

o eixo e a roda

*o
eixo
e a
roda*

*Belo Horizonte
Vol. 25, n. 1
jan. - jul. / 2016
ISSN 0102-4809
e-ISSN 2358-9787*

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Reitor: Prof. Jaime Arturo Ramírez
Vice-reitora: Profa. Sandra Regina Goulart Almeida

Diretora da FALE: Profa. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Prof. Rui Rothe-Neves

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Coordenadora: Profa. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Subcoordenadora: Profa. Elisa Maria Amorim Vieira

Conselho Editorial: Alcir Pécora, Antônio Carlos Secchin, Berthold Zilly, Ettore Finazzi-Agrò, Flora Sússekind, Heloisa Buarque de Hollanda, John Gledson, João Adolfo Hansen, Leda Maria Martins, Maria Zilda Ferreira Cury, Murilo Marcondes de Moura, Roberto Acízelo de Souza

Editora do v. 25, n. 1: Claudia Campos Soares

Comissão editorial do v. 25, n. 1: Ana Helena Souza, Sandra Mara Stroparo, Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Revisão dos originais: Stéphanie Paes (português), Ana Helena Souza (inglês), Wagner Monteiro Pereira (espanhol)

Diagramação: Úrsula Massula

EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.
ilust. 25cm

Periodicidade semestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984);
v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1.Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

e-ISSN: 2358-9787

ISSN:0102-4809

SUMÁRIO

Apresentação	05
A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu <i>The presence of Brazilian literature abroad and the importance of agency: an analysis based on concepts of Pierre Bourdieu's sociology</i>	
Lenita Maria Rimoli Esteves	09
Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do <i>The New York Times</i> <i>Clarice Lispector from the perspective of the American press: the case of The New York Times</i>	
Vanessa Lopes Lourenço Hanes Andréia Guerini	37
Clarice Lispector e seus tradutores: da fúria à melodia <i>Clarice Lispector and her translators: from fury to melody</i>	
Jean-Claude Lucien Miroir	61
<i>A Rosa is a rose is arose</i>: avaliando traduções de <i>Grande sertão: veredas</i> para o inglês <i>A Rosa is a rose is arose: evaluating translations of Grande sertão: veredas to English</i>	
Caetano Waldrigues Galindo	87
Seis personagens à procura de um tradutor (ou de um crítico). Por uma história das traduções de Machado de Assis na Itália como história das não traduções: os romances <i>Six characters in search of a translator (or of a critic). For a history of Machado de Assis' translations in Italy as a history of non-translations</i>	
Roberto Mulinacci	109
<i>Casa-grande e senzala</i>, de Gilberto Freyre, na Itália: exemplos de escolhas tradutórias extraídos da análise paratextual <i>Casa-grande e senzala by Gilberto Freyre in Italy: examples of translation choices from the paratextual analysis</i>	
Nicoletta Cherobin	133
<i>L'histoire de Poncia</i>: um caso de literatura afro-brasileira traduzida na França <i>L'histoire de Poncia: a case of Afro-Brazilian Literature translated in France</i>	
Marcela Iochem Valente Teresa Dias Carneiro	157

<i>A cor da ternura</i>, de Geni Guimarães: uma análise de sua tradução para o inglês sob uma perspectiva descritivista	
<i>A cor da ternura by Geni Guimarães: an analysis of its translation into English from a descriptivist perspective</i>	
Luciana de Mesquita Silva.....	177
Reflexiones sobre el proceso de traducción del portugués al español de <i>Amrik</i> de Ana Miranda	
<i>Thoughts on the Process of Translation from Portuguese into Spanish of Amrik by Ana Miranda</i>	
Rafael Climent-Espino	195
Uma bergamota num táxi: regionalismos no original e na tradução	
Harrie Lemmens	213
“Os estrangeiros são curiosos sobre o Brasil...” Entrevista com Alison Entrekin	225

APRESENTAÇÃO

A preocupação com o efeito de obras literárias brasileiras fora do Brasil é uma constante desde o próprio surgimento da “literatura brasileira” como questão, nas primeiras décadas do século XIX. Para os iniciadores do romantismo, foram referências fundamentais os panoramas críticos traçados por estrangeiros como Almeida Garrett, Ferdinand Denis, Friedrich Bouterwek e Sismonde de Sismondi. No início do século XX, os modernistas refletiram sobre como a literatura brasileira poderia inserir-se no “concerto das nações” (no dizer de Mário de Andrade) ou até tornar-se um produto de exportação a mais (na proposição irônica de Oswald de Andrade).

Esse horizonte de recepção externa, com a promessa de uma repercussão pública que extrapole as fronteiras de um “sistema literário” nacional, implica necessariamente a problemática da tradução. Este número de *O Eixo e a Roda* pretende acrescentar contribuições ao esforço de pensar e conhecer melhor o impacto da literatura brasileira traduzida em línguas estrangeiras. Sem nenhuma intenção exaustiva ou inovadora, reúnem-se aqui artigos diversos que se debruçam sobre temas particulares dentro desse campo tão vasto, ainda pouco investigado e até o momento nunca mapeado de maneira sistemática.

Alguns dos fatores cruciais que determinam a tradução de obras brasileiras no exterior são abordados por Lenita Esteves no artigo “A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu”. Como exemplo de fundo, a autora se voltou para o caso de Clarice Lispector, também abordado por dois outros artigos aqui incluídos. Em “Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do *The New York Times*”, Vanessa Lopes Lourenço Hanes e Andréia Guerini utilizam um aparato epitextual para traçar os caminhos da recepção da autora nesse jornal. Ao analisarem os dados obtidos, elas chegam a conclusões reveladoras sobre as conexões estabelecidas entre a obra clariciana e outras artes, bem como sobre o aumento do interesse por seus livros, estimulado pelo lançamento de uma nova biografia da escritora. Por sua vez, Jean-Claude Lucien Miroir, em “Clarice Lispector e seus tradutores: da fúria à melodia”, aborda a angústia da autora de *Perto do coração selvagem* ao ver suas obras vertidas em línguas estrangeiras. Ele enfoca quatro traduções pioneiras (para o francês, o alemão e o

inglês) e a maneira como a autora foi superando o medo inicial de ser mal traduzida, à medida que pôde ir desenvolvendo sua própria reflexão sobre a necessidade de “traduzir procurando não trair”.

Uma perspectiva diferente se abre quando a comparação de traduções de terceiros é feita por um tradutor de larga experiência. Em “*A Rosa is a rose is arose: avaliando traduções de Grande sertão: veredas para o inglês*”, Caetano Galindo evita o risco de privilegiar sua própria poética tradutória, ao propor para obras em prosa uma abordagem baseada naquela desenvolvida por Paulo Henriques Britto para a tradução de poesia. A célebre abertura da obra-prima de Guimarães Rosa é analisada em todos os seus detalhes, proporcionando uma leitura preciosa do texto e dos procedimentos de criação do escritor, de modo a marcar o que, numa tradução, não poderia ser perdido ou, ao menos, deveria ser compensado. Obtém-se, assim, uma avaliação muito mais objetiva das traduções, com destaque, inclusive, para as soluções que conseguem fazer soar em inglês a beleza da língua criada por Guimarães Rosa.

Já Roberto Mulinacci se dedica a outro grande nome do cânone brasileiro, em “Seis personagens à procura de um tradutor (ou de um crítico). Por uma história das traduções de Machado de Assis na Itália como história das não traduções: os romances”. Destaca-se no trabalho uma perspectiva nova, centrada no estudo do impacto das lacunas impostas pelo mercado editorial italiano à recepção do autor de *Dom Casmurro*, por meio da análise de suas “não traduções”. O ensaísta questiona a preferência dada a retraduzções que nem sempre se justificam e cuja publicação apenas contribui para privar os leitores italianos de parte significativa da obra do escritor brasileiro.

Outro caso italiano, mas agora voltado para o ensaísmo e não para a ficção, é o tema de Nicoletta Cherobin em “*Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, na Itália: exemplos de escolhas tradutórias extraídos da análise paratextual”. Temos aí uma bela amostra do trabalho do tradutor quando trata de um contexto particular, inexistente em sua própria língua. Além disso, a autora lembra do paratexto como uma fonte sempre rica em informações sobre uma edição específica.

Dois artigos se dedicam a traduções de obras afro-brasileiras. Marcela Iochem Valente e Teresa Dias Carneiro apresentam em “*L’histoire de Poncia: um caso de literatura afro-brasileira traduzida na França*” um estudo específico sobre a tradução francesa do romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. Itens culturalmente marcados como vocabulário

e expressões idiomáticas, além da sintaxe e da própria organização do texto são pensados em suas soluções na versão em francês. Já Luciana de Mesquita Silva, em “*A cor da ternura*, de Geni Guimarães: uma análise de sua tradução para o inglês sob uma perspectiva descritivista”, se volta para a tradução norte-americana de uma obra afro-brasileira destinada ao público infantojuvenil. A metodologia descritiva permitiu constatar que a obra em português ocupa, no “sistema literário” de origem, posições diferentes das ocupadas pela tradução no contexto de recepção, no qual aparece mais restrita ao ambiente acadêmico.

Muitas vezes o resultado de cotejos de uma ou mais traduções com o texto-fonte são reveladoras análises literárias, especialmente quando a comparação é levada a cabo por tradutores. No caso de “*Reflexiones sobre el proceso de traducción del portugués al español de Amrik* de Ana Miranda”, Rafael Climent-Espino comenta as próprias escolhas e os desafios de traduzir do português para o espanhol um texto caracterizado pelas dificuldades linguísticas da protagonista e narradora, de origem libanesa, com a língua portuguesa. Suas observações sobre o emprego de arabismos, o uso singular de interjeições e de pontuação escassa levam o leitor a refletir sobre um jogo de criação e tradução não apenas entre duas, mas entre três línguas.

Por fim, a reflexão de tradutores sobre a própria atividade também ocupa o ensaio e a entrevista que fecham este volume. Em “*Uma bergamota num táxi: regionalismos no original e na tradução*”, o tradutor holandês Harrie Lemmens nos coloca frente aos impasses de um estrangeiro que se depara com a variedade vocabular e de registros em um país nada pequeno, como é o Brasil. Já a entrevistada foi a australiana Alison Entrekin, tradutora de autores como Chico Buarque, Paulo Lins e Cristóvão Tezza. Ela conta como algumas das traduções mais interessantes surgem frequentemente do gosto e das escolhas do tradutor. Além de comentar sua própria experiência, a tradutora traça um rico painel da situação da literatura brasileira no mercado internacional, passado o *boom* de interesse pelo país na última década.

Ana Helena Souza

Sandra Mara Stroparo

Sérgio Alcides Pereira do Amaral

A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu

The presence of Brazilian literature abroad and the importance of agency: an analysis based on concepts of Pierre Bourdieu's sociology

Lenita Maria Rimoli Esteves

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo / Brasil

lenitaesteves@usp.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar como a literatura brasileira tem sido recebida no exterior, com um enfoque especial no mundo de língua inglesa. Partindo do pressuposto de que a presença de nossa literatura em outros países não é muito expressiva, em primeiro lugar serão tecidas breves considerações sobre os principais motivos dessa configuração. Em seguida serão observadas situações em que indivíduos ou instituições, movidos muitas vezes por razões políticas, trabalharam na divulgação da literatura brasileira e de literaturas latino-americanas em outros países. Também serão averiguados casos em que indivíduos partem principalmente de uma motivação pessoal para divulgar literatura aqui produzida. Casos em que agências e organismos governamentais trabalham para essa divulgação serão analisados na sequência. O estudo parte dos Estudos da Tradução, baseando-se mais especificamente numa vertente que, na área, vem sendo chamada de Sociologia da Tradução, e que adota conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu. Os conceitos

em questão são quatro: *capital*, *campo*, *habitus* e *illusio*. Na parte final do trabalho serão apresentadas diferentes recepções da obra de Clarice Lispector no exterior, cada uma baseada em projetos de indivíduos ou grupos que seguiram suas convicções pessoais e agendas profissionais. A principal ideia a ser comunicada é a de que a divulgação de uma literatura como a brasileira em países que têm um sistema literário hegemônico (como é o caso dos países do Primeiro Mundo) é um processo muito mais complexo e intrincado do que se poderia pensar a princípio, e que são fundamentais os esforços de “agentes” ou “embaixadores” nesses processos.

Palavras-chave: literatura brasileira traduzida; Sociologia da Tradução; Pierre Bourdieu; Clarice Lispector.

Abstract: This paper aims at analyzing how Brazilian literature has been received abroad, with a special emphasis on the English speaking world. Based on the hypothesis that the presence of Brazilian literature in other countries is not very expressive, we will make some brief considerations about the main reasons for this configuration. The next step will be to analyze situations in which individuals or institutions, moved by political reasons, have worked in the dissemination of Brazilian and Latin American literatures in other countries. The paper also presents cases in which individuals have mainly a personal motivation for working as agents in this dissemination. Cases in which governmental agencies and institutions work for the promotion of our literature in other languages will also be presented. The study is developed in the perspective of Translation Studies, more specifically of a trend in the area that has lately been called “Sociology of Translation”, which adopts some concepts of Pierre Bourdieu’s sociology. Such concepts are, specifically: *capital*, *field*, *habitus* and *illusio*. The last part of the paper presents different receptions of Clarice Lispector’s work, each one based on projects of individuals or groups that followed their personal opinions and professional agendas. The main idea to be communicated is that the diffusion of a product such as Brazilian literature in countries that have a hegemonic literary system (as is the case with First World countries) is a much more complex and intricate process than one might suppose at first, and that the action of “agents” or “ambassadors” in these processes is of fundamental importance.

Keywords: translated brazilian literature; Sociology of Translation; Pierre Bourdieu; Clarice Lispector.

Recebido em 1 de março de 2016.

Aprovado em 20 de maio de 2016.

1 Algumas considerações sobre a presença da literatura brasileira no mundo de língua inglesa

Sabe-se que a literatura brasileira tem pouca representatividade no exterior, e no caso dos países de língua inglesa a presença brasileira é menor ainda. Esse fato tem algumas razões óbvias, entre elas a pequena popularidade da língua portuguesa nos países estrangeiros, a posição periférica do Brasil no sistema internacional de capital e cultura e a distância entre o Brasil e os países do que se considera ser o “Primeiro Mundo”.

Outro fator que dificulta a circulação da literatura brasileira no exterior são os “rivais internos” do Brasil, dentre os quais o mais importante é, sem dúvida, a nossa música popular, que tem circulação muito maior nos países estrangeiros do que a nossa literatura. Além da música, temos uma série de clichês culturais que insistem em nos definir aos olhos do estrangeiro. Nenhuma outra nação da América Latina tem tantos clichês associados a ela.¹ Esses lugares comuns proporcionam certa visibilidade, mas, ao mesmo tempo, tornam invisíveis vários de nossos outros traços. Entre os vários estereótipos associados ao Brasil, podemos citar o Carnaval, a beleza física e a sensualidade, a natureza exuberante e o futebol. Há diversos livros sobre esses aspectos brasileiros que, de certa maneira, competem com as obras especificamente literárias no mercado internacional.

¹ Quem me chamou a atenção para esse fato “óbvio” foi Liz Calder, atual proprietária da editora Full Circle e ex-diretora da Bloomsbury – a editora inglesa que mais tem lançado livros brasileiros nos últimos anos –, em entrevista concedida a mim em sua casa, em Saxmundham, Reino Unido, no dia 21 de novembro de 2013.

A divulgação de uma literatura estrangeira em determinado país depende de apoio institucional e financeiro para a tradução das obras, a produção física dos livros e para atividades de intercâmbio entre autores, tradutores e editores das culturas fonte e alvo. Além disso, é fundamental que haja continuidade nos esforços empreendidos. Discorreremos, a seguir, sobre diferentes tipos de agenciamento que foram, em determinadas épocas, fatores de fundamental importância para a divulgação da literatura brasileira no exterior e, especificamente, nos países de língua inglesa. Antes, porém, será preciso esclarecer qual abordagem teórica orientará este trabalho.

2 Aporte teórico

No campo dos Estudos da Tradução, a década de 1980 trouxe uma mudança de paradigma, que motivou os pesquisadores a ampliar seu foco de investigação, levando em conta o contexto cultural e social em que as traduções são feitas e deixando de se concentrar unicamente nos textos em si (BASSNET; LEFEVERE, 1990; GENTZLER, 2001; TYMOCZKO, 2007). Uma das propostas teóricas que surgiram nessa época foi a teoria dos polissistemas, representada por autores como Itamar Even-Zohar e Gideon Toury. Essa abordagem trabalha com o conceito de normas, que seriam específicas de cada comunidade ou grupo de comunidades. A partir das normas, julga-se que é possível prever as condições nas quais as traduções poderiam acontecer e que tipo de estratégias os tradutores poderiam empregar (BASSNETT, 2002, p. 7; cf. TOURY, 1995). Isso acabou levando à proposta dos Descriptive Translation Studies – DST, ou Estudos Descritivos da Tradução, que se opõem aos estudos *prescritivos*, que seriam abordagens que se propõem a ditar modos de bem traduzir.

Alguns estudiosos, no entanto, achavam que a teoria dos polissistemas dava muita ênfase às estruturas sociais e pouca atenção à pessoa do tradutor, reduzindo esse profissional a um cumpridor de tarefas que repete o que as normas ditam e não tem um papel ativo no desenvolvimento de seu trabalho. Daniel Simeoni, em “The pivotal status of the translator’s habitus”, advoga em favor de uma expansão da teoria dos polissistemas regidos por normas, para que se insira nela o conceito de *habitus*, como proposto pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Dessa forma, torna-se possível ir além das normas para explorar a questão do agenciamento:

As normas têm preponderância. Os tradutores frequentemente aderem a elas. Eles podem não gostar disso, e talvez muitas vezes tenham o desejo de poder se distanciar mais delas, mas eles reconhecem seu poder. Entretanto, como o processo é muito semelhante em todos os setores da sociedade governada por normas, isto é, em praticamente todas as áreas, a questão do agenciamento por trás das normas em geral e por trás das normas tradutórias em particular suscita uma questão (SIMEONI, 1998, p. 6).²

Há várias formulações do conceito de *habitus*, feitas pelo próprio Bourdieu. Uma das mais recentes, que é frequentemente citada, é a seguinte:

[...] um sistema de disposições duradouras e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios que geram e organizam práticas e representações que podem ser objetivamente adaptadas a seus resultados sem a pressuposição de um direcionamento consciente para os objetivos ou um domínio manifesto das operações necessárias para atingi-los (BOURDIEU, 1990 *apud* SWARTS, 1997, p. 100-101).³

Como esclarece Moira Inghilleri, “o *habitus* é o que permite que os agentes se sintam à vontade no mundo à medida que o mundo é

² “Norms have the upper hand. Translators adhere to them more often than not. They may not like this, and may often wish they could distance themselves more from them, but they recognize their power. However, since the process is very much the same in all sectors of society governed by norms, i.e. pretty much everywhere, the question of the agency behind norms in general and behind translational norms in particular, begs for an answer” (Tradução minha).

³ “[...] a system of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them” (Tradução minha).

‘incorporado’ neles” (INGHILLERI, 2005, p.135).⁴ Há outros conceitos da teoria de Bourdieu que estão intimamente ligados ao conceito de *habitus*. Os “campos” podem ser definidos como áreas onde as atividades acontecem. Como explica David Swartz: “as práticas ocorrem em arenas estruturadas de conflito chamadas ‘campos’” (SWARTS, 1997, p. 9).⁵ O conceito de *capital* na teoria bourdieusiana é estendido a todas as formas de poder, sejam elas materiais, culturais, sociais ou simbólicas. São recursos de que se valem os indivíduos para conquistar e manter posições de poder em determinado campo.

Como se pode perceber no trecho a seguir esses conceitos estão intimamente ligados:

[Os campos são] áreas de atividade historicamente construídas com suas instituições específicas e suas próprias leis de funcionamento. A existência de campos especializados e relativamente autônomos é correlativa à existência de interesses e investimentos específicos; por meio dos interesses inseparavelmente econômicos e psicológicos que eles despertam em agentes dotados de um certo *habitus*, o campo e seus investimentos (eles próprios produzidos como tais por relações e conflitos de poder a fim de transformar as relações de poder que são constitutivas do campo) produzem investimentos de tempo, dinheiro, trabalho, etc. (eu notaria de passagem que existem tantas formas de trabalho quanto existem campos e devemos ser capazes de considerar as atividades sociais do aristocrata ou as atividades religiosas do sacerdote ou rabino como formas específicas de trabalho orientadas para preservar ou aumentar certas formas de capital) (BOURDIEU, 1990, p. 87-88).⁶

⁴ “The habitus is what enables agents to feel at home in the world as the world is “embodied” in them” (Tradução minha).

⁵ “Practices occur in structured arenas of conflict called *fields*” (Tradução minha).

