobressai a abordagem de Sérgio Paulo Rouanet, no ensaio “Riso e melancolia”) procura vincular, por intermédio de relações intertextuais, traços estilísticos de Machado de Assis a influências literárias, principalmente de Laurence Sterne, em *Tristram Shandy*. Anterior à leitura formalizante e mais duradoura em termos da recepção crítica do romance, a vertente “expressiva ou existencial”, introduzida por José Veríssimo e Alcides Maia, é representada sobretudo pelas investigações de Augusto Meyer que, partindo da análise das manifestações do humor em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, atribui ao processo existencial radicado na figura do defunto autor (cabível de ser aproximado tanto do “homem subterrâneo” dostoievskiano quanto da personagem de Pirandello) a peculiaridade do projeto ficcional machadiano. Por fim, a leitura “representativa ou reflexiva” – que se estende desde a abordagem plekhanoviana do marxista ortodoxo Astrojildo Pereira (em *Machado Assis, romancista do Segundo Império*) até Roberto Schwarz (em *Um mestre na periferia do capitalismo*), passando pelo weberiano Raymundo Faoro (em *A pirâmide e o trapézio*) – concentra-se, com diferenças de tônica e estilo, nos laços inteligíveis entre texto e contexto.

Através do acesso retrocessivo ao percurso crítico de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Alfredo Bosi indica ao leitor os alcances, as contribuições, as vulnerabilidades e os limites das orientações formais, existenciais e sociológicas. Não desprezando nenhuma dessas vias nem tomado isoladamente cada versão como suficiente, sobredeterminante e monocausal, o autor encarece a leitura do romance ao expor a particularidade de sua visada crítica e método de análise. Trata-se da “dialética interdimensional”, que se define pelo percurso heurístico pautado pela integração progressiva e pelas relações recíprocas entre os três níveis (construção, expressão e representação), entendidos como instâncias fundamentais de toda obra literária. “A múltipla determinação converge para o conceito concreto,

ao passo que a determinação unilateral tende a uma leitura abstrata [...]", postula Bosi (p. 74).

Disciplinadas na originalidade desse princípio analítico, integrativo por excelência, uma vez que nele se reconhece a perspectiva totalizante guiada pela confluência plurilateral das unidades de sentido formal, existencial e referencial, intrínsecas da produção ficcional em sua singularidade, desenvolvem-se as abordagens que se seguem. "Intimidade e assimetria: sobre um conto de Mário de Andrade" analisa "Nízia Figueira, sua criada", que fecha o livro de narrativas de *Belazarte*. Apresentado o pano de fundo da história – São Paulo, capital provinciana contextual da decadência do café e da desintegração da sociedade escravista –, o ensaio explora a presença do realismo descritivo em chave crítica e moderna que caracteriza a escrita de Mário de Andrade e mostra o duplo e contrastante movimento de distância e proximidade que marca o processo narrativo em torno das personagens centrais: Nízia, a patroa branca, e Rufina, a criada negra. *Infância* é objeto do estudo consagrado a Graciliano Ramos; nele procura detectar os níveis que presidem à composição da prosa memorialista do romancista. Ao longo da análise, imbricam-se observações minudentes acerca dos procedimentos estilísticos e da dialética entre memória e historiografia, experiência individual e dimensão existencial que se projetam na escrita de testemunho de Graciliano. A descrição interna das personagens e o apuro de traços sociais acompanham lado a lado a sondagem do "realismo cru, cruel e cruento" que reponta da fragmentação do cotidiano na coletânea de contos *A estrutura da bolha de sabão* de Lygia Fagundes Telles.

É de assinalar a presença viva nas páginas do livro do pensamento gramsciano e do idealismo humanista de derivação hegeliana figurado por Benedetto Croce, a cuja estética da expressão Alfredo Bosi é caro. A propósito, sua formação em literatura e cultura italiana ganha corpo nos escritos coligidos na terceira parte, direcionados ao diálogo entre poesia e pensamento em Vico e Leopardi. Munido de uma orientação epistemológica realista, o primeiro distancia-se dos pensamentos cartesiano e barroco de seus coetâneos ao propor uma teoria da lógica poética fundamentada na tese de que, movido pela necessidade natural da sociedade primitiva, o processo de designação e proliferação semântica teria ocorrido por transposição, em particular pelos procedimentos de analogia (metáfora) e continuidade (metonímia). Decorrência fulcral da proposta viquiana, é poesia passar a ser concebida sob um estatuto antropológico estrutural. Com relação ao segundo, o estudo mostra como a condição existencial do jovem Leopardi – entregue ao contato assíduo com as fontes clássicas, como filólogo e tradutor dos Antigos – se estrutura em sua percepção de mundo e se manifesta no efeito estético de seus versos, tanto na tonalidade afetiva de suas canções iniciais quanto no pessimismo radical dos seus anos maduros.

Já na seção “Ideologias e contraideologias”, o autor empreende um percurso transversal pela historiografia (tomada na sua acepção ampla, que conjuga história social, história econômica e história política) das formações ideológicas na cultura brasileira. As relações entre literatura e ideologia são analisadas com base na revisão e no confronto de linhas do pensamento teórico vigentes em dois contextos. O primeiro deles, fins dos anos 1960, paralelamente ao surto do estruturalismo e ao retorno aos formalistas russos, é marcado pela revivescência do marxismo, método abertamente dialético que propunha a compreensão da função exercida pela estrutura social na composição literária. “E a ponte de mão dupla que permitia o acesso do social ao literário era a **perspectiva** assumida pelo autor” (p. 244, grifo do autor). Introjetado e difusamente materializado pelo escritor em sua obra, o componente ideológico intermediaria as relações entre o texto e o contexto histórico em que foi gerado: “Para qualificar a perspectiva que rege o texto, era necessário explorar as mediações entre experiência social, intersubjetiva, e escrita literária. O instrumento mediador mais visível se chamava **ideologia**” (p. 244-5, grifo do autor). A partir da década de 1970, com a ascensão da dialética negativa e do anti-irracionalismo individualista, a enrijecida lógica sobre as quais se assentavam as concepções teóricas totalizantes é radicalmente subvertida. As bases do materialismo histórico ortodoxo que fundamentavam a sociologia convencional da literatura são reviradas pela emergência do pensamento de Walter Benjamin e da dialética negativa de Adorno e Horkheimer, os frankfurtianos. Eis a principal consequência da teoria crítica: “A arte não mais espelho da sociedade, mas a arte *versus* sociedade: a arte enquanto crítica” (p. 246). Contemporaneamente, o ideal de uma teoria científica unificadora sofreu abalos de múltiplos lados: a semiologia prazerosa do texto de Barthes, os manifestos de Marcuse em *Eros e civilização* e em *O homem unidimensional*, as filosofias de cultura definitivamente não marxistas, como a antipsiquiatria demolidora das instituições feitas por Michel Foucault e o desconstrutivismo de Derrida.

Em vez de precisar respostas globais ao modo como a passagem da modernidade industrial para a cultura de massas teria efetivamente influído nas transformações do tratamento dado às relações entre literatura e ideologia, Alfredo Bosi constata as conquistas e analisa criticamente os limites, deturpações e extremismos legados pelos usos das diferentes orientações teóricas nos referidos contextos. Com isso, o ensaio dá um passo adiante, confrontando literatura e ideologia e rastreando como esses dois domínios concebem e formalizam a experiência intersubjetiva. A análise culmina no paralelo entre ideologias e teorias, cujas afinidades e diferenças são esquematicamente contrastadas por intermédio de tópicos. Os demais escritos que compõem a seção procuram reconstituir e compreender o conteúdo concreto e pragmático da difusão e do processo de enraizamento do liberalismo europeu no Brasil ao longo do século XIX. A partir da concepção marxista das ideologias, são

discutidos temas como as ideologias e os discursos do poder, a fusão da doutrina liberal com o escravismo e suas implicações na formação da ordem social e política nacional, a oposição entre liberalismo e democracia social. “O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração” expõe os efeitos da militância ortodoxa positivista no Rio Grande do Sul nos rumos da política central a partir de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Encerram o segmento dois textos que discutem separadamente a herança marxista na obra crítica de Mariátegui voltada para a problemática do indigenismo peruano e os lastros do pensamento teórico e das ações práticas do economista Celso Furtado no conjunto de sua obra autobiográfica.

Tais escritos abrem-nos caminho para a leitura dos artigos de intervenção. Neles, travamos contato com manifestações diversificadas e abordagens diretas – sem muitos volteios ou sutilidades, nem por isso pouco adensadas – que temperam a atitude de resistência e inquietação com a percepção aguda e a postura reflexiva de Alfredo Bosi no trato de assuntos candentes consubstanciados na experiência brasileira das últimas décadas.

Embora não obedeça explicitamente a um encadeamento temático, a disposição dos textos segue linhas de afinidade. Em “Teologias, sinais dos tempos”, a incursão pela teosofia cristã (em que se revisitam noções basilares do pensamento agostiniano e tomista) serve ao autor de âncora para aviar o debate sobre a esquerdização do catolicismo e trazer à tona o papel da Teologia da Libertação na descolonização do Terceiro Mundo entre os anos 1960 e 1970. Mergulhados no mesmo contexto, os artigos subsequentes fazem ressoar “[...] os corredores tantas vezes mal iluminados da memória [...]” (p. 349) ao apontarem para o pós-64. “A memória é, na metáfora corpórea de Santo Agostinho, o ventre da alma. Lembrar é saber de cor. Cor de coração. É o coração que lembra primeiro. Mas cor é também a raiz da palavra coragem. Memória, sentimento e coragem são palavras imbricadas” (p. 349). Esse tom especulativo no arranjo de ideias, tão característico ao estilo de Bosi, se faz sentir em sua leitura de *Batismo de Sangue*, em que Frei Betto relata o período mais tenso da ditadura militar ao destrinçar o episódio obscuro do assassinato de Carlos Marighella pela repressão e reviver a trajetória de resistência de Frei Tito. Ainda com respeito a esse período, os textos que tratam da militância intelectual e política de Jacob Gorender e da atuação junto à USP do estudante Alexandre Vannucchi Leme, torturado e morto pelos órgãos policiais da ditadura. São enfrentadas outras questões éticas, sociais e políticas de envergadura, como a concentração fundiária, o uso do programa nuclear como recurso energético e os impasses na educação.