⁶ “[Fields are] historically constituted areas of activity with their specific institutions and own laws of functioning. The existence of specialized and relatively autonomous fields is correlative with the existence of special stakes and interests; via the inseparably economic and psychological investments that they arouse in agents endowed with a certain habitus, the field and its stakes (themselves produced as such by power relations

Esse interesse a que se refere Bourdieu se liga ao conceito de *illusio* (que se origina de *ludos*, “jogo” em latim). É preciso que os jogadores acreditem no jogo e se interessem por ele para que as regras de como entrar no jogo e como jogá-lo sejam seguidas sem nenhum questionamento. Temos então quatro conceitos principais – *habitus*, *campo*, *capital* e *illusio* – que estão intimamente ligados.⁷ E esses conceitos são de grande valia para a argumentação que proporei em seguida, segundo a qual uma análise dos esforços para aumentar a visibilidade da literatura brasileira no mundo de língua inglesa se beneficiará de uma abordagem baseada no conceito de *agentes* ou *intermediadores culturais*. Esses agentes podem ser indivíduos ou instituições, como veremos mais adiante, e suas motivações podem ser muito variadas. Este trabalho partilha da opinião de Moira Inghilleri, quando essa autora afirma que:

em particular, a teorização do social feita por Bourdieu sugere que os atos de tradução e interpretação devem ser entendidos por meio das práticas sociais e campos relevantes em que são constituídos, que eles devem ser considerados como funções de relações sociais baseadas em formas concorrentes de capital ligadas a relações locais/globais de poder, e que os tradutores e intérpretes, por meio dos funcionamentos do *habitus* e da *illusio*, devem ser considerados simultaneamente como implicados nas formas de prática nas quais se envolvem e capazes de transformá-las. Dessa forma, Bourdieu oferece uma sólida

and struggle in order to transform the power relations that are constitutive of the field) produce investments of time, money, work, etc. (I would note in passing that there are as many forms of work as there are fields and you have to be able to consider the society activities of the aristocrat, the religious activities of the priest or the rabbi as specific forms of work oriented towards preserving and increasing specific forms of capital)” (Tradução minha).

⁷ Jean-Marc Gouanvic (2005, p. 148) critica o trabalho de Simeoni (1998) por considerar apenas o conceito de *habitus* em sua proposta de enriquecer a teoria dos polissistemas com a sociologia bourdieusiana. Na opinião desse autor, as noções centrais de *campo*, *habitus*, *capital* e *illusio* estão intrinsecamente entrecidas, de forma que nenhuma delas pode ser definida sem que se recorra às outras. A teoria de ação cultural de Bourdieu é, dessa forma, uma sociologia da instituição, mas também de seus agentes.

teoria da prática para o um paradigma sociológico que se desenvolve nos estudos da tradução e da interpretação – e um substancial lembrete da relevância social e da responsabilidade envolvidas tanto na pesquisa quanto na prática nesse campo (INGHILLERI, 2005, p. 143).⁸

Dessa forma, veremos como esses agentes culturais (tradutores, editores, professores universitários, editoras, agências governamentais, entre outros) simultaneamente condicionam e são condicionados pelo *habitus* em vigor em seu(s) campo(s) de ação.

3 O início da história

O primeiro estudo abrangente sobre obras literárias brasileiras traduzidas para o inglês e publicadas no mundo anglófono foi realizado pela professora Heloísa Barbosa e publicado como uma tese de doutorado em 1994. Barbosa (1994b) lista 164 obras de ficção publicadas em 108 anos (entre 1886 e 1994). O primeiro romance publicado em inglês foi *Iracema*, de José de Alencar, traduzido por Isabel Burton, esposa do explorador britânico Richard Francis Burton. Se alinharmos o número de traduções publicadas (164) e o período de tempo correspondente (108 anos) chegaremos à conclusão de que cerca de 1,5 livro foi traduzido por ano (BARBOSA, 1994b, p. 17). Mas de acordo com a autora, foi apenas na década de 1940 que ocorreu o que pode ser classificado como um genuíno esforço de tradução:

⁸ “[...] Bourdieu’s theorization of the social suggests that acts of translation and interpreting be understood through the social practices and relevant fields in which they are constituted, that they be viewed as functions of social relations based on competing forms of capital tied to local/global relations of power, and that translators and interpreters, through the workings of the *habitus* and *illusio*, be seen as both implicated in and able to transform the forms of practice in which they engage. In this way, Bourdieu offers a sound theory of practice to the developing sociological paradigm in translation and interpreting studies – and a solid reminder of the social relevance and responsibility involved in both research and practice in the field” (Tradução minha).

Nenhuma obra foi traduzida antes de 1886, e então três livros foram traduzidos antes do final daquele século. Nas duas primeiras décadas do século XX, nenhuma obra foi traduzida. Quatro obras foram traduzidas na década de 1920 e três na década de 1930. Esse número triplicou na década de 1940, atingindo a marca dos 12 livros, mas caiu para nove nos anos 1950. Esse valor quase triplicou, chegando a 26, nos anos 1960; elevou-se ainda para 39 na década de 1970 e atingiu seu pico (56) na década de 1980. Dezesete trabalhos foram traduzidos durante os primeiros quatro anos da presente década [1990], o que representa menos que o número de obras publicadas durante os primeiros quatro anos das décadas de 1970 e 1980 (BARBOSA, 1994b, p. 18-19).⁹

Fatores econômicos são decisivos na determinação do número de obras brasileiras traduzidas para o inglês, bem como de quais serão as nações a receber essas obras. A análise de Barbosa (1994b) mostra que obras literárias brasileiras foram publicadas tanto nos EUA quanto no Reino Unido nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, após uma mudança no cenário político internacional, os Estados Unidos sobrepuseram o Reino Unido no que se refere ao volume de investimentos feitos no Brasil. Em virtude dessa mudança, a maioria das obras brasileiras passou a ser publicada principalmente nos EUA (BARBOSA, 1994b, p. 33).

⁹ “No works were translated until 1886, and then three works were translated before the end of the century. In the first two decades of the twentieth century no works were translated. Four works were translated in the 1920s and three in the 1930s. This number tripled in the 1940s, reaching twelve, only to drop down to nine in the 1950s. This figure almost tripled, to twenty-six, in the 1960s; increased to thirty-nine in the 1970s; and reached its peak of fifty-six in the 1980s. Seventeen works have been translated so far in the present decade, which is fewer than the number of works translated during the first four years of either the 1970s or 1980s” (Tradução minha).

4 O capital econômico como instrumento estratégico no campo político

Durante as décadas de 1940 e 1950, houve um aumento do interesse dos Estados Unidos em traduzir obras literárias brasileiras. Isso se deveu, como se poderia esperar, a motivos econômicos e políticos. O presidente Getúlio Vargas havia conseguido, até certa altura, manter relações comerciais tanto com os Estados Unidos (seu principal parceiro) quanto com a Alemanha. Depois da crise de 1929, os Estados Unidos passaram a importar menos produtos do Brasil, e o governo brasileiro voltou-se para a Alemanha. Além disso, após 1933 o algodão cru brasileiro chegou aos mercados britânicos e alemães. Devido a esse fato, entre 1934 e 1950 a influência americana sobre o comércio internacional brasileiro diminuiu em relação à da Alemanha. Mas o presidente Getúlio Vargas foi forçado a decidir entre os dois países. Como explica Barbosa (1994b, p. 34):

Colocando os Estados Unidos e a Alemanha um contra o outro, Vargas conquistou para o Brasil o máximo de vantagens possível de ambos os países. Entretanto, como o bloqueio britânico impedia o comércio com a Alemanha, Vargas voltou-se mais uma vez para os Estados Unidos. Não obstante, ele foi astuto e só declarou sua lealdade aos EUA quando o presidente Franklin D. Roosevelt prometeu financiar a construção de uma refinaria de aço (em Volta Redonda) em retribuição pelo uso das bases aéreas e marítimas no Brasil. Vargas também obteve promessa de apoio financeiro, por parte do Banco de Exportação e Importação dos Estados Unidos, para a criação da Companhia Vale do Rio Doce, a empresa estatal de exportação de minério de ferro [...].¹⁰

¹⁰ “By playing the US and Germany against each other, Vargas obtained for Brazil as much advantage as he could from both powers. However, as the British blockade prevented commerce with Germany, Vargas again turned to the US. Nevertheless, he played his hand well, and did not give his allegiance until US President Franklin D. Roosevelt promised to fund the construction of a steel mill (at Volta Redonda) in return for the use of air and naval bases in Brazil. Vargas also obtained promises of funding from the US Export-Import Bank for the creation of Companhia Vale do Rio Doce, the Brazilian government-run iron ore export company (see Dulles 1969: 44, 47-48; and King 1990: 35)” (Tradução minha).

A essa altura, os Estados Unidos haviam definitivamente sido convencidos de que era importante ser um “bom vizinho do Brasil”. Em seu discurso de posse em 1933, o presidente Franklin Delano Roosevelt anunciou que dedicaria a nação à “política do bom vizinho”, o vizinho que absolutamente se respeita e, porque se lhe faz, respeita os direitos dos outros. Era o fim da política do “grande porrete” (“big stick” policy), baseada na intervenção armada, e o início da promoção de uma cooperação continental (TOOGE, 2009, p. 52-54).

Com esse fim, o presidente Roosevelt criou o Escritório de Coordenação das Relações Interamericanas (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs – OCIAA) em agosto de 1940, nomeando Nelson Rockefeller como seu diretor. A função dessa instituição era divulgar notícias, filmes, propagandas e mensagens de rádio para a América Latina, com o intuito de fazer frente à propaganda política italiana e alemã nesses lugares.

A indústria do cinema foi um poderoso instrumento na promoção de uma relação positiva entre os Estados Unidos e a América Latina. Carmen Miranda foi um dos grandes ícones dessa época e, por mais de uma década, promoveu a amizade entre o Brasil e os EUA. Ao mesmo tempo, financiado pelo governo norte-americano, Walt Disney viajou para a América Latina e criou personagens latinos que apareciam junto com o Pato Donald em filmes que contavam histórias de uma camaradagem pan-americana (BARBOSA, 1994b, p. 37; TOOGE, 2009, p. 55). Houve também iniciativas na esfera cultural, com o governo americano financiando a ida de estudantes brasileiros para estudar nos EUA, bem como o intercâmbio de livros entre a América do Norte e a América Latina.

Em 1945, após o final da II Guerra, Roosevelt morreu e, com ele, a “política da boa vizinhança”. O Office of the Coordinator of Inter-American Affairs foi extinto em 1946 pelo presidente Henry Truman. Os Estados Unidos voltaram a concentrar suas atenções na Europa.

Barbosa (1994b) enfatiza que, apesar dos esforços do governo norte-americano, apenas 12 traduções foram publicadas na década de 1940. Na década seguinte, esse número caiu, com apenas nove obras literárias brasileiras tendo sido traduzidas. A autora supõe que essas traduções não tinham grande circulação fora dos meios acadêmicos. Foi só na década de 1960 que as obras brasileiras traduzidas para o inglês atingiram um público leitor mais amplo, criando certa independência em relação às universidades e editoras universitárias.

Uma segunda onda de interesse dos EUA na América Latina e no Brasil surgiu justamente na década de 1960. Com o advento da Guerra Fria e a ameaça comunista após a revolução cubana de 1961, o presidente Kennedy deu início à “Aliança para o Progresso”, a fim de estabelecer e fortalecer a cooperação econômica entre seu país e a América Latina. Essa iniciativa implicou vários compromissos por parte dos países latinos, tais como planos de desenvolvimento, metas de controle da inflação e a diminuição do analfabetismo, entre outros.

Em termos econômicos e sociais, era necessário convencer os latino-americanos dos encantos do *American way of life*. Deveria, também, haver uma contrapartida: era preciso convencer os EUA do charme latino. A tradução de obras literárias se tornou, mais uma vez, uma forma de familiarizar os cidadãos estadunidenses com seus vizinhos mais ao sul. Durante esse período, os departamentos de Estudos Latino-Americanos e as editoras universitárias passaram a publicar livros sobre o Brasil e sua cultura (BARBOSA, 1994b, p. 43-45; TOOGE, 2009, p. 86-87).

Como podemos observar, esses dois projetos estadunidenses (a “política da boa vizinhança” e a “Aliança para o Progresso”) tiveram motivações predominantemente políticas, envolveram investimentos econômicos e se deram no campo da cultura, com trocas de bens culturais entre os EUA e o Brasil, principalmente nas áreas da literatura e do cinema. É importante enfatizar, no entanto, a importância das pessoas, dos agentes culturais que, motivados pelos projetos mencionados, e muitas vezes patrocinados por eles, tiveram papel fundamental nessas trocas culturais.

5 A força do agenciamento individual

Em meio às disputas de poder e à busca de ascendência político-econômica sobre outros grupos (sejam eles nações ou classes profissionais – como professores, editores, cineastas, tradutores), como ocorreu com a influência dos EUA sobre o Brasil, em que mais houve uma recepção de produtos culturais estadunidenses no Brasil do que uma exportação de produtos culturais brasileiros para os EUA (afinal, quem estava financiando tudo eram os Estados Unidos), é preciso destacar a atuação do que chamaremos aqui de “agentes culturais”, indivíduos movidos por um interesse econômico ou por motivações pessoais (ou talvez por uma mistura das duas vertentes). O escritor Érico Veríssimo, os

editores Alfred e Blanche Knopf, o tradutor escocês Giovanni Pontiero, a editora britânica Liz Calder, todos atuaram ou atuam como agentes ou embaixadores culturais, tendo influência na divulgação da literatura brasileira no mundo de língua inglesa.

Érico Veríssimo trabalhou como professor de literatura brasileira na Universidade de Berkeley, ou seja, divulgava nossa literatura motivado por um compromisso profissional. Mas ele também publicou em 1945 a segunda história da literatura brasileira em inglês e despendeu tempo e esforços publicando textos e resenhas em jornais de grande circulação nos EUA. Nesses trabalhos, de acordo com Marly Tooge, ele procurava oferecer uma imagem do povo brasileiro que não fosse “hollywoodiana”, tentando apontar diferenças morais e religiosas entre os dois povos. Assim, seu posicionamento era moderado, não representando “nem uma reação anti-ianque, nem um americanismo exacerbado e desmedido” (TOOGE, 2009, p. 59). Observa-se, então, que inserido num projeto maior de aproximação política entre os povos estadunidense e brasileiro, Veríssimo seguia um projeto pessoal, que não necessariamente coincidia em tudo com o do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Essa possibilidade de uma motivação pessoal “embutida” em um projeto mais amplo acontece com frequência, e torna mais complexa a análise da atuação desses agentes culturais.

Nesse aspecto – projeto pessoal envolvido por um projeto maior, profissional, político e econômico – é relevante a atuação do casal de editores Blanche e Alfred Knopf, respectivamente vice-presidente e presidente da Alfred A. Knopf Publishers, fundada em 1915. Beneficiados tanto pela “Política da Boa Vizinhança” quanto pela “Aliança para o Progresso”, os editores fizeram viagens pela América Latina e criaram fortes laços no Brasil, tendo publicado autores como Jorge Amado, Guimarães Rosa, Gilberto Freyre e Graciliano Ramos, entre outros (TOOGE, 2009, p. 62). Além das ligações profissionais, criaram-se também laços de amizade, apesar das oscilações no interesse norte-americano pelo Brasil (TOOGE, 2009, p. 81-84).

Vemos, assim, que a *illusio*, o interesse de agentes individuais em determinados projetos, pode ter várias facetas, atingindo campos que vão desde o político e econômico e chegando até a amizade pessoal. Um exemplo cabal de como um tradutor pode ser um agente cultural movido por interesses que mal extrapolam o campo pessoal é Giovanni Pontiero, professor e tradutor escocês que se envolveu bastante com a

literatura brasileira. Em entrevista concedida no segundo semestre de 2013, Christopher MacLehose, proprietário da MacLehose Press e que antes trabalhou para diversas editoras britânicas, declarou:

Eu penso no caso de Saramago, que já havia sido publicado pela própria Liz [Calder] e depois foi recusado por ela, e recusado pela editora anterior, a maravilhosa Carcanet de Manchester. Então um tradutor, Giovanni Pontiero, veio até mim e disse: “Eu acho que esse livro de Saramago é tão bom que eu o traduzi”. Mas isso é muito raro, Pontiero era uma pessoa rara, ele era um acadêmico [...] E eu li o livro e disse “Giovanni, esse livro é extraordinário, mas não acho que ele vai vender muitos exemplares aqui”. “Bem”, disse ele, “então vou propor para outra pessoa”. E após seis meses eu telefonei para ele e disse: “Não consigo parar de pensar naquele livro, eu vou publicá-lo. Era *O ano da morte de Ricardo Reis*. “Oh”, disse ele, “para mim é um grande alívio, porque ninguém mais quis publicá-lo”.¹¹

Pontiero, professor universitário e tradutor de origem escocesa com ascendência italiana, que viveu em João Pessoa, Paraíba, entre 1960 e 1962, ao que parece entrou em embates para ter obras brasileiras publicadas em inglês. Ele parecia dedicado a essa causa, embora tenha afirmado, em mais de uma passagem, que a tradução não lhe rendia nenhum benefício monetário (principalmente no início de suas atividades) e que ele se dedicava assim porque tinha a retaguarda de uma posição como professor universitário (PONTIERO, 1997b, p. 18; 20-21). Outra forma de Pontiero se dedicar à divulgação da literatura brasileira no Reino Unido era acompanhar autores em visitas para encontros

¹¹ “I think of the case of Saramago who had been published by Liz [Calder] herself, and then turned down by her, turned down by the previous publisher who was the wonderful Carcanet in Manchester, and a translator, Giovanni Pontiero came to me and said, “I think this book by Saramago is so good that I have translated it”, but that’s very rare, he was an academic [...]. And I read this book and I said, “Giovanni, this is an extraordinary book but I don’t think it will sell very many copies here.” “Well”, he said, “I will try someone else”. And after six months I rang him up and I said “I can’t take this book out of my head, I will publish it”. That was *The Year of the Death of Ricardo Reis*. “Oh”, he said, “that’s a great relief, nobody else wanted it” (MACLEHOSE, C. Londres, Reino Unido, 2 dez. 2013. Entrevista concedida a mim. Tradução minha).

acadêmicos e jornalísticos, atuando como mediador e intérprete, segundo MacLehose.¹²

No caso específico de Pontiero, verificamos que ele era mais levado por uma paixão pessoal do que por interesses econômicos. Ao longo dos anos, ele foi adquirindo capital simbólico e acadêmico/cultural, sempre alimentado por seu interesse, sua *illusio*, acreditando nas regras do jogo da divulgação da literatura brasileira no Reino Unido, mesmo “remando contra a maré”. Mais adiante voltaremos a mencioná-lo, quando tratarmos das fases da metamorfose de Clarice Lispector.

Encerrando esta seção sobre agentes individuais na divulgação da literatura brasileira no mundo de língua inglesa, vale mencionar, mesmo que de passagem, a editora Liz Calder, que foi, nos últimos anos, responsável pela maior parte dos livros brasileiros publicados em inglês. Com eventos como a FLIP (Festa Literária de Parati) e, desde 2013, a FLIPSIDE, “irmãzinha mais nova” da FLIP que acontece na Inglaterra, Calder tem agitado a cena literária e cultural brasileira e também estreitado laços entre escritores e editores brasileiros e britânicos.

Alguém poderia perguntar: por que uma editora de tanto sucesso comercial, responsável pela publicação da série *Harry Potter* publicaria obras brasileiras? Provavelmente a resposta está em uma preferência pessoal. Em várias entrevistas que concedeu, Calder declara sua simpatia pelo Brasil, onde ela morou por quatro anos durante a juventude (ver, por exemplo, JAGGI, 2005). Em entrevista realizada em sua residência em Saxmundham, em 21 de novembro de 2013, ela declarou, em termos bastante semelhantes ao da entrevista concedida a Jaggi, que, chegando ao Brasil, ela se encantou com a paisagem, as cores, a música, as pessoas. O conhecimento da literatura brasileira veio depois, quando ela voltou a visitar o Brasil, na década de 1990, e conheceu Luiz Schwarcz, editor da Companhia das Letras. O que se observa aí é uma convergência entre interesses e simpatias pessoais e investimentos econômicos/culturais. Duas vertentes de *illusio* se mesclam para a realização de um projeto de sucesso.

¹² MACLEHOSE, C. Londres, Reino Unido, 2 dez. 2013. Entrevista concedida a mim.

6 Uma iniciativa institucional

A mais importante e consistente iniciativa por parte do governo brasileiro para divulgar nossa literatura no exterior é, sem dúvida, o esforço orquestrado pela Fundação Biblioteca Nacional. São várias ações, e a que mais nos interessa aqui é a das bolsas de tradução: um apoio financeiro à publicação de obras brasileiras no exterior.

Na verdade, o programa existe desde o início dos anos 1990, mas ganhou novo alento recentemente. A “renovação” do projeto de apoio à tradução de obras brasileiras foi anunciada em 2011, pela então ministra da cultura Ana de Holanda. A previsão inicial era de que o projeto se estendesse por 10 anos; ele está aberto a editores interessados em publicar ou republicar traduções de livros brasileiros e se dirige especialmente a empresas que compraram os direitos de publicação de autores brasileiros.

Há outros incentivos oferecidos pela Fundação Biblioteca Nacional para estimular o interesse de leitores estrangeiros, como o patrocínio de “visitas” de autores brasileiros a diversos países e o programa de residência para tradutores estrangeiros no Brasil. A FBN também criou a *Revista Machado de Assis*, que funciona como uma vitrine de nossa literatura, trazendo excertos de obras clássicas e contemporâneas em inglês, espanhol e, em números especiais, em outras línguas, fomentando a circulação de nossa literatura em eventos como a Feira de Frankfurt (2013) e o Salão do Livro de Paris (2015). O Brasil nunca investiu tanto na difusão de sua cultura e literatura. No entanto, o programa ainda é incipiente, e resta saber se terá continuidade. A situação ideal seria ter um programa constante, como se observa em países como a Holanda, a Alemanha e a Espanha.