O bloco de entrevistas permite ao leitor o acesso aos perfis e itinerários de Otto Maria Carpeaux e Celso Furtado. Sem recair em esquematismos, o autor mapeia obra de Carpeaux, traçando as coordenadas que subjazem na tendência universalista de sua proposta ensaística: a combinação entre visada culturalista

(alicerçada em métodos históricos, advindos dos grandes sociólogos alemães do século XX em diálogo com o historicismo de Dilthey), procedimentos da estilística (inspirados em Vossler, Spitzer, Auerbach e no espanhol Dámaso Alonso) e categorias tomadas à dialética de cunho hegeliano-marxista. Segue o depoimento cedido pelo autor ao setor cultural do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Numa linguagem didática, é esboçada em tópicos a historicidade dos processos econômicos segundo as convicções de Celso Furtado, cuja tônica incide no emprego criativo da tecnologia, da política e do planejamento de Estado em países subdesenvolvidos ou dependentes.

Como se vê, na rigorosa articulação das seções que compõem o volume, o leitor encontrará não somente a súmula de toda a obra anterior de Alfredo Bosi, mas a coerência de sua identidade intelectual e a reiteração de suas convicções nas mais variadas abordagens que transitam *Entre a literatura e a história*. Por fim, “O caminho percorrido”; nele, o olhar do autor, em retrospecto sobre o percurso de sua formação humanista, deixa entrever as bases da perspectiva integrativa e ampliada de que se alimenta a disposição universalista de sua personalidade crítica.



DISSERTAÇÕES E TESES
DISSERTATIONS AND THESIS

DISSERTAÇÕES E TESES/ DISSERTATIONS AND THESIS

Guesse, Erika Bergamasco – ***Shenipabu Miyui: literatura e mito.*** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientadora: Karin Volobuef.

Diante da potencial contribuição indígena para o cenário cultural e literário brasileiro e tendo em vista a escassez de estudos acadêmicos voltados à compreensão das narrativas e criações poéticas que têm o índio como autor/criador, a presente pesquisa apresenta uma análise de um grupo de doze narrativas, contidas na obra *Shenipabu Miyui*, elaborada entre 1989 e 1995. As narrativas são de autoria coletiva dos índios Kaxinawá – dado que elas são provenientes da tradição oral – e o volume foi organizado pelo professor indígena Joaquim Mana Kaxinawá. As narrativas míticas que compõem a obra foram narradas em versões tanto na língua indígena Kaxinawá quanto em língua portuguesa, sendo, nesse caso, contadas por índios que dominavam a “língua dos brancos”. A presente pesquisa trabalha apenas com essas últimas – as quais foram narradas pelos próprios indígenas em português. O trabalho abrange basicamente três tópicos: a) discussão sobre a configuração, no Brasil, do que podemos chamar de literatura de autoria indígena; b) estudo do mito, visando-se principalmente suas características enquanto matéria cultural e literária, com enfoque nos mitos indígenas, que passam por um processo de migração da oralidade para a escrita, de modo a favorecer a conservação de suas histórias e costumes; c) análise das narrativas míticas, compostas em português, de *Shenipabu Miyui*, considerando esses textos enquanto realização literária ou estética; mostrando como se dá, nas histórias, a representação da visão de mundo (kaxinawá) integradora da realidade, principalmente através das metamorfoses fortemente presentes; e analisando a trajetória das protagonistas, apresentando, assim, as similaridades e especificidades desses textos em relação a outras narrativas populares.

Almeida, Fabiana Abi Rached de – **E da carne se fez verbo:** um estudo sobre a obra *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975) a partir do filme homônimo (Carvalho, 2001). Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

O presente trabalho desenvolve uma leitura do romance brasileiro *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975), a partir do filme *LavourArcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001). A análise do filme é feita por meio da noção do corpo como lócus conceitual e da noção de projeção – identificação (MORIN, 1997). Acreditamos que Luiz Fernando Carvalho fez uma leitura tímida da literatura, colocando o filme num nível fundamental de leitura. Ainda para o estudo do romance, a metodologia utilizada é a semiótica de linha francesa (semiótica das paixões) e a psicanálise, principalmente, de base freudiana e lacaniana, estruturadas no trabalho de Waldir Beividas. Dentro do trabalho de Beividas, levamos em consideração o conceito de isotopia do desejo. Acreditamos que desejo fundamenta a literatura de Nassar, mas o desejo, aqui, não se refere apenas ao incesto entre os irmãos; é algo que permeia a linguagem e revela outras paixões.

Diniz, Fabio Gerônimo Mota – **A religião, a magia e o conto de Orfeu na Argonáutica de Apolônio de Rodes.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientadora: Maria Celeste Consolin Dezotti.

Esse trabalho analisa os aspectos significativos do personagem Orfeu dentro da obra *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, verificando três características principais de sua composição: (i) a função de Orfeu como líder religioso da expedição, (ii) o papel de Orfeu como figura mágica dentro do poema e, por fim, (iii) o seu papel como *aedo* e *alter ego* do próprio narrador, tendo em vista como essas características do personagem se relacionam entre si, para a construção da figura de Orfeu. Analisar-se-ão também todas as passagens que envolvam religião, magia e canto, levando em conta os contextos que circundam cada uma das situações, de maneira a compreender como esses elementos se relacionam na *Argonáutica*. Pretende-se, ainda, realizar a análise e tradução, acompanhadas das notas e comentários, de cada uma das passagens onde o personagem Orfeu aparece na *Argonáutica*, que irão compor uma antologia de Orfeu dentro do poema. O levantamento e a análise de todas essas passagens, mais a investigação das ocorrências de certas estruturas-chave e a análise do vocabulário relacionado ao personagem Orfeu, permitirão aprofundar o exame de sua participação na organização da *Argonáutica*, tendo sempre por base os contextos que envolvam religião, magia e música e poesia.

Zucarelli, Fernanda Elias – **Cícero em cena: um estudo retórico-semiótico de As Catilinárias.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientador: João Batista Toledo Prado.

Dedicada às duas primeiras *Catilinárias* de Cícero, esta tese apresenta análises produzidas com a intenção de investigar como a mobilização das paixões, enquanto recursos argumentativos, colaboraram para a construção das verdades produzidas nesses discursos do célebre orador latino. Como *As Catilinárias* foram pronunciadas em 63 a.C. pelo então cônsul, produziram-se notas para uma tradução, preparada e gentilmente cedida pelo Prof. Dr. José Dejalma Dezotti, com o intuito de esclarecer particularidades culturais, sociais, políticas e geográficas presentes nos discursos sob análise. Para tanto, organizou-se um breve histórico da retórica, que culminou no estudo de *Do Orador* (tradução do Prof. Dr. Adriano Scatolin), texto retórico elaborado pelo próprio Cícero, e que foi utilizado para a elaboração da primeira análise. Em seguida, apresentou-se um conciso histórico da semiótica, para mostrar que novas teorias, de alguma maneira, dialogam com a retórica e que, para algumas empreitadas, alimentam-se dela. Optou-se pela semiótica tensiva para a organização da segunda análise proposta por este trabalho, visto que essa teoria dispõe de recursos que permitem investigar os meandros das paixões em um discurso. Com essas análises, pôde-se confirmar que Cícero, dentre as estratégias argumentativas que utilizava na construção de seus discursos, recorria às paixões para provocar os ânimos de seus interlocutores.

Sardanello, Franco Baptista – **O escorpião e o jaguar:** o memorialismo prospectivo d’*O Ateneu*, de Raul Pompéia. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientador: Wilton José Marques.

A tese de doutoramento aqui apresentada tem por objeto de estudo o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1888 em folhetim pela *Gazeta de Notícias* e, meses mais tarde, em volume, pela tipografia do mesmo jornal. Estuda-se o processo narrativo da obra a partir de uma discussão inicial de sua recepção crítica, em que se observam três tendências interpretativas distintas: uma primeira de viés biográfico, bastante comum até a década de 1940; uma segunda, de viés social, iniciada logo após a anterior, e continuada ainda hoje; e uma última, de viés revisionista, mais atual, pautada na análise de aspectos até então considerados acessórios pela crítica. Dentre estes aspectos, está o tratamento cada vez mais aprofundado da narração autodiegética e do memorialismo latente já no subtítulo do romance – “Crônica de Saudades”. Para tanto, discute-se a seguir a natureza teórica da narrativa de memórias, levantando-se diversos textos de teoria da narrativa como embasamento teórico da exposição. Propõe-se, assim, o uso de uma terminologia que busca categorizar em três grandes grupos as narrativas de memórias, de acordo com sua orientação mais voltada para o passado da ação – “narrativa retrospectiva” –,

para o presente da narração – “narrativa presentificativa” – ou para o processo de leitura e recepção das memórias – “narrativa prospectiva”. A análise posterior de diversos elementos da narração d’*O Ateneu* chega à conclusão de que o romance de Pompéia representa um exemplo acabado de “narrativa prospectiva”, em que o narrador manipula a infância vivida no internato para fazer-se de vítima do sistema, e, assim, reverter a lógica de opressão a que fora submetido no *Ateneu*.