Tendo analisado várias instâncias de agenciamento no sentido de divulgar a literatura brasileira em outros países, passaremos agora às fases da metamorfose de Clarice Lispector em sua recepção no exterior.

7 Clarice, a escritora hermética

Em 1971, a editora Ática lançou uma antologia de prosa brasileira em que figura um conto de Clarice Lispector, “Amor”.¹³ Na apresentação

¹³ É uma pena não haver espaço aqui para uma descrição mais detalhada dessa antologia, que é escrita em duas línguas, mas não é exatamente bilíngue. Os textos introdutórios e explicativos estão em inglês, mas os contos ou excertos de autores brasileiros estão todos em português.

de Clarice Lispector, os organizadores a caracterizam como escritora “difícil”, que nunca será “popular”:

Embora Clarice Lispector seja uma das autoras mais interessantes e singulares do Brasil atualmente, ela escreve para uma plateia limitada, e provavelmente não alcançará a popularidade de um Jorge Amado ou mesmo de um Guimarães Rosa. Ela é, no sentido geralmente aceito da palavra, uma escritora difícil (SCOTT-BUCCLEUCH; OLIVEIRA, 1971, p. 328).¹⁴

As previsões dos editores não se cumpriram. Depois de algumas décadas, Clarice passou a ser muito mais lida, alcançando uma posição praticamente igual à de Jorge Amado e Machado de Assis entre os mais lidos no mundo de língua inglesa. Apesar disso, não se pode negar que, mesmo no Brasil, uma aura de hermetismo envolveu e envolve Clarice. Contra essa aura, ela protestou muitas vezes.¹⁵

8 Clarice, a escritora feminista

O grande impulso na recepção de Clarice Lispector na França e depois em outros países da Europa aconteceu quando Hélène Cixous, feminista francesa, ao que parece se apaixonou perdidamente pelos textos da autora brasileira e escreveu obras sobre eles. Na opinião de Maria Marta Laus Pereira (1995), a recepção de Clarice na França foi fortemente determinada por um grupo de feministas, que dirigiam uma

¹⁴ “Although Clarice Lispector is one of the most interesting and individual authors writing in Brazil today she writes for a limited audience, and is unlikely to achieve the popularity of a Jorge Amado or even a Guimarães Rosa. She is, in the generally accepted sense of the word, a difficult writer” (Tradução minha).

¹⁵ Veja-se, por exemplo, sua última entrevista, concedida a Júlio Lerner no ano de sua morte, 1977, nos estúdios da TV Cultura: “um professor de português do Pedro II veio até minha casa e disse que leu [meu livro] quatro vezes e ainda não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de 17 anos, universitária, disse que esse é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá para entender” (LISPECTOR, [s.d.]). Veja-se também a crônica “Hermética?”, publicada no *Jornal do Brasil* e posteriormente em *A descoberta do mundo* (LISPECTOR, 1984, p. 76).

publicação e que acabaram “formatando” as obras da escritora num parâmetro igualmente feminista:

Quais os mediadores responsáveis pela descoberta póstuma da escritora brasileira pelos franceses? Três elementos destacam-se no contexto desta recepção: a Éditions de femmes, editora francesa que empreendeu a tradução da obra a partir de 1978 e publicou ensaios críticos sobre a mesma; a revista *Des femmes en mouvement* que, sob a influência de Maryvonne Lapouge e Clélia Piza, destacou-se na divulgação da tradução e de ensaios críticos; e, sem dúvida, muito contribuiu a intermediação de Hélène Cixous, escrevendo ensaios, orientando teses, participando de seminários. (PEREIRA, 1995, p. 120).

O prestígio acadêmico de Cixous, seu capital cultural e simbólico, aliado provavelmente a uma paixão pessoal, deram novo alento à recepção de Lispector na França e, a partir daí, ela passou a ser mais conhecida em toda a Europa. Clarice, nos países do Primeiro Mundo, passou a ser conhecida como uma escritora feminista. Pontiero, em 1991, se referiu a ela como “um *must* em todas as listas de leituras feministas” (PONTIERO, 1997b, p. 19).¹⁶

The stream of life, tradução de *Água viva* feita por Elizabeth Lowe e Earl Fitz¹⁷ e publicada em 1989, conta com um prefácio da feminista Cixous (BARBOSA, 1994a, p. 21), o que mostra a migração da imagem de Lispector como escritora feminista para o mundo de língua inglesa. Uma conjunção de fatores acabou caracterizando Clarice de uma forma diferente para os leitores estrangeiros.

Por outro lado, nem todos aprovam essa roupagem estrangeira de Clarice. Pereira (1995, p. 121) afirma que “Cixous deu a Lispector uma imagem filtrada, selecionada pelo seu temperamento e seu próprio sistema de valores”. A autora cita estudiosos como Carol Armsbruster e Mathieu Lindon que se opõem a essa “apropriação indevida” (PEREIRA, 1995, p. 121).

¹⁶ “[...] a must on all feminist reading list” (Tradução minha).

¹⁷ Tanto Lowe quanto Fitz são professores universitários dos EUA.

Elena Carrera (1999) também parece ter ressalvas quanto ao modo como Cixous lê e cita Clarice. A professora da Queen Mary University, de Londres, ressalta o aspecto pouco acadêmico da abordagem de Cixous e o fato de ela praticamente não citar diretamente os textos da brasileira (CARRERA, 1999, p. 91).

Se, por um lado, a *illusio* de Cixous e seu grupo desviou a imagem de Clarice para associá-la a uma motivação feminista, não restam dúvidas de que esse movimento trouxe mais leitores e mais prestígio para a autora no exterior. Não cabe aqui julgar a honestidade intelectual de Cixous, ou cogitar que ela tenha se apropriado indevidamente de Lispector. O que se observa é que, na passagem para o cenário internacional, a autora foi acolhida por um novo *habitus*, tendo tido necessariamente de se adaptar a ele e interagir com os elementos que faziam parte desse outro campo cultural. As obras de Lispector ganharam mais prestígio, mais capital cultural, projetando a escritora nos meios internacionais, e isso talvez tenha motivado a sua primeira biografia em inglês.

9 A polêmica das biografias: Clarice, uma escritora brasileira ou judia?

Em agosto de 2009, foi lançada uma biografia de Clarice Lispector em inglês, escrita por Benjamin Moser, que recebeu várias resenhas em publicações importantes dos EUA. No *website* do autor,¹⁸ há uma lista de mais de 20 resenhas, a maioria delas publicada nos meses de agosto e setembro, quando do lançamento da biografia. As resenhas mais longas resumem a própria história de Clarice narrada na biografia e trazem invariavelmente uma foto da autora, explorando o aspecto da sua elegância e beleza física. Além disso, as resenhas, em seus títulos ou subtítulos, trazem qualificativos como “untamed creature” (criatura indomada) (EBERSTADT, 2009) e “the Brazilian sphynx” (a esfinge brasileira) (MOORE, 2009). Afirma-se também nessas resenhas que o “mito da escritora assoma com a mesma intensidade que os muitos romances que ela escreveu” (GARNER, 2009).¹⁹ As resenhas, todas positivas, ainda insistem em quão desconhecida Clarice é do público anglófono, e como ela merece ser conhecida. Além disso, são frequentes comparações com Kafka, Tchekhov e Virginia Woolf.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.benmoser.com>>.

¹⁹ “Writer’s myth looms as the many novels she wrote” (Tradução minha).

Percebe-se que, para o lançamento da biografia de Moser, uma abrangente rede foi criada na imprensa escrita e digital, fazendo ampla divulgação da obra. Nota-se que a divulgação foi feita com grande profissionalismo, o que não causa surpresa, já que Benjamin Moser escreve para grandes meios de comunicação nacionais e internacionais, como a *Harpers Magazine* e o *New York Review of Books*, bem como para as nossas *Folha de S. Paulo* e *Revista Literatura*. No mesmo ano, a biografia foi lançada em português pela Cosac Naify e instaurou-se como uma concorrente da já clássica *Clarice, uma vida que se conta*, de Nádya Batella Gotlib.

Gotlib, a quem Moser (2009, p. 633) se refere como “a maior autoridade do Brasil em Clarice Lispector”, não parece ter contado com o mesmo aparato na divulgação de seu livro em suas diversas edições. Além disso, o fato de sua obra estar em português dificulta sua circulação fora do Brasil. As duas biografias têm pontos em comum que, segundo Benjamin Abdala Júnior (2010), vão além do fato de terem como tema a mesma pessoa. Abdala Júnior indica que a estruturação do texto, a organização dos capítulos e os próprios títulos da biografia de Moser são significativamente semelhantes aos da biografia de Gotlib (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 286-287). Mas há um diferencial.

A biografia de Moser (2009) tem como um de seus mais relevantes esteios a origem judaica de Clarice, e uma tragédia familiar que teria marcado toda a sua vida. Em 1920, ainda na Ucrânia, fugindo da perseguição aos judeus, durante um violento *pogrom* (segundo Moser, prática muito comum nessa época), a mãe de Clarice teria sido estuprada e contraído sífilis, doença que carregaria até a morte. Clarice, por sua vez, teria escrito em uma determinada crônica que, segundo “uma superstição bastante espalhada”, uma mulher poderia ser curada de uma doença se tivesse um filho. Clarice, nessa crônica, declara sentir-se culpada por não ter podido curar a mãe (LISPECTOR, 1984, p. 110-111; MOSER, 2009, p. 50).

A crônica, intitulada “Pertencer”, está longe de ser uma prova concreta da veracidade da suposta violência sofrida pela mãe de Clarice. Todos os outros elementos da hipótese de Moser (2009) se baseiam em suposições feitas por ele e em suas pesquisas realizadas sobre a época e lugar onde Clarice nasceu. Na 56^a. FLIPORTO, realizada em Olinda em homenagem a Clarice Lispector, no dia 15 de novembro de 2010, os dois biógrafos foram convidados a falar sobre o tema “Como se faz uma

biografia”, com a mediação de Mona Dorf. Nessa conversa, Gotlib disse discordar radicalmente da hipótese do estupro, e também não considerar que o judaísmo fosse uma questão essencial para Clarice que, por sinal, nunca mencionou isso. Mais ligadas ao judaísmo eram as irmãs da autora, também escritoras, nas quais Moser parece ter se baseado fortemente para construir sua hipótese sobre a influência do judaísmo na vida de Lispector e sobre o suposto estupro sofrido pela mãe (2010: BENJAMIN..., 2011).

Nesse debate, os dois biógrafos parecem estar convencidos de seus argumentos, e fica difícil dar razão a um ou outro. O mais provável é que pessoas que dividem o campo cultural onde Moser está inserido tendam a concordar com ele e aceitar suas razões. Por outro lado, outros agentes, do campo ao qual pertence Gotlib, um campo acadêmico, universitário, cujo *habitus* provavelmente é “torcer o nariz” para obras literárias que são grandes sucessos comerciais e duvidar da honestidade de projetos desse tipo, podem rejeitar a proposta de Moser. É o que se observa, por exemplo, no já referido texto do prof. Benjamin Abdala Júnior (2010), que atenta justamente para o grande ponto divergente das duas biografias, a questão do suposto estupro sofrido pela mãe de Clarice, tragédia que seria determinante na vida e na obra da autora. Ele examina as evidências oferecidas e conclui que “não há, pois, matéria documental que comprove que a mãe de Clarice foi estuprada. Nem que teria nessa ocasião contraído sífilis. Nem, ainda, que teria morrido por causa da sífilis” (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 291). A conclusão do autor é de que a insistência de Moser no tema do judaísmo de Clarice acaba relegando a literatura da autora a um segundo plano (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 292).

Segundo o pensamento produzido por um *habitus* rígido por um campo acadêmico, Benjamin Moser (2009) não conduziu corretamente a narrativa da vida de Clarice. Ele desviou do que era exatamente relevante para focar-se em uma hipótese que é difícil de provar (a do estupro), mas que, para o bem ou para o mal, apimenta a biografia, com cenas de violência e sofrimento. De fato, é inegável que elementos assim tendem a atrair muito a atenção do público em geral.

10 Retraduções das obras de Clarice: realmente necessárias?

No detalhado levantamento de obras brasileiras traduzidas para o inglês feito por Heloísa Barbosa e publicado em 1994, e mais tarde

ampliado pelo trabalho de Maria Lúcia Daflon Gomes (2005), podemos notar que as obras de Lispector foram amplamente republicadas, passando de uma editora para outra, de um país para outro, num fluxo que já indicava nas décadas finais do século XX uma internacionalização de sua literatura. Mas no século XXI se observa um fenômeno diferente: a substituição de traduções antigas por novas traduções.

Em 2011, uma nova tradução de *A hora da estrela* foi lançada, feita por Benjamin Moser. A tradução anterior, datada de 1986, é de Giovanni Pontiero. Em 2012 a editora New Directions publicou quatro obras de Clarice, três delas sendo retraduições: *Near to the wild heart*, tradução de *Perto do coração selvagem* de Alison Entrekin; *Água viva*, tradução de Stefan Tobler que mantém o título em português; *The passion according to G. H.*, tradução de Idra Novoy de *A paixão segundo G. H.*; e *The breath of life*, tradução feita por Johnny Lorenz de *Um sopro de vida*, obra que não havia sido publicada antes em inglês. Um agente central desse projeto é justamente o biógrafo de Lispector, Benjamin Moser, que trabalhou como editor de todos os quatro livros, traduziu *The hour of the star*, prefaciou *Água viva* e redigiu, em parceria com ninguém menos que Pedro Almodóvar, uma introdução a *The breath of life*. A introdução de *The passion according to G. H.* é assinada por Caetano Veloso.

Giovanni Pontiero foi considerado, enquanto viveu, o mais constante tradutor das obras de Lispector para o inglês. Além de *Perto do coração selvagem*, ele traduziu *Laços de família*, *A legião estrangeira*, *A descoberta do mundo* e as três obras infantis da autora, a saber: *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*. Em suas palestras e depoimentos, o tradutor demonstrava estar atento às singularidades da obra de Lispector (PONTIERO, 1997a, p. 50). Pontiero era muito respeitado, tendo sido o tradutor “oficial” de José Saramago até sua morte em 1997.

Em 2015, a New Directions lançou, com edição novamente de Benjamin Moser, uma coleção de contos de Clarice, que totaliza 85 histórias. A tradução é de Katrina Dodson. A própria descrição do livro no *site* da Amazon remete à série editada por Moser, e afirma, de forma dúbia: “Agora, pela primeira vez em inglês, estão todas as histórias que a transformaram em uma lenda brasileira” (THE COMPLETE..., 2015).²⁰

²⁰ “Now, for the first time in English, are all the stories that made her a Brazilian legend” (Tradução minha).

Esse “primeira vez” é dúbio, pois podendo significar que nunca antes *todos* os contos de Clarice foram publicados em inglês, mas também pode dar a entender que seus contos não tinham sido traduzidos, o que não corresponde à verdade, porque dois livros de contos da autora foram traduzidos anteriormente, *A legião estrangeira* e *Laços de família*, ambos por Giovanni Pontiero.

A insistência na menção ao nome de Pontiero neste estudo se dá justamente por um tipo de mensagem questionável que circula em torno das obras publicadas. Em entrevista concedida a Tatiany Leite, Moser declara que a tradução anterior de *A hora da estrela* é muito ruim. Não cabe aqui um cotejo entre as traduções. Não haveria espaço para isso. Mas é importante observar que, para o projeto maior de Moser com a obra de Clarice, as retraduações se fizeram necessárias.

Acompanhando todo o processo, desde a publicação da biografia *Why this world* em 2009, seguida da publicação de *The hour of the star* em 2011, da publicação das quatro obras em 2012 e depois da publicação dos contos completos em 2015, podemos observar uma divulgação muito bem articulada da obra de Clarice e do próprio editor Benjamin Moser, que é um profissional moderno e está talhado para realizar a promoção da obra e da *persona* da autora no exterior.

Moser é jovem, bem-apegoado, se comunica muito bem em várias línguas, e está disposto a circular pelo mundo divulgando seu projeto. Na entrevista mencionada acima, ele mesmo explica como cada passo de seu projeto está interligado com os outros.

Esse projeto que estou fazendo de retraduação, a gente está construindo nessa base que eu fiz com a biografia, que já foi muito lida e muito resenhada e houve muito interesse em torno dessa pessoa que teve uma vida muito fascinante. Além da literatura dela, a vida dela é uma vida muito interessante. Mas os livros não estavam muito disponíveis. Então, estou conseguindo tomar o próximo passo. Agora as pessoas sabem quem é Clarice. Agora, eu espero pelo menos, as pessoas vão ler Clarice (MOSER, 2011, transcrição minha).

Além disso, podemos observar que a hipótese do estupro é de fundamental importância para todo o projeto. Ela atrai leitores que não

conhecem Clarice, leitores estadunidenses a quem a causa judaica é tão cara.²¹ E Moser também trata esse assunto como fulcral em suas aparições e entrevistas: “a primeira coisa que foi muito controversial (*sic*) foi que eu fui a primeira pessoa a contar o que aconteceu com a mãe da Clarice na Ucrânia. Uma coisa que era muito escondida na família. Que ela foi estuprada nos *pogroms* na Ucrânia [...]” (MOSER, 2011, transcrição minha).

No debate referido anteriormente, que ocorreu na FLIPORTO, em Olinda, em 2010, quando Benjamin Moser e Nádia Gotlib foram convidados pela moderadora a ler um trecho de sua biografia, cada biógrafo teve uma atitude, de acordo com seu próprio projeto. Gotlib leu a introdução de seu livro, em que ela apresenta várias definições de Clarice feitas por diversas pessoas (GOTLIB, 2009, p. 21-24). Benjamin Moser, por sua vez, leu não um texto escrito por ele, mas um parecer da Cruz Vermelha russa que descreve os *pogroms* ocorridos na região em que Clarice nasceu na época do nascimento dela (MOSER, 2009, p. 45-46).

Ou seja, cada biógrafo tem um projeto diferente, regido pelo *habitus* que impera em seu campo de ação. Moser é um verdadeiro agente, um embaixador da obra de Clarice na esfera internacional, e tem todo o capital simbólico necessário para isso. Ele traz uma dimensão *performática* ao projeto com sua presença constante na mídia e em ambientes editoriais e universitários. Ele se comunica com editores e outros profissionais de lugares distantes, e é efetivo na disseminação de Clarice nesses locais também:

Pelo que eu soube hoje [...] graças a essa tradução de *A hora da estrela*, que ficou muito boa – eu tenho muito orgulho da tradução –, a Clarice vai ser publicada na China [...] alguém leu minha tradução, um editor, na China, e *A hora da estrela* vai ser publicada na China [...] Não é ótimo?

[...] um chinês pôde ler em inglês, porque é a língua que todo mundo sabe ler mais ou menos... e eu estava na Letônia outro dia, e falando com um linguista letão, e eu dei

²¹ Basta lembrar o número de filmes sobre o holocausto produzidos pela indústria de Hollywood.

um livro meu pra ele, e ele ficou fascinado e vai procurar tradutores para o letão [...] sou muito propagandístico [...], porque eu acho que se a gente não fizer isso, aí a obra fica morrendo... (MOSER, 2011, transcrição minha).

Moser também trabalhou com afinco na divulgação de sua biografia no Brasil, que aconteceu no mesmo ano de 2009. Ele declara na entrevista ter percorrido a maioria das capitais brasileiras nesse trabalho de divulgação.

Concluindo, Moser mostra ser o profissional certo para a divulgação de Clarice no exterior, tendo alçado a autora a um nível de recepção que ela nunca atingira antes. O julgamento da propriedade do pivô do seu projeto, a hipótese do estupro da mãe de Clarice, vai depender do campo em que o juiz estiver inserido e do *habitus* que rege esse campo.

11. Observações finais

A principal conclusão a que se chega após essa apresentação de vários esforços de divulgação da literatura brasileira no exterior é de que esses processos são mais complexos do que se poderia julgar à primeira vista, e exigem o investimento de tempo, recursos financeiros, capital simbólico e empenho pessoal. Muitas vezes os agenciamentos se mostram híbridos, contando com vários tipos de *illusio* ao mesmo tempo, abrangendo tanto interesses profissionais, econômicos e políticos quanto paixões pessoais. Quanto mais se estudarem esses mecanismos e esses projetos, mais bem preparados serão os projetos futuros.

Referências

2010: BENJAMIN Moser e Nádía Battella Gotlib com Mona Dorf, na Fliporto 2010. Youtube, 1 abr. 2011. Vídeo. [Debate realizado em 15 nov. 2010, com a participação de Benjamin Moser e Nádía Batella Gotlib, e mediado por Mona Dorf. 56. Festa Literária Internacional, Olinda]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yFFiA15CC-8>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

ABDALA JUNIOR, B. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 285-292, 2010.

BARBOSA, H. G. Appendix. In: _____. *The virtual image: Brazilian literature in English translation*. 1994. Tese (Doutorado) – Centre for British Comparative Cultural Studies, University of Warwick, Coventry, 1994a. p. 1-42.

BARBOSA, H. G. *The virtual image: Brazilian literature in English translation*. 1994. Tese (Doutorado) – Centre for British Comparative Cultural Studies, University of Warwick, Coventry, 1994b.