Silva, Julio Cesar Bastoni da – **Era construção, já é ruína? Nacionalidade, identidade e os impasses da modernização na literatura brasileira.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientador: Wilton José Marques.

Este estudo propôs encontrar regularidades formais na produção romanesca vinculada à representação da nacionalidade brasileira. Nesse sentido, trabalhamos com a noção de forma dual, a qual se liga à representação de certos aspectos do processo social brasileiro, marcado por contrastes e desigualdades, que passam a ser objeto e estrutura da formulação romanesca. O percurso aqui abordado, do romantismo ao modernismo, centrando-se no estudo de autores representativos dos períodos em questão, oferece um painel para a delimitação desta forma específica de representação da nacionalidade brasileira, cujo esclarecimento constitui o objetivo central da tese. Assim, detivemo-nos, sobretudo, em algumas obras que nos pareceram colocar a questão de uma identidade e de uma sociedade fraturada pelos suas dicotomias internas, em suas configurações diversas: *O Guarani* (1857), de José de Alencar, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e o romance cíclico *Marco Zero* (1943-1945), de Oswald de Andrade. Esta representação da sociedade brasileira guarda similitude com as trazidas, historicamente, à baila pelo pensamento social brasileiro, notadamente as interpretações chamadas “dualistas”, por, de modo geral, considerarem a convivência no país entre um setor social e econômico ligado a aspectos “arcaicos” ou “atrasados”, e outro a par de uma modernização referida aos influxos externos e “atualizada” frente ao desenvolvimento global do capitalismo. Pensamento social e literatura, nesse sentido, estabelecem um diálogo fecundo, que retoma a história do projeto nacional brasileiro, pelo qual ambas compartilharam interesse análogo. Assim, nossa análise, segundo o percurso apontado, revelou diferentes configurações das dicotomias brasileiras, denunciando os impasses de cada período e as diversas soluções formais encontradas pelos autores, mantendo, no entanto, a dualidade como ponto-chave para a compreensão da formação da sociedade local.

Benites, Marcus Vinicius – **Interdiscursividade em Ovídio:** recorrências expressivas entre Amores ii, 4: Pônticas iii, 8 e Tristes i, 11. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientador: João Batista Toledo Prado.

A crítica mais tradicional ao poeta latino Ovídio, tendo como base o biografismo, tendeu a ver, nos poemas do exílio, obras inferiores àquelas das outras fases de sua produção poética. O motivo para isso foi a credulidade nas afirmações deterministas do próprio enunciador ovidiano, presentes nas elegias do desterro, de que as condições adversas de escrita seriam responsáveis por textos com menos qualidade estética que os anteriores. No entanto, comparando-se elegias dessa fase com as de sua fase erótico-amorosa, percebe-se um mesmo estilo, perene, que perpassa toda sua produção elegíaca. Esse estilo de composição, fundado na utilização mais livre de recursos expressivos, também foi responsável pelo fato de o poeta latino ter sido tachado, por parte de seus estudiosos, como retórico e exagerado. Contudo, as análises feitas aos textos indicam que a utilização de figuras de linguagem na composição dos versos sugere novas possibilidades de sentidos textuais. Assim, há homologiação entre os planos da expressão e do conteúdo, em que relações fonológicas, no texto, também constituem relações semânticas. Deste modo, questiona-se o biografismo como método de análise, pelo que ele condiciona e delimita os estudos a respeito de Ovídio. Propõem-se, em contrapartida, análises que levem em conta, de forma predominante, relações interdiscursivas, ou seja, aquelas que, privilegiando a verificação e interpretação dos recursos expressivos, possam trazer novas leituras.

Guidotti, Mirella – **Zweckmässigkeit ohne Zweck: ideias kantianas presentes na estética de Goethe.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientador: Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas.

A tese investiga as afinidades de ideias entre a Crítica da Faculdade de Julgar kantiana e o pensamento estético goetheano, abordando os elementos presentes em textos goetheanos principalmente a partir de 1786, ano em que Goethe realiza a famosa viagem à Itália e espécie de marco na construção de sua estética. Através do conceito de finalidade sem fim, Zweckmässigkeit ohne Zweck, um dos termos decisivos da Terceira Crítica kantiana, pretende-se abordar a concepção estética segundo a qual a obra de arte não é redutível a uma explicação ou dedução em uma ciência do belo. A expressão designa o momento de ruptura com a tradição estética preceptiva, predominante em séculos anteriores, pois o campo da arte constitui

para Goethe e Kant um campo, no limite, inexpressível. Desde os anos 90 essa ideia adquire importância eminente para o poeta, e mesmo o Goethe maduro recorre a Kant e em especial à ideia de autonomia da arte. A seguir analisa-se o último romance goetheano *Die Wahlverwandtschaften* segundo os pressupostos teóricos abordados na primeira parte do trabalho: a análise crítica do romance pretende, portanto, incorporar a ideia da arte como um campo intraduzível. Parece-nos inegável que muito do que Goethe diz ter escondido em seu romance, permanece inexpressível, mesmo após a análise hermenêutica. A análise concentra-se por conseguinte nos signos instáveis apresentados no romance, não limitando a análise àquela busca da unidade de sentido desde os clássicos tida como fundamental para julgar e analisar a obra de arte.

Volante, Paula Aparecida – **Tutaméia:** labirinto de imagens e símbolos. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2014. Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite.

Tutaméia é formado por quatro prefácios e quarenta contos caracterizados pelo sintetismo e complexidade temática, nos quais a poesia se faz presente. Tal elaboração temática mostra-se em enredos aparentemente simples, os quais retratam cenas cotidianas, vividas por homens comuns, capazes de ver o mundo sob outra perspectiva, cuja aparente ignorância oculta profunda sabedoria. A linguagem é a base que sustenta esse universo. Guimarães faz renascer termos, cria vocábulos, universaliza regionalismos. A palavra é devolvida ao estado de pureza original e enriquecida por uma imensa energia criadora, capaz de renovar o mundo e cicatrizar o sofrimento, incorporando a poesia no cotidiano. Essa mesma linguagem tece uma rede de imagens e símbolos que representam, simultaneamente, o individual e o coletivo, além de ampliar o sentido. Desse trabalho nasce *Tutaméia*, trama perfeita, na qual os contos estabelecem ligações entre si, ecoando uns sobre os outros, sem perder, entretanto, a individualidade. Diante de uma obra cuidadosamente arquitetada, o principal objetivo deste trabalho é entender como o símbolo, a imagem e outros elementos compõem o tecido desse livro, a função e o papel que desempenham, como se relacionam com os personagens e estabelecem elos entre os contos.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Aculturação, p.193
Autor como autoridade, p.163
Autotradução, p.73
Cânone, p.89
Catequização, p.193
Centopagine, p.89
Clássicos, p.89
Desconstrução, p.15
Dom Pedro II, p.105
Donaldo Schüler, p.125
Efeito estético, p.47
Emily Dickinson, p.105
Epígrama grego, p.151
Estudo de processo, p.105
Estudos da tradução, p.27
Finnegans Wake, p.125
Frases, p.177
Função emotiva, p.47
Guimarães Rosa, p.177
Herta Müller, p.59
Humor, p.47
Imitação dos poetas antigos, p.163
Italo Calvino, p.89
Jacques Derrida, p.15
Joachim Du Bellay, p.163
José de Anchieta, p.193
Literatura nikkei, p.73
Missão jesuítica no Brasil, p.193
Poesia lírica, p.151
Poética da Plêiade, p.163
Posição tradutiva, p.125
Primeiras estórias, p.177
Processo criativo, p.125
Rina Sara Virgillito, p.105
Teatro, p.27
Teatro anchietao, p.193
Texto poético, p.15
Tom confessional, p.177
Tradução, p.15, p.47, p.105, p.177
Tradução cultural, p.59
Tradução do soneto LXII dos *Regrets*, p.163
Tradução literária, p.73, p.89, p.125, p.151
Tradutor, p.27
Tragédia grega, p.27
Yoko Tawada, p.59

SUBJECT INDEX

- Acculturation*, p.193
Aesthetics, p.47
Author as authority, p.163
Canon, p.89
Catechization, p.193
Centopagine, p.89
Classics, p.89
Confessional tone, p.177
Creative process, p.125
Cultural translation, p.59
Deconstruction, p.15
Dom Pedro II, p.105
Donaldo Schüler, p.125
Emily Dickinson, p.105
Emotive function, p.47
Finnegans Wake, p.125
Greek epigram, p.151
Greek tragedy, p.27
Guimarães Rosa, p.177
Herta Müller, p.59
Humor, p.47
Imitation of ancient poets, p.163
Italo Calvino, p.89
Jacques Derrida, p.15
Jesuit mission in Brazil, p.193
Joachim Du Bellay, p.163
José de Anchieta, p.193
Literary translation, p.73, p.89, p.125, p.151
Lyric poetry, p.151
Nikkei literature, p.73
Pleiad's poetics, p.163
Poetic text, p.15
Primeiras estórias, p.177
Process' research, p.105
Rina Sara Virgillito, p.105
Self-translation, p.73
Sentences, p.177
Theater, p.27
Theater of José de Anchieta, p.193
Translate position, p.125
Translation, p.15, p.47, p.105, p.177
Translation of the sonnet LXII of the Regrets, p.163
Translation studies, p.27
Translator, p.27
Yoko Tawada, p.59