BASSNETT, S. *Translation Studies*. 3rd ed. rev. London, New York: Routledge, 2002. (New Accents).

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. Introduction: Proust's grandmother and the *Thousand and one nights*. The 'cultural turn' in Translation Studies. In: _____ (Ed.). *Translation, history and culture*. London: Cassell, 1990. p. 1-13.

BOURDIEU, P. *In other words*. Tradução de Matthew Adamson. Stanford: Stanford University Press, 1990.

BOURDIEU, P. *In other words*. Tradução de Matthew Adamson. Stanford: Stanford University Press, 1990 *apud* SWARTZ, D. *Culture & power, the sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997.

CARRERA, E. The reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: reading from the whale's belly. In: OLIVEIRA, S. L.; STILL, J. (Ed.). *Brazilian feminisms*. Nottingham: University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1999. p. 85-100. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/files/73/17537.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

EBERSTADT, F. Untamed creature. *New York Times*, Sunday Book Review, 19 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/08/23/books/review/Eberstadt-t.html?ref=books>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

GARNER, W. Writer's myth looms as large as the many novels she wrote. *New York Times*, Books, 11 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/08/12/books/12garner.html?pagewanted=all>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

GENZTLER, E. Introduction. In: _____. *Contemporary translation theories*. 2nd ed. rev. Clevedon: Multilingual Matters, 2001. (Topics in Translation).

GOMES, M. L. S. *Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução*. 2005. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. 6. ed. rev. aum. São Paulo: EDUSP, 2009.

GOUANVIC, J. M. A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances. Field, “habitus”, capital and “illusio”. *The Translator*, Manchester, v. 11. n. 2, p. 147-166, 2005. Special Issue – Bourdieu and the sociology of translation and interpreting.

INGHILLERI, M. The sociology of Bourdieu and the construction of the “object” in Translation and Interpretation Studies. *The Translator*, Manchester, v. 11. n. 2, p. 125-145, 2005. Special Issue – Bourdieu and the sociology of translation and interpreting.

JAGGI, M. Wizard talent. *The Guardian*, London, 2 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2005/jul/02/featuresreviews.guardianreview16>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. São Paulo: Rocco, 1984.

LISPECTOR, C. A última entrevista de Clarice Lispector. *Revista Bula*, [s.d.]. Entrevistas. Entrevista concedida a Júlio Lerner em 1 fev. 1977. Transcrição de Carlos Willian Leite. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>>. Acesso em: 28 fev. 2016. [A entrevista também está disponível no Youtube em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Acesso em: 13 fev. 2016].

LISPECTOR, Clarice. *The complete stories*. Editado por Benjamin Moser. Tradução de Katrina Dodson. New York: New Directions, 2015.

MOORE, L. The Brazilian sphynx. *The New York Review of Books*, New York, 24 set. 2009. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/the-brazilian-sphinx/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

MOSER, B. *Clarice*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOSER, B. Entrevista exclusiva com Benjamin Moser. Vimeo, 12 set, 2011. Vídeo. Entrevista concedida a Tatiany Leite em 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/33553310>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

PEREIRA, M. M. L. Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 3, p. 109-125, 1995.

PONTIERO, G. Luso-Brazilian voices: anyone care to listen? In: ORERO, P.; SAGER, J. (Ed.). *The translator's dialogue*: Giovanni Pontiero. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997a. p. 49-55.

PONTIERO, G. The risks and rewards of the literary translator. In: ORERO, P.; SAGER, J. (Ed.). *The translator's dialogue*: Giovanni Pontiero. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997b. p. 21-32.

SCOTT-BUCCLEUCH; R. L.; OLIVEIRA, M. T. (Ed.). *An anthology of Brazilian prose: from the beginnings to the present day*. São Paulo: Ática, 1971.

SIMEONI, D. The pivotal status of the translator's habitus. *Target – International Journal of Translation Studies*, Amsterdam, v. 10, n. 1, p. 1-39, 1998.

SWARTZ, D. *Culture & power, the sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997.

THE COMPLETE stories. Amazon, 31 July 2015. Disponível em: <http://www.amazon.com/Complete-Stories-Clarice-Lispector/dp/0811219631/ref=tmm_hrd_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=1456350666&sr=8-3>. Acesso em: 24 fev. 2016.

TOOGE, M. *Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado*. 2009. 189 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TYMOCZKO, M. A postpositivist history of Translation Studies. In: _____. *Enlarging translations, empowering translators*. Manchester: St. Jerome, 2007. p. 15-53.

Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do *The New York Times*

Clarice Lispector from the perspective of the American press: the case of The New York Times

Vanessa Lopes Lourenço Hanes

Universidade Federal Fluminense (UFF) / CNPq, Rio de Janeiro / Brasil

vanessahanes@gmail.com

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) / CNPq, Florianópolis / Brasil

andrea.guerini@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente artigo é verificar, por meio de um tipo de aparato epitextual como e quando se dá a presença de Clarice Lispector na imprensa norte-americana, a partir da análise de artigos publicados no jornal *The New York Times*, disponível integralmente em formato eletrônico. O método utilizado para a análise dos dados foi a compilação das informações primordiais em um quadro subdividido em data de publicação, seção do jornal em que o artigo se insere, autor, título e resumo do conteúdo. Os resultados encontrados indicam que a presença de Clarice Lispector naquele jornal se dá desde outubro de 1964, e não apenas nas seções dedicadas à literatura, mas também naquelas voltadas a outros âmbitos, como música e cinema. Da análise dos dados, concluiu-se que Clarice Lispector foi, desde o princípio de suas aparições no jornal estudado, apresentada ao leitorado norte-americano como uma

autora canonizada, e que sua presença cresceu mais recentemente na mídia norte-americana graças principalmente ao trabalho de seu editor e biógrafo Benjamin Moser.

Palavras-chave: Clarice Lispector; *The New York Times*; Estudos da Recepção; Estudos da Tradução.

Abstract: This article presents a diachronic epitextual analysis of Clarice Lispector in *The New York Times* online database. Basic information from each related article was compiled according to the following categories: date of publication, section, author, title and a summary of the content. The findings indicate that Lispector, with varying frequency, has been a topic since October 1964, not only in the literature, but in the music and cinema sections as well. The analysis showed that she was introduced to American readers from the beginning as a canonized author, and also that her presence in the US media has been on the rise lately due principally to Benjamin Moser, who has produced a high-profile biography and an English volume of her stories.

Keywords: Clarice Lispector; *The New York Times*; Reception Studies; Translation Studies.

Recebido em 28 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 30 de maio de 2016.

Clarice Lispector ocupou e ainda ocupa, como se sabe, uma posição privilegiada no polissistema literário nacional.¹ Parte do seu sucesso se deveu ao movimento feminista, mas principalmente à força da sua narrativa, que é caracterizada, por exemplo, por Luciana Stegagno Picchio (1997, p. 610), como uma forma de “escritura grau-zero”.²

¹ Sobre a teoria dos polissistemas, ver EVEN-ZOHAR, 1990.

² Stegagno Picchio define a prosa de Clarice Lispector como uma “escritura grau-zero” em oposição à escrita “expressionista, barroca” de Guimarães Rosa, e afirma que o que os aproxima “é a pesquisa da linguagem, do modo narrativo, mais do que da história narrada” (PICCHIO, 1997, p. 610).

Justamente pela força narrativa de Clarice e por sua presença no cenário nacional, nas últimas décadas muito se tem debatido nos círculos acadêmicos brasileiros e até mesmo internacionais sobre diferentes aspectos da divulgação e da recepção das obras de Clarice Lispector.³

Reguera (2006, p. 31-32) apresenta um sucinto panorama dos vários parâmetros através dos quais os escritos de Lispector têm sido abordados. São eles:

a) a posição da crítica em geral, que, embasada por concepções distintas de texto e de gêneros literários, ora elogia, ora repudia as suas obras [...]

b) os estudos críticos, uma vertente acadêmica especializada no parâmetro anterior que, além de se firmarem como representantes de uma abordagem crítico-analítica das obras literárias, propiciaram o surgimento e a conseqüente divulgação de uma variedade de ensaios, sobretudo a respeito de suas produções;

c) o público leitor, que, especialmente no final dos anos 1960 e na década de 1970, intensificou a aclamação de seus livros, fomentando o processo de “santificação” da autora e a decorrente canonização de parte de sua produção;

d) os divulgadores da produção clariciana, em especial as editoras que, na maioria dos casos, abordaram a sua ficção, em meio às influências do mercado editorial, como um objeto comercial [...];

e) e, por fim, a própria posição de Clarice Lispector, ao longo de trinta e cinco anos de trabalho, em relação a essas instâncias de recepção e divulgação de sua obra. (REGUERA, 2006, p. 31-32)

Essa amplidão de possibilidades já exploradas no estudo do universo clariciano serve por si só para demonstrar o papel de singular

³ Como exemplo, ver PEREIRA, 1995; MAURI, 2003; LIMA, 2011; COSTA, 2008.

importância ocupado por Lispector no cenário literário e acadêmico. Sua posição privilegiada no cânone brasileiro é ecoada por diversos estudiosos e, como afirma Lisboa (2008), a ficção de autoria feminina no Brasil após a década de 1970 tem em Clarice Lispector sua referência mais importante.

Um dos aspectos da trajetória de Lispector no Brasil, conforme já indicado por Reguera (2006), foi sua aclamação pela crítica literária e, concomitantemente, pelo público leitor nacional, que já nas décadas de 1960 e 1970 consideravam Lispector um dos grandes nomes da literatura brasileira. Clarice Lispector foi, portanto, bem-sucedida e bem recebida entre os intelectuais, mas também entre o público de literatura em geral. Porém, tal trajetória, à primeira vista, parece não ter se repetido do mesmo modo no exterior.

Nos Estados Unidos, nação que serve como cenário para o desenvolvimento do presente artigo, Lispector aparentemente percorreu um caminho um pouco diferente: embora existam já há algumas décadas traduções dos escritos de Clarice Lispector e publicações sobre eles disponíveis naquele país, como os livros de Cixous (1990) e de Barbosa (1997), a divulgação do nome dessa autora em território norte-americano parece ter se dado por muito tempo somente em um âmbito quase que exclusivamente acadêmico.⁴ As obras aqui mencionadas, por exemplo, foram lançadas por editoras universitárias, a saber, a University of Minnesota Press, de Minneapolis, e a University Press of the South, de New Orleans, respectivamente.

No jornal *The New York Times*, selecionado como *corpus* do presente estudo conforme será esclarecido posteriormente, em um artigo publicado em 12 de agosto de 2009, o crítico literário Dwight Garner se refere a Lispector como uma autora pouco conhecida nos Estados Unidos, adicionando, no entanto, que em território brasileiro Clarice Lispector é extremamente notória, parte do que chama de “realeza literária” (GARNER, 2009).

Diante desses fatos, e por entender que a circulação de um texto em determinada cultura nunca é autônoma, como bem elucida Gentzler (1998), surgiu o interesse de investigar mais a fundo, e de maneira sistemática, como se dá a presença de Clarice Lispector em um âmbito cultural mais amplo dos Estados Unidos: seria possível encontrar

⁴ Esse fenômeno também ocorre com outros escritores e em outros contextos geográficos. Machado de Assis é um bom exemplo disso.

referências à sua obra em veículos de comunicação de massa, voltados ao público leitor norte-americano em geral? Caso a resposta fosse positiva, desde qual data essa presença seria notada? Seria possível perceber diferenças sincrônicas e diacrônicas?

Devido às limitações de um artigo, decidiu-se que, a princípio, a investigação da temática proposta precisaria ser empreendida através de um estudo de caso, tendo como objeto de análise um só veículo de comunicação de massa norte-americano de grande vulto. E, na busca pelo *corpus* mais adequado dentre as muitas opções possíveis, o jornal *The New York Times* (de agora em diante denominado *NYT*) foi eleito como aquela que melhor serviria para a realização do presente estudo. A disponibilização de seu conteúdo integral *online* foi determinante para tal escolha.

Além de sua disponibilização *online*, a escolha do *NYT* como objeto de análise se deu devido à sua importância no cenário norte-americano e até mesmo mundial. Desde a sua fundação, em 18 de setembro de 1851, esse jornal já recebeu 117 prêmios Pulitzer, mais do que qualquer outro veículo de comunicação. A *Encyclopaedia britannica* o classifica como um dos maiores jornais do mundo em termos de excelência editorial, ressaltando o seu compromisso com o relato de notícias sem lançar mão de sensacionalismo (THE NEW..., 2015). E, talvez por conta da confiabilidade que tem inspirado há mais de um século em seus leitores, o alcance do *NYT* é bastante amplo em termos numéricos. De acordo com um levantamento da Associated Press, possivelmente a mais antiga agência de notícias norte-americana, considerando-se o acesso via dispositivos eletrônicos como celulares, *tablets* e computadores, bem como a venda impressa, o *NYT* é o segundo jornal de maior circulação diária nos Estados Unidos, ficando atrás somente do *The Wall Street Journal*, uma publicação com enfoque no mercado financeiro e no mundo dos negócios como um todo, cujo perfil é bastante diferente daquele do *NYT* (ver TOP..., [s.d.]).

Dada a importância do *NYT*, o presente artigo tem como objetivo geral investigar a representatividade e a representação de Clarice Lispector na imprensa norte-americana através de um estudo de caso do conteúdo desse jornal disponibilizado em seu *website*. Para o alcance desse objetivo, a metodologia adotada foi a consulta do acervo total do *NYT* através da ferramenta de busca fornecida na própria página do jornal. Foi realizada uma busca exata por *Clarice Lispector*, a qual resultou em 48 ocorrências.

The screenshot shows a web browser window with the URL `query.nytimes.com/search/sitesearch/?action=click&contentCollection®ion=TopBar&WT.nav`. The page header includes 'The New York Times' logo, a 'Search' box, and a 'Most Popular Search' link. Below the search bar, the search term 'Clarice Lispector' is entered. The results are sorted by 'Relevance' and show 1-10 of about 48 results. The first result is titled 'IN AND OUT OF BOOKS' and describes the local publication of three novels by José Lina do Rego, one by Clarice Lispector, and stories by Joao Guimaraes Rosa. The second result is titled 'New Books: Fiction General' and lists 'Pinckert' and 'THE APPLE IN THE DARK' by Clarice Lispector.

FIGURA 1: Imagem da primeira página de resultados da busca por *Clarice Lispector* no *website* do NYT.

O próximo passo metodológico foi o desenvolvimento de um sistema de catalogação dos resultados encontrados que facilitasse a sua compreensão e posterior análise. Assim sendo, o modelo de quadro abaixo foi utilizado para ajudar na visualização da totalidade dos dados.

QUADRO 1

Modelo de quadro utilizado para compilação dos dados sobre Clarice Lispector encontrados no *website* do jornal *The New York Times*

DATA	SEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	RESUMO

No quadro representado pelo modelo acima, *data* se refere à data de publicação do artigo, *seção* se refere à subdivisão do jornal na qual o artigo foi publicado, *autor* se refere ao nome do autor do texto publicado, e *resumo* consiste em uma breve descrição do conteúdo de cada notícia, ou seja, em que contexto o nome de Lispector é mencionado. Optou-se por não apresentar a totalidade dos dados encontrados no corpo do

presente artigo devido à extensão final do quadro, com nove páginas e quase três mil palavras. Em lugar disso, os resultados foram condensados e os pontos relevantes serão apresentados a seguir.⁵

Conforme já mencionado, as buscas em todo o conteúdo já publicado pelo *NYT* resultaram em 48 ocorrências para a combinação exata *Clarice Lispector*. E, ao considerar em maior detalhe cada uma das categorias inseridas no quadro de compilação dos dados, algumas informações surpreendentes foram encontradas e podem ajudar a melhor compreender a inserção dessa importante escritora no sistema cultural norte-americano.

Com relação à data de publicação das notícias catalogadas, a amplitude diacrônica se estendeu de 17 de outubro de 1964 até 10 de janeiro de 2016, demonstrando que Lispector já estava presente na mídia norte-americana nos anos 1960, mais de uma década antes de sua morte, porém vinte anos após a publicação de seu primeiro livro (*Perto do coração selvagem*). Foram encontradas ainda outras duas ocorrências naquela década, do ano de 1967. Em sua primeira aparição no *NYT*, em artigo de 1964, o nome de Clarice Lispector é mencionado de passagem, ao lado de outros nomes do cânone literário nacional, a saber, José Lins do Rego e João Guimarães Rosa, devido à intenção de publicação de um dos romances claricianos por parte da editora Knopf. O título do livro em questão não é citado, já que o enfoque principal da notícia é a editora Knopf e sua busca por novos textos latino-americanos (ver NICHOLS, 1964). Com relação às duas aparições de Lispector em 1967, a mais antiga, do mês de maio, trata-se de notícia da publicação da primeira tradução de uma obra da autora em língua inglesa, *The apple in the dark* (ver NEW..., 1967). Já a outra, do mês de setembro, reflexo da publicação de sua primeira obra nos Estados Unidos, é a primeira referência mais detalhada a Lispector: o artigo em questão apresenta a autora de *The apple in the dark*, até então quase desconhecida do público norte-americano, com uma breve biografia (ver BRYAN, 1967).

Resumidamente, a diacronia da presença de Lispector no *NYT* se dá conforme apresentado na tabela a seguir:

⁵ O quadro com a compilação total dos dados está disponível para envio a quem tenha interesse, bastando solicitá-lo via *e-mail*.

TABELA 1

Diacronia da presença de Clarice Lispector no *NYT*

Ano	Número de ocorrências
1964	1
1967	2
1982	1
1983	1
1986	2
1987	2
1988	1
1989	2
1994	1
1996	1
1998	2
2004	2
2009	5
2010	1
2011	1
2012	1
2013	2
2014	3
2015	15
2016 (até fevereiro)	2

Através desses números, fica evidente o acentuado aumento de notícias que mencionam o nome de Clarice Lispector após os anos 2000: foram 16 até os anos 2000, e 32 após aquela data. Em porcentagens, o equivalente a 33,33% e 66,66%, respectivamente. Os dois anos que mais se destacaram foram 2009, pois o nome de Lispector foi citado cinco vezes, e 2015, com 15 ocorrências. Esse fato nos fez investigar o que ocorreu de relevante no universo clariciano naqueles dois anos. E a resposta parece ser relativamente simples: em 2009 foi lançada uma biografia da autora em língua inglesa, intitulada *Why this world: a biography of Clarice Lispector*, escrita por Benjamin Moser.

Já em 2015 ocorreu outro evento de grande importância para ampliar a presença de Lispector no cenário norte-americano: o lançamento de uma coletânea de suas obras, denominada *The complete stories*, editada por Benjamin Moser.

Começou a partir daqui a se delinear uma clara relação entre a presença de Clarice na imprensa norte-americana através do *NYT* e o trabalho de Benjamin Moser associado à sua obra. A relevância de tal conexão ficou ainda mais clara quando os autores de cada artigo sobre Lispector e o conteúdo desses textos passou a ser considerado, conforme será demonstrado a seguir.⁶

No que se refere à autoria do *corpus*, 11 dentre os artigos encontrados não apresentam qualquer indicação explícita de nomes. Um deles traz somente a informação de que foi escrito pelos editores. Esses textos sem autoria explícita são de 1967 até 2015, mostrando uma tendência já estabelecida daquele veículo de comunicação. Ao ler o conteúdo dos artigos, no entanto, algumas indicações de autoria podem ser encontradas, como em um texto de dezembro de 2015 intitulado “What’s the best book, new or old, you read this year?” (Qual o melhor livro, novo ou antigo, que você leu este ano?), em que durante a leitura fica claro que se trata de um relato das respostas individuais dadas à pergunta que aparece no título pelos 16 colunistas da seção de literatura do *NYT*

⁶ Com relação às traduções de Clarice Lispector em língua inglesa, em busca realizada no catálogo disponibilizado *online* pelo Instituto Moreira Salles (ver CLARICE..., [s.d.]) foram encontrados os seguintes títulos: *An apprenticeship or the book of delights* (tradução de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, lançada em 1986); *The hour of the star* (duas traduções de *A hora da estrela*, de 1984 e 2011); *The stream of life* (tradução de *Água viva* publicada em 1989); *The besieged city* (tradução de *A cidade sitiada*, de 1995); *Discovering the world* e *Selected crônicas* (traduções de *A descoberta do mundo* publicadas em 1992 e 1996, respectivamente); *Family ties* (tradução de *Laços de família* publicada em 1984); *The foreign legion: stories and chronicles* (tradução de *Legião estrangeira* de 1986); *The apple in the dark* (tradução de *A maçã no escuro* de 1967); *The passion according to G. H.* (*A paixão segundo G. H.*, traduzido em 1977, 1988 e 2012); *Near to the wild heart* (traduções de *Perto do coração selvagem* de 1990 e 2012); *A breath of life* (tradução de *Um sopro de vida* lançada em 2012); *Soulstorm: stories* (volume traduzido de 1989 que combina textos dos livros *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*); e *The complete stories* (o volume de traduções de diversos textos organizado por Benjamin Moser em 2015). Maiores informações referentes a tradutores, editoras, etc., podem ser encontradas na lista de referências.