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- BARBOSA, T. V. R., p.27
BLUME, R. F., p.59
CARVALHO, C. A. B., p.213
COSTA, D. P. P., p.163
GRAUOVÁ, Š., p.209
GUERINI, A., p.89
HUMBLE, P., p.73
KEMPINSKA, O. D. G., p.47
LIPORACI, V. C., p.177
LOMAN, L., p.15
MOYSÉS, T. M., p.89
PASSOS, M.-H. P., p.125
ROMANELLI, S., p.105
SEPP, A., p.73
SILVA, L. C. A. M., p.151

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhistas/

Authors and Reviewers

BOSI, Alfredo, p.213

CARVALHO, Candice Angélica
Borborema de (Res.), p.213

Livros Resenhados/

Reviewed Books

Entre a literatura e a história, p.213

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES/ DISSERTATIONS AND THESIS INDEX

■ <i>Shenipabu Miyui: literatura e mito</i> <i>GUESSE, Erika Bergamasco</i>	221
■ E da carne se fez verbo: um estudo sobre a obra <i>Lavoura Arcaica</i> de Raduan Nassar (1975) a partir do filme homônimo (Carvalho, 2001) <i>ALMEIDA, Fabiana Abi Rached de</i>	221
■ A religião, a magia e o conto de Orfeu na <i>Argonáutica</i> de Apolônio de Rodes <i>DINIZ, Fabio Gerônimo Mota</i>	222
■ Cícero em cena: um estudo retórico-semiótico de <i>As Catilinárias</i> <i>ZUCARELLI, Fernanda Elias</i>	222
■ O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo d'O <i>Ateneu</i> , de Raul Pompéia <i>SARDANELLO, Franco Baptista</i>	223
■ Era construção, já é ruína? Nacionalidade, identidade e os impasses da modernização na literatura brasileira <i>SILVA, Julio Cesar Bastoni da</i>	224
■ Interdiscursividade em Ovídio: recorrências expressivas entre Amores ii, 4: Pônticas iii, 8 e Tristes i, 11 <i>BENITES, Marcus Vinicius</i>	225
■ Zweckmässigkeit ohne Zweck: ideias kantianas presentes na estética de Goethe <i>GUIDOTTI, Mirella</i>	225
■ <i>Tutaméia: labirinto de imagens e símbolos</i> <i>VOLANTE, Paula Aparecida</i>	226
Itinerários, Araraquara, n. 38, p.1-244, jan./jun. 2014	235

Missão, foco e escopo

A *Itinerários*, revista de literatura editada desde 1990, publica trabalhos originais de professores e pesquisadores vinculados a instituição de ensino superior nacional ou internacional. O objetivo principal do periódico é ser um veículo de divulgação de resultados de pesquisas realizadas no Brasil e no exterior, voltadas para diferentes linhas teórico-metodológicas próprias do campo da literatura. Assim, são editados artigos das mais variadas orientações teóricas bem como resenhas e entrevistas que tenham relação com os estudos literários. Em cada número, as colaborações têm como centro um tema previamente indicado pela comissão editorial. A aceitação dos originais submetidos à comissão depende da avaliação de, no mínimo, dois pareceristas *ad hoc*.

Política editorial

A *Itinerários* é semestral e publica artigos de autor que seja, no mínimo, doutorando. Os artigos devem ser inéditos e podem ser escritos em português, inglês, francês, espanhol e italiano. O artigo selecionado é publicado na língua original. Os números da revista são temáticos e os temas são divulgados com antecedência por meio do site da *Itinerários* e por associações como a ANPOLL e a ABRALIC. Não é publicado artigo de autor que tenha trabalho divulgado em número imediatamente anterior da revista. Os artigos publicados e as citações neles apresentadas são de responsabilidade exclusiva dos autores. As opiniões e julgamentos neles contidos não expressam posições dos editores nem da comissão editorial.

Critérios para publicação (itens de verificação para submissão) e processo de avaliação por pares

Para que o artigo seja publicado, é necessário que: a) tenha qualidade acadêmica adequada ao padrão da revista, aferida pelos editores e pelos pareceristas; b) seja inédito e não esteja sendo submetido para publicação em outro periódico; c) esteja de acordo com o tema do número em pauta, com as normas para publicação e com as exigências relativas a direitos autorais. A resenha deve apresentar uma apreciação crítica de obra recém-publicada de acordo com o que segue: obra nacional publicada há, no máximo, três anos; obra estrangeira há, no máximo, cinco anos. O resumo deve indicar o tema do artigo, o *corpus*, a metodologia (embasamento teórico) e os principais resultados da pesquisa. Os artigos e resenhas recebidos são avaliados por dois pareceristas *ad hoc*, seguindo o sistema de avaliação por pares *double blind review*, processo que preserva a identidade dos autores e dos consultores. Havendo