(ver WHAT'S..., 2015). Entre esses colunistas encontra-se Benjamin Moser. Eis aqui a primeira explicação encontrada para o elo existente entre Lispector e o *NYT*: o seu biografista e editor nos Estados Unidos é também um colaborador frequente do jornal estudado. Na verdade, entre os outros textos nos quais o nome de Clarice Lispector é citado, cuja autoria é declarada, Moser também é responsável, seja sozinho ou em coautoria, por dez deles. Os coautores, porém, variam bastante (só se repetem em dois casos, com duas coautorias entre Moser e Pankaj Mishra e Dana Stevens).

E ainda há mais a ser revelado sobre a relação entre Moser e Lispector no *NYT*: naqueles textos nos quais não figura como autor, Moser também é citado em diversas ocasiões. No ano de 2009, o mesmo em que sua biografia de Lispector foi lançada, Moser foi alvo de particular destaque, sendo mencionado em três ocasiões no *NYT* lado a lado com Lispector em textos de outrem, todas as vezes no mês de agosto: Fernanda Eberstadt foi a autora de uma resenha da biografia em questão (ver EBERSTADT, 2009); já Dwight Garner também teceu comentários sobre o mesmo livro em outro artigo (ver GARNER, 2009); e, por fim, Blake Wilson conduziu uma entrevista com Benjamin Moser (ver MOSER, 2009). Anos mais tarde, em fevereiro de 2013, John Williams traz novamente o nome de Moser à tona no *NYT* para escrever sobre sua intenção de publicar uma biografia de Susan Sontag (ver WILLIAMS, 2013).

Ao se considerar o conteúdo dos textos em que Moser figura como autor e nos quais o nome de Lispector é encontrado, o *corpus* consultado se desdobra em uma nova descoberta: percebe-se que, em vários casos, Lispector não é o assunto em questão. Uma vez que Moser atua como autor colaborador da coluna de literatura do *NYT*, em muitas ocorrências o nome de Lispector aparece somente na nota biográfica de Moser que acompanha os seus textos, descrevendo-o como biógrafo de Lispector e como editor de sua obra nos Estados Unidos. Esse foi o caso em 15 das 48 ocorrências analisadas, significando que Lispector é mencionada em caráter secundário, como parte das credenciais do crítico literário Benjamin Moser, em 31,25% dos casos.⁷

⁷ Devido ao protagonismo de Moser nos resultados encontrados, convém mencionar alguns dados biográficos. Benjamin Moser é um norte-americano nascido no estado do Texas em 14 de setembro de 1976, porém atualmente reside em Utrecht, nos Países Baixos. Sua formação acadêmica deu-se na área de história. Concluiu sua graduação nos

Vale lembrar que o interesse de Moser por Clarice Lispector começou quando estudava literatura de língua portuguesa. Devido à admiração que os livros de Lispector lhe despertaram, durante um período de cinco anos Moser viajou por vários países significativos na trajetória de vida da autora, realizou 257 entrevistas, adquiriu centenas de livros, e todo esse trabalho resultou na biografia já mencionada no presente artigo. Essa biografia foi muito divulgada e comentada em diferentes tipos de mídia. O *website* do autor apresenta *links* para 27 resenhas em diferentes veículos de comunicação de grande vulto, incluindo não só o *The New York Times*, mas também o *Los Angeles Time*, o *Boston Globe*, a *American Vogue*, e assim por diante. O fato de sua obra ter sido publicada por uma editora prestigiada como a Oxford University Press também não passou despercebido. Entretanto, embora essa biografia tenha recebido muitas críticas positivas, particularmente no exterior; tenha sido traduzida e publicada em outros países,⁸ e tenha sido um sucesso de vendas editado em diferentes formatos, essa recepção positiva da obra de Moser não é uma unanimidade, em especial em terras brasileiras. Seu trabalho é duramente criticado, por exemplo, por Abdala Júnior (2010), que coloca em xeque até mesmo a sua autenticidade. Ao discorrer sobre *Clarice*, (lê-se *Clarice vírgula*), a tradução da biografia escrita por Moser, ele afirma:

De fato, Moser recorre, salvo dois ou três textos inéditos aí mencionados, a uma mesma massa documental já analisada pelas biógrafas que o antecederam. São, por exemplo, textos críticos que surgem após a publicação dos romances, correspondência trocada entre Clarice e irmãs e entre Clarice e amigos, entrevistas concedidas por Clarice em vários periódicos, sobretudo no Rio de Janeiro (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 287).

Todavia, o mesmo Abdala Júnior (2010, p. 288) reconhece que há aspectos inovadores nos escritos de Moser, particularmente no que se refere à relação entre Lispector e sua ascendência judaica:

Estados Unidos (pela Universidade Brown) e tanto seu mestrado quanto o doutorado foram cursados nos Países Baixos (pela Universidade de Utrecht). Atualmente Moser trabalha como escritor e tradutor, e além de ser colaborador frequente do *NYT*, também atua como colunista de novos livros na *Harper's Magazine*.

⁸ Até o momento, além de nos Estados Unidos, o livro foi lançado no Reino Unido, em Portugal e no Brasil.

O elemento diferencial da biografia feita por Moser reside, no entanto, no enfoque voltado para as questões judaicas na vida e obra de Clarice. Informações detalhadas sobre a origem dos conflitos no Leste Europeu, responsáveis pelo movimento migratório da população judaica para outros continentes, como para as Américas, servem de respaldo para a história da própria família judia de Clarice, que precisou sair da Ucrânia para o Brasil. Encontram-se ecos dessa cultura em vários momentos do livro, quando o autor se refere a leituras feitas por Clarice (de Espinosa, por exemplo) e a textos escritos por Clarice (em que procura, sobretudo, estabelecer relações com essa cultura de origem).

Após as necessárias considerações sobre Moser, entretanto, é imperativo voltar a outras menções do nome de Clarice Lispector no *NYT*. Apesar da grande relevância da associação entre o nome de Moser e o da autora, e da indiscutível contribuição do crítico para que a visibilidade de Lispector nos Estados Unidos aumentasse grandemente, outros colunistas do *NYT* também trouxeram Lispector à baila em contextos de considerável relevância. Entre esses, Lispector é mencionada no *NYT* com considerável frequência em um estabelecimento de relações entre sua literatura e diversas outras formas de arte.

Já em 1987, por conta do lançamento nos Estados Unidos de um filme dirigido por Suzana Amaral e adaptado do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, a autora é citada por duas vezes na coluna dedicada à arte cinematográfica. O filme homônimo foi lançado no Brasil em 1985, e foi alvo de considerável destaque no exterior, recebendo prêmios no Festival de Berlim (Urso de Prata para Marcélia Cartaxo, a protagonista) e no Festival de Havana (onde Suzana Amaral foi escolhida melhor diretora), além de também ter se destacado bastante no âmbito do cinema nacional, sagrando-se o grande vencedor do Festival de Brasília em 1985 (recebeu seis prêmios, entre os quais o de melhor filme, melhor ator e melhor atriz). Ao fazer menção à Lispector para que o público norte-americano soubesse que o prestigioso filme derivava de sua obra, o colunista Mervyn Rothstein referiu-se a ela como a principal escritora de prosa latino-americana do século passado (ROTHSTEIN, 1987). Janet Maslin, por sua vez, ao discorrer sobre o filme apresentou uma sucinta biografia de Lispector aos norte-americanos (ver MASLIN,

1987). Bem mais tarde, no ano de 1998, um texto de B. Ruby Rich volta a mencionar o filme dirigido por Amaral e, conseqüentemente, o nome de Clarice Lispector, em um contexto que associa cinema e política (ver RICH, 1998).

No mesmo ano de 1998, Lispector voltou a ser mencionada no *NYT* na coluna de Artes, dessa vez tendo seu nome associado a um espetáculo de dança chamado *Pig*, dirigido por Linda Austin. A colunista Jennifer Dunning (1998) explica que o espetáculo é apresentado por sete bailarinas, se divide em três partes, e tem inspiração na obra da brasileira Clarice Lispector. E, já em 2004, o nome de Lispector aparece mais uma vez associado à dança, em um guia de atividades musicais e de dança do *NYT*. A menção da autora dessa vez se deu por conta de uma apresentação de Pascale Wettstein baseada na obra de Lispector (ver CLASSICAL..., 2004).

Mais recentemente, no ano de 2015, Clarice Lispector foi novamente citada pelo *NYT* em duas ocasiões. Na primeira delas, no mês de março, Lispector foi mencionada na seção de Cultura em associação com ainda outra forma de arte: a pintura. A pintora R. H. Quaytman afirmou na ocasião, em uma entrevista concedida a Christine Smallwood (2015), que sua mostra mais recente envolveu pesquisas nas obras de diferentes artistas e autores de literatura, entre eles, Clarice Lispector. Smallwood explica que “Quaytman começa com pesquisa; sua mostra mais recente envolveu a investigação de Lygia Clark, Clarice Lispector...” (SMALLWOOD, 2015).⁹

Naquele mesmo ano, o nome de Clarice Lispector pôde ainda ser encontrado na seção do *NYT* dedicada à música. Em um texto de autoria de Ben Ratliff (2015), o colunista faz uma associação entre as mudanças recentes no universo da música e a obra clariciana, fazendo menção ao fato de encontrar-se naquele momento lendo as novas traduções de Lispector, recém-publicadas no mercado editorial norte-americano. Ele afirma que se viu, junto a outros leitores, devorando a obra traduzida de Clarice Lispector, a qual “cresceu significativamente esse ano com a publicação de uma coletânea de suas histórias” (RATLIFF, 2015).¹⁰

⁹ “Quaytman begins with research; her most recent show involved investigations into Lygia Clark, Clarice Lispector...” (Tradução nossa).

¹⁰ “[...] enlarged significantly this year by the publication of her collected stories” (Tradução nossa).

Outro aspecto notável e que parece ter grande relevância na tentativa de delinear a representação e a representatividade de Clarice Lispector no *NYT* é o fato de essa autora ser, por décadas, mencionada de forma sistemática junto a grandes nomes da literatura brasileira e latino-americana. Com relação aos autores brasileiros, seguem aqueles junto dos quais Lispector foi mencionada pelo *NYT*: José Lins do Rego, João Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles (mencionada juntamente com Lispector ainda em 1982 como um dos raros exemplos de autoras latino-americanas já traduzidas nos Estados Unidos), Machado de Assis, Jorge Amado, Márcio Souza, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Fonseca e Nélide Piñon. No que se refere a autores latino-americanos de outros países que não o Brasil, a lista também é vasta e prestigiosa: inclui os nomes de Luisa Valenzuela, Marta Lynch, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Isabel Allende, Javier Cercas, Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz e Jacobo Timerman. Sua associação com tais autores no universo de informações do *NYT* serve como prova da difusão da visão de Lispector sob uma ótica semelhante à brasileira no tocante à sua posição de autora canonizada.

E essa ênfase no nome de Clarice Lispector enquanto autora de destaque e merecedora de prestígio é vista ainda nos escritos de outros autores do *NYT*. Por exemplo: em um texto de maio de 2004 no qual apresenta uma resenha do livro *Death in Brazil*, de Peter Robb, o autor Richard Eder diz se sentir desapontado pois, apesar de o livro em questão discorrer sobre Machado de Assis, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, deixa de fora Clarice Lispector, que para Eder se trata de uma escritora dona de uma arte original e intimamente impressionante, embora ela seja conhecida no exterior principalmente como autora feminista (EDER, 2004). Essa foi, por sinal, a única menção a Lispector no *NYT* que a associou abertamente ao movimento feminista.

De modo geral pode-se, portanto, concluir que o perfil de Lispector traçado pelo *NYT* é extremamente positivo e surpreendentemente vasto, estabelecendo-a como autora canonizada e fonte da qual bebem não só outros literatos, mas também artistas das mais diversas áreas. A autora é quase que em 100% das ocasiões mencionada de forma lisonjeira, sendo que nem mesmo sua aparência física (Clarice Lispector, como é sabido, era uma mulher belíssima) é deixada de lado pelos colunistas: ela é descrita como “sempre glamorosa” em texto de autoria de Sheila Glaser publicado em março de 2011, no qual fala de autores considerados

pouco lidos nos Estados Unidos (ver GLASER, 2011). Até mesmo quando o insólito de seus escritos é colocado em evidência em uma resenha de suas traduções mais recentes, escrita por Terrence Rafferty em agosto de 2015, Lispector é ao mesmo tempo referida como uma ótima autora, sendo o mesmo insólito exaltado como o ingrediente responsável pela densidade dos escritos claricianos (RAFFERTY, 2015). Ademais, o desconhecimento de quem é Clarice Lispector é, já há algum tempo, mencionado como algo quase vergonhoso para o público leitor norte-americano.

A colunista Suzanne Ruta, ainda em 1989, fez questão de, lançando mão de considerável dose de sarcasmo ao resenhar a tradução de *A paixão segundo G. H.*, afirmar que a autora brasileira, que qualifica como talentosa, poderia ser o elo perdido entre os grandes movimentos intelectuais da França moderna, a saber, existencialismo e estruturalismo, e talvez essa seja a explicação para que os franceses a considerem seriamente e os norte-americanos não (RUTA, 1989).

Até mesmo o prestígio de um dos responsáveis por traduzir Lispector é ressaltado no *NYT*: em um texto de maio de 1988, o tradutor Gregory Rabassa, responsável pela versão de *A maçã no escuro*, é exaltado por receber o Wheatland Prize, prêmio conferido por notável contribuição com a troca literária internacional. Rabassa traduziu, além de Lispector, outros grandes autores como Jorge Amado e Gabriel Garcia Marquez (MCDOWELL, 1988).

Entretanto, apesar das diversas menções positivas encontradas já a partir da década de 1960 e apresentadas aqui, o apogeu das ocorrências do nome de Clarice Lispector no *NYT* se deu em novembro de 2015, quando a coletânea de obras suas editada por Benjamin Moser e intitulada *The complete stories* foi incluída na lista dos 100 livros notáveis de 2015, elaborada pelos editores do *NYT* (ver 100..., 2015). Essa lista inclui obras de ficção, não-ficção e poesia já resenhadas pelos editores do jornal durante o último ano. E a inclusão dos escritos de Lispector foi, sem dúvida, um dos motivos que alavancaram uma nova onda de popularidade da obra clariciana em terras norte-americanas.

Por fim, em janeiro de 2016, o *NYT* forneceu uma forte evidência da crescente significância de Clarice Lispector no cenário cultural norte-americano, talvez até como reflexo da sua aparição na lista dos livros notáveis de 2015. Ao escrever sua resenha do livro *Fake missed connections*, de autoria de Brett Fletcher Lauer, o colunista Benjamin Anastas (2016) cita uma famosa sentença proferida por Lispector: “Tudo

o que em mim não prestava era o meu tesouro”, encontrada no conto “Os desastres de Sofia”, parte de sua obra *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1992, p. 17). Clarice Lispector é citada sem adendos: sem explicações relativas à sua nacionalidade, sem justificativas reconhecidas como necessárias sobre qual a sua importância no cenário literário para que seja citada em uma resenha em um dos maiores veículos de comunicação dos Estados Unidos e do mundo. Talvez essa ocorrência seja a prova de que, devido a diversos fatores, entre eles a contribuição de Moser, o nome de Clarice Lispector tem alcançado uma posição consolidada na cena literária norte-americana.

Como exposto até agora, percebe-se que a presença de Clarice Lispector no *NYT* é bastante significativa. Para uma breve comparação, uma busca semelhante com o nome de Guimarães Rosa, autor praticamente da mesma geração, e segundo Stegagno Picchio (1997, p. 605) um dos “mais célebres no exterior”, resultou em apenas 23 ocorrências no *NYT*, menos da metade das 48 encontradas para Lispector, demonstrando que, apesar de o cenário literário norte-americano ser ainda bastante fechado para a literatura estrangeira¹¹ e, em especial, para a literatura latino-americana, a autora em questão tem sido alvo de menções constantes quando comparada a outros de sua classe, particularmente na última década, o que serve para atestar um provável aumento de sua popularidade naquele país. Ficou ainda evidente que o seu biógrafo e editor Benjamin Moser teve um importante papel nessa recente divulgação da obra clariciana, e pode talvez em grande medida ser responsabilizado pelo que poderia ser chamado de uma revitalização da imagem dos escritos de Lispector nos Estados Unidos.

De modo geral, foi também revelador perceber que Clarice Lispector em toda a sua trajetória nos Estados Unidos foi apresentada ao público como uma autora de alto nível, não só pelos elogios amplamente tecidos a ela enquanto escritora, mas também pela constante associação de seu nome ao de outros grandes literatos brasileiros e latino-americanos. Ademais, as descrições sobre as obras de Lispector consideradas tenderam a ser apresentadas ao público leitor do jornal americano acompanhadas

¹¹ Vale lembrar que Lawrence Venuti é um dos teóricos mais engajados em criticar sistematicamente algumas das práticas do sistema cultural americano em relação à importação e à tradução de textos de outros sistemas, enfatizando que por detrás disso estão as práticas econômicas que determinam o interesse comercial da indústria editorial (VENUTI, 1995).

de explicações, ainda que breves, sobre a posição ocupada por Clarice Lispector no cenário literário brasileiro, enfatizando sua condição de “realiza literária” nos círculos nacionais.

Considerando um aspecto mais básico, porém não menos intrigante, das informações levantadas, um dos elementos que chamou a atenção foi a diacronia das ocorrências: embora ainda em pequeno número, foi surpreendente ver que Lispector já era mencionada no *NYT* ainda em vida, na década de 1960. E sua presença, embora bastante tímida numericamente, não desapareceu daquele veículo de comunicação por muitos anos seguidos desde a década de 1980, embora não tenham sido encontradas ocorrências durante a década de 1970.

Com relação às seções do *NYT* em que o nome de Lispector foi encontrado, ainda que, como já era esperado, a imensa maioria das ocorrências tenha se dado na seção do jornal dedicada à literatura, foi surpreendente perceber que Lispector também figurava em artigos referentes às mais diferentes áreas artísticas, como cinema, música, dança e pintura, demonstrando assim a relevância de sua obra não só enquanto literatura *per se*, mas também como base para leituras e releituras intersemióticas de seus escritos.¹²

Outro aspecto bastante importante percebido através dos dados analisados refere-se à ênfase dada à postura de Lispector enquanto parte de algumas minorias sociais. Vale ressaltar que tem sido bastante comum encontrar em tempos mais recentes pesquisas acadêmicas associando a figura e os escritos de Lispector aos estudos feministas, e obviamente há grande fundamento para isso, bastando considerar não só as obras, mas também a trajetória pessoal da autora. Entretanto, no *NYT* não parece haver uma associação marcada entre Clarice Lispector e os movimentos feministas, mas dá-se certa ênfase ao seu pertencimento a outra minoria: o povo judeu. Esse enfoque talvez tenha sido parcialmente impulsionado pela biografia de Moser, mas mesmo nos textos anteriores a essa publicação, parece haver interesse em se dar certo destaque ao fato de Lispector não ser exatamente brasileira, mas sim de ascendência

¹² No Brasil também há uma crescente tendência a estabelecer associações intersemióticas com a obra de Lispector, como visto nos estudos de Siqueira (2008) e Wosniak (2011), tendência percebida ainda em outros campos, como o dos Estudos da Tradução, conforme apontado por Hanes e Guerini em “Clarice Lispector traduzida e tradutora: estado da arte” (2016), inédito.

judia, mencionando-se repetidamente no *NYT* (em artigos de 1967, 1987 e 2012) o fato de a autora ter nascido na Ucrânia pós-guerra e não no Brasil. Não se pretende aqui entrar no debate da já conhecida polêmica acerca da forte influência dos judeus na mídia norte-americana como um todo, porém esse achado não pode, por outro lado, ser ignorado.

Embora o objetivo do presente artigo tenha sido elaborar um estudo de caso que possibilitasse verificar como Lispector tem sido apresentada ao leitor norte-americano em geral, as descobertas proporcionadas pela análise dos dados serviram para mostrar que a presença dessa autora no sistema cultural americano é mais intensa e contínua do que inicialmente se supunha. Além disso, os dados indicam possibilidades de novas análises na compreensão da recepção e do perfil de Lispector nos EUA, como compilações de ocorrências do nome de Lispector em outros veículos de comunicação, por exemplo o prestigioso *The New Yorker*, e ainda outra possibilidade mais abrangente, que seria um estudo comparado entre as principais nações de língua inglesa, a Inglaterra e os Estados Unidos, em busca de possíveis divergências e convergências na representação e representatividade de Clarice Lispector em veículos de comunicação de ambas as nações e no papel que certos epítetos desempenham na divulgação de um autor em um dado sistema cultural.

Referências

Aporte teórico-crítico

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 285-292, 2010.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: spinning the webs of passion*. New Orleans: University Press of the South, 1997.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CLARICE Lispector. Instituto Moreira Salles, [s.d.]. Disponível em: <<http://claricelispectorims.com.br/Books>>. Acesso em: 4 jan. 2016.

COSTA, Walter Carlos. A face holandesa de Clarice Lispector. *Revista Cerrados*, Brasília, UnB, v. 16, n. 24, p. 287-293, 2008.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics Today*, Durham, v. 11, n. 1, p. 3-26, 1990.

GENTZLER, Edwin. *Teorie della traduzione, tendenze contemporanee*. Tradução de Maria Teresa Musacchio. Torino: UTET Libreria, 1998.

LIMA, Thereza Cristina de Souza. *A tradução e os prazeres vivos de descobrir o mundo de Clarice Lispector: uma análise comparativa de três obras de Clarice Lispector, traduzidas para o inglês, à luz dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus*. 2011. 228 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2011. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/157370?locale=pt_BR>. Acesso em: 3 dez. 2015.

LISBOA, Adriana. Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Adelaide, v. 14, n. 2-3, p. 141-145, 2008.

MAURI, Cristina. *Um estudo da tradução italiana de Laços de família, de Clarice Lispector, a partir da abordagem em corpora: a construção da introspecção feminina através dos verbos de elocução*. 2003. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOSER, Benjamin. *Why this world: a biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009.

PEREIRA, Maria Marta Laus. Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, UFSC, v. 3, n. 3, p. 109-125, 1995.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Unesp, 2006.

SIQUEIRA, Joelma Santana. *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector*. 2008. 239 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../TESE_JOELMA_SANTANA_SIQUEIRA.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2015.

THE NEW York Times. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica, 2015. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/The-New-York-Times>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

TOP 10 Newspapers by circulation: *Wall Street Journal* leads weekday circulation. Huffington Post, [s.d.]. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2013/05/01/newspaper-circulation-top-10_n_3188612.html>. Acesso em: 12 fev. 2016.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução de Carolina Alfaro. *PaLavra*, Departamento de Letras, PUC-Rio, v. 3, p. 111-134, 1995.

WOSNIAK, Cristiane. *A literatura, a dança e a tradução intersemiótica*: quando Clarice dançou. In: ENCONTRO DO GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA EM ARTES, 4., 2010, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/COMUNICACAO_2013/Publicacoes/GIPA__e_GEPHEO/08-literatura_danca_traducao_intersemiotica_wosniak.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2016.

Corpus da pesquisa

100 notable books of 2015. *The New York Times*, New York, 27 Nov. 2015. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/12/06/books/review/100-notable-books-of-2015.html>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

ANASTAS, Benjamin. 'Fake missed connections,' by Brett Fletcher Lauer. *The New York Times*, New York, 8 Jan. 2016. Books. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2016/01/10/books/review/fake-missed-connections-by-brett-fletcher-lauer.html?mtref=query.nytimes.com&gwh=1C66EA2CFB99FD25F209CF362014B1D7&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

BRYAN, C. D. B. Afraid to be afraid. *The New York Times*, New York, 3 Sep. 1967. Book Review. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A07E2DD1F3CE63ABC4B53DFBF66838C679EDE>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

CLASSICAL music and dance guide. *The New York Times*, New York, 7 May 2004. Movies. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2004/05/07/movies/classical-music-and-dance-guide.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

DUNNING, Jennifer. A strange little world with a barrel that flirts. *The New York Times*, New York, 9 Mar. 1998. Dance Review. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1998/03/09/arts/dance-review-a-strange-little-world-with-a-barrel-that-flirts.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

EBERSTADT, Fernanda. Untamed creature. *The New York Times*, New York, 19 Aug. 2009. Sunday Book Review. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/08/23/books/review/Eberstadt-t.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=5E47F7A3E8E29683611CF1146423B162&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

EDER, Richard. Trekking wildly in Brazil, with history and violence. *The New York Times*, New York, 18 May 2004. Books of the Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2004/05/18/books/books-of-the-times-trekking-wildly-in-brazil-with-history-and-violence.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

GARNER, Dwight. Writer's myth looms as large as the many novels she wrote. *The New York Times*, New York, 11 Aug. 2009. Books of the Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/08/12/books/12garner.html?_r=0>. Acesso em: 16 fev. 2016.

GLASER, Sheila. Writers no one reads? *The New York Times*, New York, 2 Mar. 2011. Magazine. Disponível em: <<http://6thfloor.blogs.nytimes.com/2011/03/02/writers-no-one-reads/?mtrref=query.nytimes.com&gwh=A27D831BF76DBD3827C96A7353B23E9C&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MASLIN, Janet. The screen: 'The hour of the star,' from Brazil. *The New York Times*, New York, 21 Jan. 1987. Movies. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/01/21/movies/the-screen-the-hour-of-the-star-from-brazil.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=E5EF23CE8CD792992F44F283CF7BE6A1&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MCDOWELL, Edwin. American translator wins award. *The New York Times*, New York, 8 May 1988. Books. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/05/08/books/american-translator-wins-award.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MOSER, Benjamin. Stray questions for: Benjamin Moser. Arts Beat: The Culture at Large, 21 Aug. 2009. *Blog* vinculado à página do *The New York Times*. Entrevista concedida a Blake Wilson. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/08/21/stray-questions-for-benjamin-moser/?mtrref=query.nytimes.com&gwh=111951923AEF41898AA043AC2FCB7742&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

NEW books; fiction general. *The New York Times*, New York, 22 May 1967. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9D02E4D61338E43BBC4A51DFB366838C679EDE>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

NICHOLS, Lewis. In and out of books. *The New York Times*, New York, 11 Oct. 1954. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1964/10/11/in-and-out-of-books.html>>. Acesso em:

RAFFERTY, Terrence. ‘The complete stories,’ by Clarice Lispector. *The New York Times*, New York, 27 Jul. 2015. Book Review. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/08/02/books/review/the-complete-stories-by-clarice-lispector.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

RATLIFF, Ben. Musicians redefine long play in 2015. *The New York Times*, New York, 16 Dec. 2015. Arts. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/music/musicians-redefine-long-play-in-2015.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

REVIEWS of *Why this world*. Benjamin Moser, [s.d.]. Disponível em: <http://www.benmoser.com/index2.php?soort=work&volgorde_subnav=2>. Acesso em: 20 fev. 2016.

RICH, B. Ruby. Cinema that rolls with the politics. *The New York Times*, New York, 29 Nov. 1998. Film. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1998/11/29/movies/film-cinema-that-rolls-with-the-politics.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=97D9F2DE108E83F35284527F53725D7A&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

ROTHSTEIN, Mervyn. Suzana Amaral: her ‘hour’ has come. *The New York Times*, New York, 18 Jan. 1987. Movies. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/01/18/movies/suzana-amaral-her-hour-has-come.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=ACF87100A1671BB62A8B5CC32F143C51&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

RUTA, Suzanne. Everything happens in the maid’s room. *The New York Times*, New York, 8 Jan. 1989. Books. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1989/01/08/books/everything-happens-in-the-maid-s-room.html>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

SMALLWOOD, Christine. The mother-daughter thing. *The New York Times*, New York, 24 Mar. 2015. Family Affairs. Disponível em: <<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2015/03/24/susan-howe-rh-quaytman-mother-daughter-interview/?mtrref=query.nytimes.com&gwh=193FE16B4580917E76A9A50A154F1C5D&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

THE New York Times, New York, 1851-. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

WHAT'S the best book, new or old, you read this year? *The New York Times*, New York, 7 Dec. 2015. Sunday Book Review. Disponível em: <www.nytimes.com/2015/12/13/books/review/whats-the-best-book-new-or-old-you-read-this-year.html>. Acesso em: 16 fev. 2016.

WILLIAMS, John. Benjamin Moser to write Sontag Biography. Arts Beat: The Culture at Large, 27 Feb. 2013. *Blog* vinculado à página do *The New York Times*. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/02/27/benjamin-moser-to-write-sontag-biography/?mtref=query.nytimes.com&gwh=C07D43D4511EE9F16F142805EA6A6459&gwt=pay>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

Obras de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *A breath of life*. Tradução de Johnny Lorenz. New York: New Directions, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Editora Siciliano, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *An apprenticeship or the book of delights*. Tradução de Richard A. Mazzara e Lorri A. Parris. Austin: University of Texas, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Discovering the world*. Tradução de Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *Family ties*. Tradução de Giovanni Pontiero. Austin: University of Texas, 1972.

LISPECTOR, Clarice. *Near to the wild heart*. Tradução de Alison Entrekin. New York: New Directions Paperback, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Near to the wild heart*. Tradução de Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *Selected crônicas*. Tradução de Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Soulstorm: stories*. Tradução de Alexis Levitin. New York: New Directions, 1989.

LISPECTOR, Clarice. *The apple in the dark*. Tradução de Gregory Rabassa. New York: Alfred A. Knopf, 1967.

LISPECTOR, Clarice. *The besieged city*. Tradução de Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *The complete stories*. Editado por Benjamin Moser. Tradução de Katrina Dodson. New York: New Directions, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *The foreign legion: stories and chronicles*. Tradução de Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *The hour of the star*. Tradução de Benjamin Moser. New York: New Directions, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *The hour of the star*. Tradução de Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *The passion according to G. H.* Tradução de Idra Novey. New York: New Directions Paperbook, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *The passion according to G. H.* Tradução de Jack H. Tomlins. New York: Knopf, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *The passion according to G. H.* Tradução de Ronald W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *The stream of life*. Tradução de Elizabeth Lowe e Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.

Clarice Lispector e seus tradutores: da fúria à melodia

Clarice Lispector and her translators: from fury to melody

Jean-Claude Lucien Miroir

Universidade de Brasília (UnB), Brasília – DF / Brasil

jc.unb@hotmail.com

Resumo: O *corpus* dos Estudos Claricianos enriqueceu-se, nessas duas últimas décadas, com uma ampla produção acadêmica relacionada especificamente a aspectos tradutológicos. Este artigo objetiva analisar a atuação de Clarice Lispector no processo tradutório de sua própria obra. Trata-se dos seguintes aspectos: a crítica de tradução, a negociação editorial e a recepção. Fruto de uma pesquisa de doutoramento, este estudo embasa-se em documentos pessoais de Lispector publicados e em arquivos disponíveis em instituições brasileiras. Refere-se a quatro tradutores precursores da tradução de Clarice em suas respectivas línguas e culturas: Beata Vettori e Denise-Teresa Moutonnier (para o francês), Curt Meyer-Clason (para o alemão) e Gregory Rabassa (para o inglês norte-americano). Destaca-se, neste percurso, a relação angustiante de Lispector com esses tradutores e o impacto, emocional e literário, sobre a autora, produzido pelas traduções publicadas de sua obra.

Palavras-chave: Clarice Lispector; relação autor/tradutor; crítica de tradução; negociação editorial; recepção de tradução.

Abstract: The corpus of studies concerning the author Clarice Lispector has expanded in the last two decades, thanks to the considerable range of academic works specifically related to aspects of translation. This article aims to analyse the performance of Clarice Lispector in the translation process of her work. It deals with the following aspects: the critique of translation, the editorial negotiations and the reception of her translated works. The result of a doctoral research, this study is based on personal documents that have been published about the author and on files available in Brazilian institutions. It refers to pioneering translators of Lispector's work in their respective languages and cultures: Beata Vettori and Denise-Teresa Moutonnier for French, Curt Meyer-Clason for German and Gregory Rabassa for US English. Within this context, the study details the agonizing relationship that Lispector maintained with her translators and the emotional and literary impact that published translations of her work had on her.

Keywords: Clarice Lispector, author-translator relationship, translation critique, editorial negotiations, translation reception.

Recebido em 29 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 25 de maio de 2016.

Clarice Lispector teve uma atuação significativa como tradutora, todavia sempre se colocou na defensiva em relação à profissão, isto é, numa posição de desconfiança e de medo a respeito da divulgação de sua própria obra em várias línguas estrangeiras: “Traduzo, sim, mas *fico cheia de medo* de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante *enjoo* de reler coisas minhas, *fico também com medo* do que o tradutor possa ter feito com um texto meu” (LISPECTOR, 2005, p.117, grifos meus).

Nessa citação, Clarice repete duas vezes a palavra *medo*, para se referir aos tradutores de seus livros. Durante sua carreira, ela traduziu principalmente do inglês e do francês, duas vezes do espanhol; portanto era competente para avaliar as traduções realizadas nessas três línguas, como no caso da primeira tradução de *Perto do coração selvagem* (1943)

para o francês em 1954, que julgou, num primeiro momento, como sendo “extremamente ruim” (LISPECTOR, 1986, p. 4). Em uma carta a Pierre de Lescure, de 20 de junho de 1954, Clarice “se arrependeu das palavras indelicadas sobre a tradução (de Denise-Teresa Moutonnier) [...]”. Três anos depois (14 maio de 1957) ela ainda se desculpava por seu comportamento: ‘Não desculparei meu mau comportamento’, escreveu a Lescure” (MOSER, 2009, p. 596, nota 39).

Essa experiência constrangedora justificaria em parte sua desconfiança e seu “medo” da tarefa “traíçoeira” do tradutor, afinal Clarice tinha demonstrado plena consciência dos “riscos” inerentes a esse árduo ofício, por ser também tradutora. No entanto, vale ressaltar que a autora não assumiu apenas o papel passivo de “receptora” de sua própria obra traduzida, mas também se engajou pessoalmente no processo de negociação editorial, como revisora crítica e “agente literária”.

Este artigo, fruto de uma pesquisa de doutoramento (MIROIR, 2013), objetiva analisar várias facetas da atuação de Clarice Lispector, passando da “fúria” à “melodia”, por meio do estudo de documentos relativos a quatro tradutores claricianos: Beata Vettori e Denise-Teresa Moutonnier (tradução para o francês), Curt Meyer-Clason (para o alemão) e Gregory Rabassa (para o inglês norte-americano).

1 Clarice traduzida para o francês: Beata Vettori

A diplomata brasileira Beata Vettori realizou a primeira tradução em língua estrangeira de um trecho de uma obra de Lispector. Com efeito, ela traduziu, em 1952, para a revista literária francesa *Roman*, da editora parisiense Plon, o capítulo “Os primeiros desertores”, do romance *A cidade sitiada* (LISPECTOR, 1949).

Essa iniciativa precursora mereceu, na época, destaque na imprensa brasileira, o que comprova a atenção dos meios culturais com a divulgação da cultura brasileira no exterior. O *Diário Carioca* do dia 12 de outubro de 1952, publicou a notícia nestes termos: “O último número [n. 8] da revista francesa ‘*Roman*’ traz um capítulo do romance ‘*A cidade sitiada*’, de Clarice Lispector. A tradução da bela página foi feita por Beata Vettori (*sic*)” (VIDA..., 1952, p. 2).

Atribui-se a primeira tradução de Clarice Lispector a Denise-Teresa Moutonnier, considerando-se o “primeiro tradutor”, conforme Berman (1995), aquele que verte pela primeira vez uma obra completa

de um escritor para uma língua estrangeira. No entanto, as tentativas de divulgação anteriores, como as realizadas por Beata Vettori, em 1952 – em colaboração editorial com o escritor brasileiro Paulo Mendes Campos – precisam ser tomadas em consideração para se entender o processo de divulgação e de recepção da obra de Clarice Lispector no exterior.

A publicação do capítulo de *A cidade sitiada* (1949) “Os primeiros desertores”, traduzido em francês por “Persée dans le train” [Perseu dentro do trem] (LISPECTOR, 1952, p. 579-587), é o resultado de esforços combinados de três pessoas – de dois brasileiros, Vettori e Campos, e de uma francesa, a escritora feminista Célia Bertin, codiretora (com Pierre de Lescure) da revista *Roman*.

Beata Vettori não era tradutora profissional, mas conselheira do Itamaraty, na década de 1950. Nos *Anais do Senado* (BRASIL, 1971, p. 139-140), encontra-se um *Curriculum Vitae* dessa funcionária pública, esclarecedor para entender as ligações que se teceram entre essas três mulheres: Vettori, Bertin, Lispector.

Vettori ingressou na carreira de diplomata, por meio de concurso, como cônsul de terceira classe em 1934, época em que a presença feminina no corpo diplomático era ainda limitada. De 1938 a 1942, atuou na América Latina, em Buenos Aires, para em seguida exercer sua primeira função na Europa, ocupando o cargo de segundo secretário na embaixada brasileira em Bruxelas, de 1945 a 1948, o que implicava para ela a convivência cotidiana com a língua francesa. Durante esse período teve, supostamente, contatos com os grupos de intelectuais feministas aos quais, por sua vez, Bertin aderira. Vettori atuou na Europa (Londres, Irlanda, Alemanha) até 1968. Entre 1965 e 1968, ela tornou-se cônsul-geral em Paris. Deixou a capital francesa para assumir o cargo de embaixadora do Brasil no Equador.

Logo no início de sua carreira, Vettori, dentro do quadro diplomático brasileiro, desenvolveu sua militância feminista de forma oficial (BRASIL, 1971, p. 140). Após sua longa estada na Europa, Vettori regressou ao Brasil, em julho 1951, onde permaneceu até 1953. No ano da tradução e da publicação do 11º capítulo de *A cidade sitiada* (em julho de 1952), ela atuava no Instituto Rio Branco, no Rio de Janeiro.

A referência às competências linguísticas se faz, doravante, necessária, pois Beata Vettori traduziu do português para o francês, apesar de esta não ser sua língua materna, demonstrando um excelente domínio da língua de chegada, empregando um registro linguístico

tão formal quanto o estilo redacional de Denise-Teresa Moutonnier (primeira tradutora de Lispector). Essa semelhança pode ser atribuída, em primeira análise, às suas respectivas formações acadêmicas e ao “espírito do tempo” (*Zeitgeist*) na área da tradução no Brasil e na Europa do pós-guerra.

Não se trata aqui de se engajar em uma análise detalhada da tradução de Vettori, mas apenas de destacar, por exemplo, o uso sistemático do *passé simple* [pretérito perfeito] de narração e de concordâncias verbais com o *imparfait du subjonctif* [pretérito imperfeito do subjuntivo], escolhas que caracterizam as tendências tradutórias das duas tradutoras (Vettori e Moutonnier), na época.

Diferentemente do português do Brasil, essas distinções, na língua francesa, são “marcadas” no que se refere *ao registro de língua, ao ritmo e à época*. Portanto, elas representam, em nossos dias, escolhas tradutórias que devem ser definidas logo no início do projeto de tradução, geralmente tomadas em conjunto com a editora.

O segmento seguinte ilustra essa observação:

Quadro 1. Comparação estilística de duas traduções

Lispector (1998a, p. 177)	Vettori (LISPECTOR, 1952, p. 580)	Thiériot (LISPECTOR, 1991, p. 248)
Não se poderia dizer se alegres, pensativos ou atentos – olhos apenas físicos, e alguém duvidaria <i>de que pudessem ver</i> .	On n’aurait pu dire s’ils étaient gais, pensifs ou attentifs – des yeux *seulement* physiques ; *et* on aurait pu même douter <i>qu’ils pussent voir</i> .	Impossible de dire joyeux, pensifs ou attentifs – des yeux seulement physiques, *et* à se demander <i>s’ils pouvaient voir</i> .

Fonte: MIROIR, 2013, p. 83. Modificado.

A tradução de Vettori, no quadro acima, caracteriza-se pelo emprego do *imparfait du subjonctif* do verbo *pouvoir* [poder] – “qu’ils pussent voir” –, enquanto os Thiériot¹ escolheram uma estrutura sintática que contorna esse traço que marca o texto de chegada, tornando-o mais “moderno” e menos “formal”.

¹ Jacques Thiériot e Teresa Guimarães Thiériot são um casal franco-brasileiro de tradutores, que traduziram integralmente *A cidade sitiada*, em 1991.

Vettori omitiu o advérbio *apenas* e a conjunção aditiva *e* (também omitida pelos Thiériot). Esse tipo de omissão (**seulement**, **et**) era frequente também na tradução de Moutonnier. Vale também destacar uma característica tradutória comum às duas tradutoras (Vettori e Moutonnier) que diz respeito à reorganização das frases – cortando-as, unificando-as ou mudando a ordem dos constituintes – mais por motivos “estilísticos” tradutórios do que por exigências sintáticas da língua de recepção. Já os Thiériot exploraram raramente esse procedimento, “respeitando” mais a organização frasal clariciana.

Por princípio, o crítico de tradução pode considerar que essas decisões foram tomadas pelas tradutoras com base em uma premissa deontológica elementar: produzir um texto que estabeleça uma *relação de equivalência* com o texto de origem, sem deturpá-lo de forma deliberada. No entanto, vários efeitos podem decorrer desses procedimentos, como a mudança do ritmo (aceleração ou abrandamento), alteração nas possibilidades interpretativas ofertadas ao leitor, receptor na língua de chegada (mais amplas ou mais restritivas).

A análise da tradução do capítulo de *A cidade sitiada* permitiu estabelecer um paralelo “estilístico” entre as duas tradutoras de Clarice Lispector da década de 1950 – Vettori (1952) e Moutonnier (1954) – destacando aspectos ligados ao modo redacional de uma época. De fato, parece que, por trás dessa aparente formalidade, desvela-se uma tendência criativa mais aguda nessas duas tradutoras do que nos seus sucessores, para se libertar do *literalismo* “magnético” que a língua portuguesa pode impor à francesa devido a seus respectivos “laços de família” linguísticos.

Vale lembrar que Vettori não traduziu para sua língua materna, ao contrário de Moutonnier. O nível linguístico na língua francesa das duas tradutoras, que não são realmente profissionais, é ótimo. Os pontos comuns destacados situam-se principalmente na redação, na influência “desnorteadora” da prosa poética clariciana no processo de reformulação na língua de chegada, nos tipos de adições e subtrações, como de determinados advérbios e conjunções, na reorganização das frases (união, separação, mudança de ordem).

Nessas perspectivas, os retradutores (Jacques e Teresa Thiériot) mantiveram com mais “fidelidade” as estruturas claricianas, perdendo, por vezes, uma certa “fluidez” presente no texto de partida (ver LISPECTOR, 1991).