disparidade na avaliação dos dois pareceristas, o trabalho é enviado a um terceiro consultor, preservando-se sempre a identidade do(s) autor(es) e do consultor. Os autores são notificados sobre a aceitação ou a recusa do trabalho. O artigo ou resenha aprovado com pequenas ressalvas pode ter modificações realizadas pelos editores, pelo revisor da língua em que o trabalho foi escrito, pelo revisor do inglês (título em inglês, *abstract* e *keywords*) e pelos bibliotecários responsáveis pela normalização das referências (finais e no corpo do trabalho). Quando se tratar de mudanças substanciais, o autor é encarregado de fazê-las, remetendo o texto com as modificações solicitadas em destaque no prazo determinado pelos editores.

Diretrizes para autores

Apresentação dos trabalhos

Encaminhamento: Os autores devem realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista (<<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=estudos&page=index>>), na seção Submissões Online, preencher corretamente o perfil e escolher a opção “AUTOR”. Após haver realizado esses passos, devem ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão através do link “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

1 - Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção ARTIGOS ou RESENHA;

2 - Inclusão de metadados: indicar os dados principais – nome, sobrenome, e-mail, título e resumo do artigo;

3 - Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;

4 - Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si.

5 - Confirmação: Concluir a submissão.

Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar e-mail do editor. Nesse ínterim, o autor, efetuando o *login* na página *online* da revista, na tela “Submissões Ativas”, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, desde a submissão, passando pelo aceite, avaliação, reedição do original, até a sua publicação.

Normas para apresentação dos originais

Informações gerais

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, e devem trazer o título em inglês. O **Resumo** e as **Palavras-chave**, que precedem o texto, devem ser escritos no idioma do artigo, e os que o sucedem, em *inglês (Abstract – Keywords)*.

Preparação dos originais

Apresentação: os trabalhos devem ser apresentados na fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5; devem ter de 10 páginas, no mínimo, a 25, no máximo. As resenhas devem ter, no máximo, 03 páginas.

Estrutura do trabalho. Deve obedecer à seguinte seqüência: Título; Autor(es) (nome completo, com o último sobrenome em maiúsculas); Filiação científica do(s) autor(es) (indicar em nota de rodapé: Sigla – Universidade. Faculdade/Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail); Resumo (com o máximo de 200 palavras); Palavras-Chave (com até 7 palavras retiradas do texto); Título do texto em inglês; *Abstract; Keywords;* referências bibliográficas (trabalhos citados no texto).

Referências bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023:2000 da ABNT.

■ Livros e monografias

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose:** o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

■ Capítulos de livros

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.). **Novelas alemãs.** São Paulo: Cultrix, 1963. p.113-9.

CANDIDO, A. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.73-88.

■ Dissertações e teses

GUELFI, M. L. O. F. **Narciso na sala de espelhos:** Roberto Drumond e as perspectivas pós-modernas da ficção. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

■ Artigos de periódicos

BRAIT, B. As lentes de Rubem Fonseca e de Toledo Malta surpreendendo Rio e São Paulo. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.13-20, 1998.

■ Artigos de jornais

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

■ Trabalhos de congressos ou similar

MARIN, A. J. Educação continuada: sair do informalismo? In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. Águas de São Pedro. **Anais...** São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

■ Publicações On-line

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br> Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Candido (1999) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p.

(CANDIDO, 1999, p.543). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçoamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver dois autores, ambos são indicados, separados por ; (OLIVEIRA; MORAES, 1956), e quando tiver três ou mais, indica-se o primeiro seguido de et al. (CANDIDO et al., 1999). Citações com até 3 linhas devem estar entre aspas, seguidas do sobrenome do autor, ano e página; com mais de 3 linhas, usar recuo, corpo menor (corpo 10) e sem aspas, seguida do sobrenome do autor, ano e página, se necessário.

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos ou Apêndices. Só quando imprescindíveis.

Tabelas. Devem ser numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e encabeçadas pelo título.

A desconsideração das normas implicará a não aceitação do trabalho. Os trabalhos recusados não serão devolvidos aos autores

Envio de artigos e resenhas

O envio de artigo ou resenha para avaliação, bem como toda correspondência que se fizer necessária, deve ser endereçada a: itinerarios@fclar.unesp.br

Direito autoral

A aprovação do artigo para publicação implica cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a Itinerários. O autor continua detendo os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo fazer constar referência à primeira publicação na revista. Com a publicação do artigo, o autor recebe dois exemplares da revista; no caso de resenha, um exemplar.

Política de acesso livre

A Itinerários oferece acesso livre a seu conteúdo gratuitamente disponibilizado ao público por meio do site da revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços informados para a revista são usados exclusivamente para os serviços prestados por ela, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou para terceiros.

■ ■ ■

Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2^a metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