Como “prototradutora” clariciana, o papel de Beata Vettori no processo editorial despertou o interesse da editora Plon em traduzir integralmente o romance de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), originalmente intitulado, *Fúria e melodia* (GOTLIB, 2007, p. 152; p. 509).

2 Clarice traduzida para o francês: Denise-Teresa Moutonnier

Após essa primeira tentativa feita pela diplomata brasileira Beata Vettori, Celia Bertin e Pierre de Lescure publicaram, em 1954, a tradução para o francês de *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1954), realizada por Moutonnier.

Denise Moutonnier nasceu em abril de 1923, numa família abastada que morava em Paris, no bairro requintado do *XVII^e arrondissement*, e ingressou, por concurso, em 1944, na prestigiosa *École de Haut Enseignement Commercial pour les Jeunes Filles* [Escola de Alto Ensino Comercial para Moças] (HECJF) (1916-1975). Essa formação é importante para entender sua atuação como tradutora, pois, segundo a fundadora da escola, Louli Sanua, além do conteúdo de alto nível, com foco específico em línguas estrangeiras, visava preparar a mulher para se tornar moral e financeiramente independente.

Portanto, devido a sua origem social e sua formação acadêmica, Moutonnier dominava perfeitamente a língua francesa e outras línguas estrangeiras. Porém, qual é sua relação com a língua portuguesa, que não era ensinada naquela época?

Moutonnier ocupou o cargo de secretária e tradutora particular do arquiteto e urbanista francês, de renome internacional, Jean-Gaston Bardet, o que a levou a viajar muito, inclusive para o Brasil. Ela descobriu a prática da religião católica com Bardet, católico fervoroso, e foi batizada, já adulta, pelo nome de Teresa, em memória a Santa Teresa de Ávila. Daí o nome que consta na capa da primeira tradução de *Perto do coração selvagem*: Denise-Teresa Moutonnier.

Além de verter a correspondência internacional de Bardet, Moutonnier traduziu também, em 1950, a pedido do arquiteto, um livro de história da tecnologia do inglês para o francês, de Lewis Mumford, *Techniques et civilisation* (MUMFORD, 1950). Quanto a Bardet, ele publicou, em 1952, na editora Plon, *Demain, c'est l'an 2000!* [Amanhã, é o ano 2000!] (BARDET, 1952), o que representa a primeira ligação com Clarice Lispector, através da editora parisiense.

A segunda ligação se refere à estada de Bardet no Brasil, para ministrar um curso de urbanismo, de quatro meses de duração, de março a julho de 1953, na Escola de Arquitetura da UFMG, em Belo Horizonte. No seu discurso de encerramento, o professor Francisco Brandão (1956, p. 156, grifo meu) mencionou o nome da primeira tradutora de Clarice: “[...] assinalando o término de um primeiro curso especial e intensivo, ministrado pela acatada autoridade que é Mr. Bardet, com a preciosa colaboração de *Mlle. Moutonnier*”. Nessa estada em Belo Horizonte, ela teve a oportunidade de descobrir a cultura brasileira e sua língua.

Em 1953, a tradução de *Perto do coração selvagem* já estava comprometida, pois perdera o tradutor que fora inicialmente escalado para realizar o ofício dentro do cronograma estabelecido. Vettori interveio para encontrar uma solução, o que Clarice lembrou a Pierre de Lescure, em carta do dia 20 de junho de 1954, conforme relata Ferreira:

[...] a diplomata Beata Vettori havia lhe escrito, em outubro de 1953, pedindo-lhe [a Clarice] uma autorização urgente por telegrama para que fosse remetido um exemplar brasileiro de *Perto do coração selvagem* à Plon, pois o amigo que faria a tradução não poderia fazê-la no prazo determinado pela editora (FERREIRA, 1999, p. 184).

Diante desse contratempo

Clarice não teve alternativa e autorizou, contra sua vontade, a tradução a cargo da Plon. Após muitas explicações e justificativas deu um voto de confiança a Librairie Plon, certa de que tudo seria feito para que a tradução não ficasse tão distante do pensamento da autora (FERREIRA, 1999, p. 184).

Segundo Ferreira na citação acima, já estaria Lispector desconfiando de que a Plon mandaria fazer uma tradução que poderia ficar tão “distante do pensamento” dela? Parece que a diplomata Beata Vettori articulou a publicação de *Perto do coração selvagem* na França com Célia Bertin. As duas intelectuais atuavam na defesa e na divulgação das ideias feministas, ligação que se concretizou na prosa e na pessoa de Clarice Lispector.

O desafio dos editores da revista era o de encontrar um tradutor que aceitasse as condições rejeitadas pelo “amigo” tradutor de Vettori, ou

seja, traduzir o livro com menor prazo, entre outubro de 1953 (registro da desistência do tradutor) e a data de início para a venda, em novembro de 1954, conforme consta na última página do original impresso.

Lescure e Bertin procuravam um tradutor do português para o francês. Gaston Bardet, por sua vez, como autor, tinha contato com a editora Plon e voltara de uma longa viagem ao Brasil, acompanhado de sua secretária particular, Denise-Teresa Moutonnier, tradutora e poliglota. Houve certamente uma intermediação entre Lescure e Bardet para convidar Moutonnier a aceitar o desafio de traduzir o livro de 250 páginas em apenas algumas semanas.

Para se ter uma ideia do trabalho exigido, naquela época, sem computador e unicamente com a máquina de escrever e os dicionários impressos, o tradutor experiente e crítico de tradução Brenno Silveira (1954. p. 82) informa que “em caso de inadiável necessidade, um bom tradutor poderia traduzir dez, doze ou mesmo quinze páginas por dia”.

Portanto, pode-se emitir a hipótese de que Moutonnier traduziu *Perto do coração selvagem* em menos de um mês, em regime de urgência, a partir de uma língua que descobrira no próprio país da escritora, poucos meses antes. Todavia, como toda tradutora poliglota, apoiou-se em seus conhecimentos linguísticos em outras línguas, como o espanhol, e em suas experiências de viagens, consultando certamente, naquela época, em Paris, dicionários do português europeu.

Diante do exposto, entende-se a desistência do “amigo” tradutor, que reagiu sabendo que, na impossibilidade de concluir a tradução demandada em tão pouco tempo, sua reputação poderia ser manchada. Quanto a Moutonnier, aceitou, certamente, de acordo com a solicitação de seu chefe, Bardet. Tradutora experiente, conhecia também os riscos de aceitar tal desafio, no que se refere ao prazo exíguo e à língua a ser vertida.

Apesar do contexto desfavorável e dos anátemas proferidos por Lispector (que se retratou depois), Moutonnier conseguiu produzir uma tradução, com vários defeitos ou “zonas textuais problemáticas”, mas também com inúmeras “zonas textuais milagrosas” (BERMAN, 1995) que não desvalorizaram a escritura clariciana. Provavelmente, sem a ousadia dessa tradutora francesa, a primeira tradução de Clarice Lispector não teria sido para o francês, e nem naquele ano, 1954, mas somente mais tarde, e para outras línguas.

Conforme informação da *Folha da Manhã* de 10 de outubro de 1954, Clarice Lispector foi convidada pela própria editora Plon a realizar uma revisão da tradução de seu livro, no intuito de assegurar “maior

fidelidade da estrutura estilística” (MOVIMENTO..., 1954, p. 2). Nessa ocasião, a escritora realizou seu primeiro ato formal e oficial de revisão e de *crítica de tradução*, manifestando sua indignação a respeito dos “erros” encontrados na tradução francesa, pedindo “simplesmente” a não publicação da obra.

O ato crítico realizado por Lispector deve ser analisado à luz da teoria da tradução, considerando que ela era competente na língua alvo, pois foi tradutora do francês para o português, já em 1941, e que avaliava a tradução de sua própria obra, situação pouco comum no mundo literário. A análise da sua crítica da tradução de *Perto do coração selvagem* (*Près du coeur sauvage*) – por meio da carta enviada à editora e de uma relação de exemplos de “erros” detectados por ela – será o primeiro passo para definir seu perfil crítico e, por conseguinte, seu perfil tradutológico e autoral.

Assim, em sua carta de 10 de maio 1954, de caráter familiar e privado, Clarice Lispector justifica seu atraso na correspondência com suas irmãs devido ao trabalho extenuante que lhe proporcionaram as correções das provas de *Près du coeur sauvage* que tinha recebido da editora Plon: “foram tantas correções. [...] Esse trabalho me levou cerca de dez dias, trabalhando muitas vezes até duas e tanto da madrugada, pois fui obrigada até a escrever em francês” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254). Não se sabe, até hoje, se Clarice fez todas as correções necessárias diretamente nas provas da editora francesa, o que justificaria os dez dias de trabalho intenso, ou se relatou por amostragem um conjunto de erros padrões – “mandei exemplos dos erros de tradução” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254) – que deveriam ser corrigidos, não somente aqueles apontados pela autora, mas, globalmente, na obra inteira por meio de uma revisão geral.

A *angústia* substituiu-se à *felicidade*, geralmente proporcionada a um autor quando toma conhecimento de que sua obra será traduzida, como prova do reconhecimento de suas qualidades literárias além dos limites nacionais. Com efeito, a escritora descreveu paulatinamente, na carta às irmãs, um processo “anxiógeno” clássico, ou seja, recebeu as provas em cima da hora, dedicou muito tempo às correções, interpretou que elas não seriam acatadas pela editora. Portanto, numa reação de frustração, ela desabafa: “preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254).

Nessa mesma carta, Clarice Lispector informa a suas irmãs que mandou uma carta à editora francesa para dizer – com base em um conjunto de quase trinta exemplos de “erros” tradutológicos por ela relacionados – que “a tradução é *escandalosamente* má” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254, grifo meu), triste constatação para sua primeira obra traduzida em língua estrangeira.

Clarice comenta com as irmãs alguns “erros” de tradução que ela detectou nas provas de *Près du coeur sauvage*. Podemos destacar reações irônicas da escritora a respeito da tradutora francesa, enfatizando a “brutalidade de tradução”:

Uma noite, à meia-noite mais ou menos, eu estava tentando ler e corrigir, quando deparei com uma *brutalidade de tradução*, tão forte, tão inesperada, que, sozinha, mesmo, ri a ponto de chorar. Imaginem que escrevi, em má hora, no original: “a boca em forma de muchocho (*sic*)”. E sabem como ela, toda engraçadinha, traduziu? Assim: “la bouche em (*sic*) cul-de-poule”. Que tal? (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254, grifo meu)

Trata-se aqui de uma *metaironia*, a ironia da ironia destaca um conceito tradutológico que chamei de *paradoxo da fidelidade*, muito frequente na crítica da tradução, que corresponderia a uma hipercorreção crítica cometida pela escritora, isto é, corrigir o que não está errado. Com efeito, a solução proposta pela tradutora não é das mais elegantes, mas não deixa de ser uma expressão idiomática usual em francês e escolhida em adequação com o contexto.

Lispector questiona também as competências profissionais da tradutora: “A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e *tonto* em espanhol quer dizer mais ou menos *estúpido*” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254, grifo meu).

Diante da constatação da própria impotência frente à corrida contra o tempo – “parece que é tarde demais, que não vão poder fazer nada” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 255) –, a escritora resolve se resignar e esquecer a publicação de sua obra *mutilada* pela tradução francesa: “então vou procurar esquecer que o livro foi traduzido” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254).

Nessa carta de 10 de maio de 1954, Clarice Lispector narra também o teor da carta profissional, do dia 6 de maio de 1954, destinada

a Pierre de Lescure (LISPECTOR, 1986, p. 4), na qual faz uma gênese esclarecedora dos incidentes tradutológicos e descreve as motivações que a levaram a redigi-la e enviá-la à editora francesa. O esboço do retrato de Clarice Lispector como revisora e *crítica de tradução* pode ser enriquecido com a análise detalhada do conteúdo dessa carta redigida segundo os padrões de um parecer técnico.

Já na introdução Clarice expõe, em francês, o contexto e sua conclusão, sem nenhum equívoco: “Acabei de ler as provas da tradução de meu livro ‘*Perto do coração selvagem*’ e apresso-me de informar-lhe que não posso consentir que o livro seja publicado como está agora” (LISPECTOR, 1986, p. 4, grifo da autora),² porque “a tradução é escandalosamente má” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254).

A exposição dos motivos da escritora, nessa carta, pode justificar que a tradução, como produto, é “má” quando se refere à “falta de sentido” e à “interpretação errada”: (i) “há trechos que não fazem sentido nenhum” (LISPECTOR, 1986, p. 4);³ (ii) “em outros, o tradutor⁴ interpreta mal o pensamento da autora” (LISPECTOR, 1986, p. 4).⁵ Quanto ao “escândalo” dessa péssima tradução, ele chega paradoxalmente por meio da sensação de “ridículo”: (iii) “em muitos outros pontos, a coisa se torna até ridícula” (LISPECTOR, 1986, p. 4).⁶ Aqui, Clarice Lispector deve, pelo menos, se referir à tradução de *muxoxo*. Podemos acrescentar à relação das categorias de falhas destacadas: (iv) as “infidelidades”, as “inúmeras infidelidades”; (v) os “absurdos” (LISPECTOR, 1986, p. 4).

A estrutura argumentativa da carta é pertinente, porque o caráter “escandalosamente mau” da tradução francesa é acentuado pela escolha aleatória dos “erros” dentro da obra, o que deixa entender ao destinatário, Pierre de Lescure, o grau de imperfeição desse trabalho tradutológico: “Mais uma vez, garanto-lhe que eu escolhi, ao acaso, alguns exemplos: a tradução é muito mais rica [de exemplos ruins]” (LISPECTOR, 1986,

² “Je viens de lire les épreuves de la traduction de mon livre ‘*Près du cœur sauvage*’ et je m’empresse de vous faire savoir que je ne peux pas consentir que le livre soit publié comme il est maintenant” (Tradução minha).

³ “Il y a des morceaux qui ne font pas de sens du tout” (Tradução minha).

⁴ Clarice já sabia que o tradutor era uma mulher, pois usa o feminino quando se refere ao tradutor na sua carta às irmãs do dia 10 de maio de 1954.

⁵ “En d’autres, le traducteur interprète mal la pensée de l’auteur” (Tradução minha).

⁶ “En beaucoup d’autres points, la chose devient même ridicule...” (Tradução minha).

p. 4).⁷

Nesse processo de correção da tradução descrito por Lispector, deve-se tomar em consideração fatores emocionais evidentes. Naquele momento (1954), sua vida pessoal era difícil, morava em Washington, durante seu “exílio diplomático”. Com efeito, vale a pena estudar o impacto subjetivo produzido pela relação íntima que a *autora-revisora* entretém com sua própria obra original e a tradução numa língua que ela dominava. Ela dizia que não a conhecia o suficiente, mas, de fato, produziu propostas muito pertinentes, conforme os procedimentos éticos da crítica de tradução (BERMAN, 1995): quem critica tem de propor uma alternativa mais adequada. Eis um exemplo de correção proposto pela autora:

Quadro 2. Síntese do processo de correção da tradução de “olheiras escuras”

Texto original (LISPECTOR, 1998b)	“O professor recebera-a com ar sereno e distraído. <i>Com as OLHEIRAS ESCURAS</i> parecia uma fotografia antiga” (p. 114).	
Tradução de Moutonnier	« <i>Avec ses lunettes noires</i> » (p. 140 da prova).	Zona de conflito
Correção de Lispector (aprovada pela editora)	« <i>Avec ses YEUX CERNÉS...</i> » (23).	
Tradução publicada (LISPECTOR, 1954)	“Le professeur la reçut d’un air tranquille et distraît. <i>Avec ses YEUX CERNÉS</i> , il avait l’air d’une photographie ancienne” (p. 154)	
Observações de Lispector em carta de 10 maio de 1954 para as irmãs (LISPECTOR; MONTERO, 2007)	“Escrevi: com suas olheiras negras... Ela traduziu: com seus óculos escuros... O livro está todo assim, e em muitos trechos perde totalmente o sentido” (p. 254)	

Fonte: MIROIR, 2013, p. 444. Modificado.

⁷ “De nouveau, je vous assure que j’ai choisi, au hasard, seulement quelques exemples: la traduction en est beaucoup plus riche” (Tradução minha).

Por ironia da história, Pierre de Lescure, ao receber essa carta de Clarice, deixou-se convencer pela argumentação dela. Considerou as queixas da autora, isto é, os 26 exemplos anexados à carta, e mandou corrigir somente determinados trechos destacados por ela, antes de publicar *Perto do coração selvagem* em francês, em novembro de 1954. Não se sabe hoje se Clarice mandou a integralidade das provas corrigidas, conforme sua própria promessa, à editora Plon. No entanto, Lispector descobrirá três anos depois que a maioria de suas modificações tinha sido aprovada pela editora. Mandará uma carta para se desculpar e elogiar o trabalho da tradutora.

3 Clarice traduzida para o alemão: Curt Meyer-Clason

Após sua experiência sofrida com a revisão das provas da tradução de *Perto do coração selvagem*, é com humor que Clarice se refere às traduções de seus livros para o alemão, língua que desconhecia totalmente:

Uma tradução de dois livros meus [*A maçã no escuro* e *Onde estivestes de noite?*] que fizeram para o alemão, não me causou problema: *não entendo uma palavra de alemão, e a coisa ficou aliviadoramente*, por isso mesmo nem as críticas e comentários que a editora me mandou eu pude ler (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifo meu).

Clarice demonstra um nítido alívio motivado pela incapacidade de ler e de entender a língua alemã, libertando-se das reações emocionais conhecidas (enjoo, tédio, medo, náusea) que lhe proporcionam a *releitura* de seus escritos. De fato, por meio de seu desconhecimento linguístico, ela rejeita, de certa forma, o *sofrimento* e nega a *angústia*, ambos provocados pela preocupação, gerada pela publicação de novas traduções e das suas respectivas críticas relativas à recepção da obra traduzida em e para novas esferas culturais.

Essa reação de Clarice não representa nem uma fuga, nem uma forma de abnegação, mas, a meu ver, a conscientização implícita de que existem excelentes profissionais nos quais o autor deve confiar “cegamente”. Essa “cegueira” não significa “fora do alcance da visão” ou “nada existe” (como síndrome fenomenológica do avestruz); pelo contrário, o escritor não controla esse processo de tradução, de edição

e de recepção na cultura de chegada, pois está fora de sua esfera de competência, do ponto de vista prático e ético.

Com efeito, o texto, depois de sua publicação, não pertence mais (salvo os devidos direitos autorais legais) ao autor, mas sim ao receptor, ao leitor e releitor. Lispector manifesta essa desvinculação entre obra e escritor de maneira mais profunda, isto é, pela rejeição, quase sistemática, do processo de releitura, a ponto de ficar aliviada quando não entende a língua estrangeira, pois o *gatilho crítico emocional* não será acionado para gerar, de forma behaviorista, sensações físicas desagradáveis. De fato, ela não consegue desvincular-se do papel quer de autora quando lê sua própria criação (traduzida ou não), quer de tradutora que lê uma obra antes de traduzi-la. Esses casos não são, propriamente ditos, releituras, mas sim, segundo Clarice, “perdas de graça”.

No artigo “Traduzir procurando não trair”, de 1968 (LISPECTOR, 2005, p. 115-118), Lispector se refere à tradução de seu romance *A maçã no escuro*, vertido para o alemão por Curt Meyer-Clason, em 1964. Neste caso, foi a própria Clarice que organizou, em 1962, seu projeto de publicação em língua alemã.

Com efeito, Hilde Claassen, dona da editora alemã que leva o seu nome, encontrou-se rapidamente no Rio de Janeiro, em julho de 1962, com Clarice, que aproveitou o ensejo para apresentar-lhe três livros: *Perto do coração selvagem* (na tradução francesa de Moutonnier, que se tornou uma referência), *Laços de família* e *A maçã no escuro*. Depois desse encontro, Claassen enviou, da Alemanha, uma carta, datada do dia 19 de julho de 1962, redigida em francês, aos cuidados da escritora, diretamente para a embaixada do Brasil na Polônia, onde o ex-marido de Clarice, Maury Gurgel Valente, atuava como embaixador. A destinação desta carta pode se justificar pelo fato de que, durante aquele verão europeu, segundo Gotlib (2007, p. 351-352), Clarice viajara com seus filhos para que eles pudessem se encontrar com o pai deles.

Nessa carta, a editora alemã, Hilde Claassen, afirma que ficou impressionada com *Perto do coração selvagem*, que leu diretamente na tradução francesa de Moutonnier recebida das mãos de Clarice. Ela destacou a “profunda psicologia” das personagens principais e a “linguagem original” desse livro, que foi mantida apesar dos dois “filtros” linguísticos sobrepostos: o primeiro é o da própria tradução e o segundo se refere ao da leitora que leu em francês enquanto o alemão era sua língua materna. Quanto aos dois outros romances, ainda não traduzidos, a editora

entregou-os a seu leitor português, que teve dificuldades para avaliá-los devido às “nuanças brasileiras” em comparação com o português europeu. No entanto, apesar desses empecilhos, ele teve certeza de que eram livros de valor, baseando-se na tradução de *Perto do coração selvagem*.

Após receber uma carta de Varsóvia, de 25 de julho de 1962, e um telegrama de Paris, em 30 de julho de 1962, de Clarice, que aceitava as propostas de tradução de seus livros, Claassen enviou uma carta resposta, em 31 de julho de 1962, para a escritora no seu endereço do Rio de Janeiro. Nesta resposta, a editora alemã manifesta sua satisfação em traduzir para o alemão *A maçã no escuro* e faz uma pequena resenha do livro. Porém, ela não pôde se posicionar sobre a tradução de *Laços de família*, pois a análise da obra não tinha sido concluída pelo examinador da casa.

Quanto a *Perto do coração selvagem*, Claassen não aceita vertê-lo para o alemão, apesar de suas qualidades literárias, com a justificativa de que ele tinha sido publicado pela primeira vez há “20 anos”. Além disso, ela acrescenta que o “público oeste-europeu” já conhecia o romance de Clarice graças à tradução francesa da editora Plon, feita por Moutonnier.

Após a exposição dos termos contratuais para tradução, a editora menciona seu interesse em conseguir os direitos para realizar uma adaptação filmica do romance *A maçã no escuro*.

Para publicar esse romance, a editora propõe a Clarice um prazo de “18 meses a partir da assinatura do contrato”, para zelar pela qualidade da tradução, e se justifica da seguinte forma, valorizando o papel do tradutor: “mas uma tradução cuidadosa do português não se faz facilmente e com pressa e nós trabalhamos mais livremente quando temos um prazo razoável pela frente. Se o livro puder ser publicado antes – tanto melhor”.⁸

⁸ “[...] mais une traduction soigneuse du portugais ne se fait pas aisément et en hâte, et nous travaillons plus librement si nous voyons un espace suffisant devant nous. Si le livre peut paraître plus tôt – tant mieux” (LISPECTOR, Clarice; CLASSEN VERLAG. *Carta* – Clarice Lispector. [S.l.: s.n.], 19 jul.-5 nov. 1962. Traz informações sobre a tradução de *Laços de família*, *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*, além de comentários sobre a publicação deste último romance e, em linhas gerais, sobre as condições do contrato de edição. Faz parte do acervo de arquivos literários da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 3 docs. [Número de chamada: CL Cp 026]. Tradução minha).

Curt Meyer-Clason é mais conhecido, no Brasil, como o tradutor de João Guimarães Rosa, graças à publicação de sua profícua correspondência, iniciada em 1958, com o próprio escritor-diplomata (MEYER-CLASON; ROSA, 2003). Assim, em 1996, em uma entrevista, o tradutor premiado apresenta suas recomendações para realizar um bom trabalho de tradução:

O tradutor “passionado” deveria viver vários anos no país cuja língua ele pretende transpor para a sua. Ele deveria atravessar a sua fronteira para o território alheio com curiosidade amorosa, com constante solicitação, dirigida ao novo ambiente: “Fala para que te conheça!” RECONHECER: o clima, a geografia, o convívio das pessoas da terra desconhecida, sem atitude crítica, a tentativa de imitar o sotaque da língua deles, *de querer entrar nela como num paletó desconhecido*, para acalentá-lo e vestir-se nele como fosse o seu (MEYER-CLASON; ROSA, 2003, p. 49, grifo meu).

De certo modo, Lispector passou por um processo similar ao atravessar as fronteiras da Europa, de terras desconhecidas em tempo de guerra, e dos Estados Unidos durante seu “exílio diplomático”, que durou quase uma década e meia. Seu estatuto peculiar de estrangeira (como esposa de diplomata brasileiro) não lhe permitia, porém, essa aproximação com a população, conforme a descrição anterior de Meyer-Clason (2003). Ele experimentou pessoalmente, de forma inusitada, seu método para se tornar um bom tradutor quando descobriu, no Brasil, antes do sertão mineiro, o mundo carcerário das *casas de detenção* de Getúlio Vargas, durante cinco anos, na época da Segunda Guerra.

Para o tradutor alemão, o contato com a terra natal e com o povo do autor do texto de partida era imprescindível para ajudá-lo a traduzir, em especial, a prosa ficcional de Guimarães Rosa. No entanto, para Clarice, a época no exterior era mais de introspecção do que de contato ou de calor humano. Era mais uma experiência de isolamento físico no recinto da delegação diplomática brasileira, propício para se dedicar a seus filhos e à construção de sua obra (como o fez o diplomata Guimarães Rosa durante sua carreira), para escrever e depois, se fosse o caso, traduzir: “Agora não é tempo de traduzir, é tempo de trabalhar” (LISPECTOR, 2005, p. 163).

Todavia, o contato físico com a língua e com a cultura de trabalho não deixa ileso o tradutor. De fato, ele fica muito mais sensibilizado pelo fenômeno da *empatia* linguística que pode manifestar-se pela tentativa de imitar o sotaque da língua do outro, conforme ilustra a metáfora do *paletó* proposta anteriormente por Meyer-Clason (2003). Retrospectivamente, de volta ao Brasil, Lispector imitava o sotaque da língua do outro ao traduzir para o teatro, influenciada pela empatia da língua de partida, o inglês norte-americano, “cant[ando] as palavras, exatamente como um americano que fala português” (LISPECTOR, 2005, p. 115).

4 Clarice traduzida para o inglês norte-americano: Gregory Rabassa

A inquietação de Clarice Lispector diante da sua *cegueira linguística* aliviadora, que a impede, de certo modo, de ver soluções para os problemas, pode se esvanecer, pois seu tradutor alemão tem um currículo tão rico e consistente quanto o de seu tradutor norte-americano, Gregory Rabassa, que ela elogiou nos seguintes termos: “era de primeira água – ganhou o National Book Award do ano [1967], nos Estados Unidos” (LISPECTOR, 2005, p. 117). Por sua vez, “Gabriel García Márquez chamou Rabassa ‘o melhor escritor latino-americano de língua inglesa’”, conforme Weissbort e Eysteinnsson (2006, p. 507).⁹

Rabassa, cujo pai era de nacionalidade cubana e a mãe norte-americana, é, portanto, um tradutor de tipo bilíngue “nato”, espanhol-inglês, devido a seu âmbito familiar, porém sem realmente viver a preciosa experiência de vestir o “paletó desconhecido” (MEYER-CLASON, 2003) da cultura de chegada, pois sempre morou nos Estados Unidos, mas viajou pelo Brasil em 1962 e 1965, para traduzir *A maçã no escuro*.

Além disso, ele é reconhecido como divulgador da literatura latino-americana, mais especificamente hispanófono, na América do Norte e demonstra satisfação pelo seu ofício, sendo “muito feliz porque a tradução e a escritura latino-americana receberam reconhecimento por meio do prêmio [National Book Award]” (RABASSA..., 1967, p. 3).¹⁰

⁹ “Gabriel García Márquez himself has called Rabassa the ‘best Latin American writer in the English language’” (Tradução minha).

¹⁰ “very pleased because translation and Latin American writing will receive recognition through the award” (Tradução minha).

Com efeito, vale ressaltar que nessa declaração ao receber o prestigioso prêmio, o tradutor norte-americano não se baseou unicamente nos aspectos literários, mas também na manifestação pública de seu engajamento na promoção da tradução no sistema literário receptor. O trabalho de Rabassa não foi isolado, mas sim coordenado espontaneamente por um grupo de tradutores que resolveu dar visibilidade a determinada cultura através de sua literatura – eis um exemplo prático e real do imprescindível papel de *porteur*, quando devidamente organizado para ser reconhecido:

Juntamente com Helen R. Lane, Suzanne Jill Levine [...] e vários outros tradutores ele teve papel fundamental em trazer para o mundo anglófono o “boom” da escritura da América Latina, incluindo obras fundamentais associadas ao “realismo mágico” (WEISSBORT; EYSTEINSSON, 2006, p. 507).¹¹

Já naquela época, manifesta-se nítida e inédita valorização desse ofício nos meios editoriais e no público receptor em geral, pois o National Book Award de 1967 foi atribuído, pela primeira vez na sua história, a um tradutor, com o explícito intuito de premiar uma nova categoria: a tradução literária.

Essas notórias credenciais do tradutor podem de certa forma influenciar positivamente o juízo crítico de Clarice que, ao ler seu texto traduzido, *The apple in the dark* (LISPECTOR, 1967), publicado pela editora Knopf de Nova Iorque, afirma: “o livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos” (LISPECTOR, 2005, p. 117). Esse contexto editorial era amplamente favorável para desarmar a desconfiança de Clarice para com seus tradutores e para permitir-lhe desfrutar da leitura em inglês, língua que dominava. O esforço pessoal para reler sua própria obra, entretanto, não foi suficiente para vencer sua terrível angústia de se ver no *belo espelho* apresentado por Rabassa: “Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir meu dever de ler a mim mesma. *A tradução me parece muito boa. Mas parei*, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler” (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifos meus).

¹¹ “Together with Helen R. Lane, Suzanne Jill Levine [...], and a number of other translators he has been instrumental in bringing to the English-language world the ‘boom’ writing of Latin America, including key works associated with ‘magic realism’” (Tradução minha).

Pode-se questionar, de certo modo, as competências críticas de Lispector, em face de sua resistência ao processo de *releitura*, que se torna quase patológica (náusea, angústia, etc.) mesmo se uma tradução parece sempre “muito boa”, sem o imprescindível cotejo com o original. De fato, as traduções são, na maioria dos casos, “domesticadoras”, especialmente quando inseridas num processo de divulgação de uma determinada cultura, como é o caso da literatura latino-americana, promovida por Rabassa – aqui, com *A maçã no escuro*.

Quando Lispector se refere a Rabassa como professor universitário, ela não podia deixar de mencionar o prefácio que ele redigiu para sua tradução de *A maçã no escuro*. Com efeito, Clarice destacou uma observação do *tradutor-professor* que se tornou, de certo modo, mítica nos estudos claricianos: “Chegou à conclusão estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, *por causa de minha sintaxe*” (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifo meu). Esse prefácio foi redigido por Rabassa a contragosto, a pedido da própria editora Knopf, com o intuito de introduzir o romance e “facilitar” a recepção pelo leitor norte-americano deste que é considerado um livro de difícil entendimento. Porém, retrospectivamente, o tradutor considera que a escritura clariciano não chega a um nível de dificuldade tão elevado, conforme a “fama” ou o “mito”, pois “Clarice Lispector escreve uma prosa clara, fluida e evocativa. Um tradutor que segue suas palavras deveria ser conduzido por elas e não ter nenhum problema” (RABASSA, 2005, p. 73).¹²

Clarice certamente concordaria mais com essa última avaliação de Rabassa do que com a primeira, que consta no prefácio da tradução de *A maçã no escuro* de 1967. Todavia, devido a suas “credenciais” de professor universitário e de tradutor reconhecido ela acatou sua avaliação de ser uma escritora de “sintaxe difícil”, porém sem entender os motivos, em uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 12 de junho de 1971:

Só que não entendi uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa da minha “sintaxe”. Eu lá tenho sintaxe, coisa alguma. Não entendo. Aceito. Gregory Rabassa deve saber o que diz (LISPECTOR, 1999, p. 352, grifos meus).

¹² “Clarice Lispector writes a clear, a flowing, and evocative prose. A translator following her words should be led right along by them and have no trouble” (Tradução minha).

Esse *estigma*, que marcou indevidamente sua prosa e “(des) orientou” algumas críticas, a perseguiu até o fim de sua carreira. As “dificuldades” de sua escritura não se encontram no plano da forma, mas sim no plano da percepção que se manifesta, independentemente da sintaxe, de modo fragmentário, quando o leitor apreende algo poético na fala que revela uma verdade da vida cotidiana. A escritura clariciana ressalta o papel do poeta que encontra as palavras indizíveis que seu leitor sempre procurou expressar, mas em vão. Eis uma das manifestações do que eu chamaria de *simplicidade* de Clarice Lispector, ou seja, a simples complexidade, para quem quer se deixar conduzir pelas suas palavras “perceptivamente” associadas.

No que diz respeito à *complexidade*, vale salientar que Rabassa nunca traduziu obras de Guimarães Rosa; Clarice foi a primeira, entre todos os escritores brasileiros, a ser traduzida por ele, e *A maçã no escuro* foi o primeiro romance da autora traduzido para o inglês. Numa entrevista concedida em 2008 à revista brasileira *Veja*, o tradutor declarou que tentou traduzir *Grande sertão: veredas*, mas desistiu, ao contrário do tradutor alemão de Clarice, Meyer-Clason, que conseguiu fazê-lo e foi premiado, na Alemanha, por esse *complexo* trabalho. Rabassa destacou uma dificuldade inerente a seu ofício, isto é, *escrever em tradução*, para não se perder nela. Ele teve a humildade, também inerente a seu ofício, de desistir para não desvirtuar a obra original, nem enganar, de certa forma, o público receptor leigo interessado pela literatura latino-americana:

[O entrevistador: André Pétry] O senhor nunca quis traduzir Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa?

[Rabassa] Tentei, mas desisti. O livro começa com a epígrafe “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. Li e coloquei em inglês: “*The devil on the street, in the middle of the whirlwind*”. Examinei de novo e percebi que o diabo não estava só no meio do redemoinho mas também no meio da palavra re-demo-inho. Achei uma solução em inglês com “demo” na palavra, mas não era a mesma coisa. Então eu disse: *isso é como James Joyce (irlandês, 1882-1941), não dá para traduzir*. (RABASSA, 2008, p. 170, grifo meu)

Portanto, a sintaxe clariciana nunca foi mais “difícil” de ser traduzida do que a prosa de Rosa ou a de Joyce (“não dá para traduzir”), que, por sua vez, apresentam inquestionáveis desafios tradutórios. Pelo contrário, Clarice zelava por sua brasilidade tanto na sua escritura quanto na sua expressão oral, conforme suas primeiras palavras pronunciadas na introdução de sua palestra de teoria literária sobre a “Literatura de vanguarda no Brasil”, em 1963, na Universidade do Texas, onde também se encontrou pessoalmente com Rabassa:

Bem, tenho que começar por lhes dizer que não sou francesa, esse meu err é defeito de dicção: simplesmente tenho língua presa. Uma vez esclarecida minha brasilidade, tentarei começar a conversar com vocês (LISPECTOR, 2005, p. 95, grifos meus, exceto em err).

O zelo de Clarice em defender sua *brasilidade*, sem ufanismo, revela-se na negação de ser reconhecida como outra (“francesa” ou “russa”) que não brasileira – de fato, naturalizada (em 1943) –, genuinamente brasileira, apesar desse “pseudossotaque” francês devido a sua “língua presa”.

Com efeito, a autora lida de maneira *inata* com a sintaxe do português do Brasil, que não deixa de ser, apesar de sua sofrida história familiar, sua língua materna. Assim, conforme a própria autora, sua sintaxe lhe é “íntima e natural”, nunca assustou ninguém, mas sempre chamou atenção, pois ela escreve “mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois *o certo sempre soa melhor*” (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifo meu), conforme seu ritmo musical, sem conhecer o solfejo. A dificuldade “sintática” que Rabassa apresentou não pode se comparar à prosa de Guimarães Rosa. De fato, se fosse o caso, ele teria também desistido da tradução de *A maçã no escuro*. No entanto, ele conseguiu concluir seu ofício, pois foi guiado pela sonoridade da prosa clariciana, estruturada para “soar” melhor. O significante que domina o significado, a forma se torna conteúdo, a descrição muda-se em símbolo, eis, talvez, os traços de *estrangeiridade* (BERMAN, 1984) que compõem os *perfis* de Clarice: sua *simplicidade*.

Este artigo evidenciou o imprescindível papel da diplomata Beata Vettori, “prototradutora” e “agente literária” de primeiro plano de Clarice Lispector. Com efeito, sua incansável atuação (junto a Paulo Mendes Campos) e a coragem da tradutora Denise-Teresa Moutonnier

contribuíram para a divulgação, no exterior, da literatura de vanguarda brasileira, centrada na introspecção e na prosa poética.

No que se refere ao relacionamento de Lispector com seus tradutores e editores estrangeiros, o convite da editora Plon gerou uma situação constrangedora inesperada que a marcou, emocional e profissionalmente. A “fúria”, inicialmente ressentida, para com a desconhecida Moutonnier e para com o editor, Pierre de Lescure, transformou-se em “audácia” para enfrentar, com sucesso, a editora alemã Claassen. O profissionalismo desta editora pode ser destacado, já na década de 1960, especialmente com a implementação de um controle de qualidade profissional das traduções a ser publicadas.

O interesse internacional pela literatura de vanguarda brasileira, por meio da tradução, permitiu a Clarice encontrar-se pessoalmente com seu tradutor norte-americano, Gregory Rabassa, que a levou a conscientizar-se das características peculiares de sua própria escritura. O respeito suscitado nela por esse tradutor de “primeira água” metamorfoseou “melodicamente” sua atitude em relação a suas próprias obras traduzidas.

Referências

- BARDET, Jean-Gaston. *Demain, c'est l'an 2000!* Paris: Plon, 1952.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.* Paris: Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne.* Paris: Gallimard, 1995.
- BRANDÃO, Francisco de Assis da Silva. Curso de urbanismo do professor Gaston Bardet. *Revista da Escola de Arquitetura da UMG*, Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 156, p. 156-160, 1956.
- BRASIL. Senado Federal. *Anais do Senado: mês de março de 1970 e mês de abril de 1970.* Brasília: Diretoria de Publicações, 1971.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice fotobiografia.* São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.

LISPECTOR, Clarice. *Persée dans le train*. Tradução de Beata Vettori. *Roman*, Paris, n. 8, p. 579-587, jul. 1952.

LISPECTOR, Clarice. *Près du coeur sauvage*. Tradução de Denise Teresa Moutonnier. Paris: Plon, 1954.

LISPECTOR, Clarice. [Carta para a editora Plon sobre os erros de tradução de *Près du coeur sauvage* (1954)]. In: VARIN, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. 1986. 548 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Département des Études Françaises, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, Montréal, Québec, 1986. v. 2, p. 4.

LISPECTOR, Clarice. *Der Apfel im Dunkeln*. Tradução de Curt Meyer-Clason. Hamburg: Claassen, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *The apple in the dark*. Tradução de Gregory Rabassa. New York: Knopf, 1967.

LISPECTOR, Clarice. *La ville assiégée*. Tradução de Jacques Thiériot e Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1991

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

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

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

LISPECTOR, Clarice; MONTERO, Teresa (Org.). *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MEYER-CLASON, Curt; ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Tradução de Erlon José Paschoal. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG, Editora Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras, 2003.

MIROIR, Jean-Claude Lucien. *Fúria e melodia – Clarice Lispector: crítica (d)e tradução*. 2013. 475 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOVIMENTO literário. *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1954. Atualidades e Comentários, n. 9371, p. 2.

MUMFORD, Lewis. *Technique et civilisation*. Tradução de Denise Teresa Moutonnier. Paris: Le Seuil, 1950.

RABASSA Wins National Book Award. *Columbia Daily Spectator*, New York, Columbia University, 14 Mar. 1967. v. CXI, n. 83, p. 3.

RABASSA, Gregory. É um escritor que traduz a si. *Veja*, São Paulo, n. 2079, p. 170, 20 set. 2008. Entrevista concedida a André Pétry, em Nova Iorque.

RABASSA, Gregory. *If this be treason: translation and its dyscontents: a memoir*. New York: New Directions Book, 2005.

SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

VIDA Literária. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 out. 1952. n. 7448, 2. sec., p. 2.

WEISSBORT, Daniel; EYSTEINSSON, Astradur (Org.). *Translation: theory and practice: a historical reader*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

A Rosa is a rose is a rose: avaliando traduções de Grande sertão: veredas para o inglês

A Rosa is a rose is a rose: evaluating translations of Grande sertão: veredas to English

Caetano Waldrigues Galindo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba / Brasil

cwgalindo@gmail.com

Resumo: O texto pretende apresentar o esboço de uma proposta de avaliação de resultados de tradução literária, em certa medida nos moldes da proposta de Paulo Henriques Britto (2002) para a poesia. A partir disso, o objetivo é ressaltar a diferença entre duas traduções para o inglês de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (Taylor & Onís, 1963; Entekin, em curso) a partir de uma breve exposição das “singularidades” do original: daquilo que Meschonnic (2010) poderia chamar de “marcado”.

Palavras-chave: tradução de prosa; análise formal do texto literário.

Abstract: The paper intends to present the outline of a model to comparatively evaluate the results of translations of literary prose; in certain senses this model is tributary to the proposal made by Paulo Henriques Britto (2002) in relation to poetic translation. After that, we try to confront two English translations of *Grande sertão: veredas* by João Guimarães Rosa (Taylor & Onís, 1963; Entekin, in progress) with the results of a brief exposition of the “singularities” found in the original: of those things Meschonnic (2010) could have seen as “marked”.

Keywords: prose translation; formal analysis of the literary text.

Recebido em 8 de março de 2016.

Aprovado em 20 de junho de 2016.

Os comentários e as análises a respeito da tradução de prosa literária tendem a se ver em alguma medida privados do grau de “objetividade” (qualquer que seja ele) que pode embasar as leituras de traduções poéticas. A primeira razão dessa eventual discrepância é, obviamente, a extensão dos exemplos mais típicos de textos prosaicos e poéticos.

Não precisamos discutir aqui a labilidade desta fronteira (como de tantas outras), na medida em que é bastante transparente a existência de textos prosaicos autossuficientes, autônomos, merecedores de análise por si só, que acabam, no entanto, por ter extensão (por vezes consideravelmente) menor que a de muitos poemas. Mas resta o fato de que em sua realização mais típica pensamos na obra prosaica como algo que se desenvolve ao longo de um contínuo temporal de extensão maior, mais dilatada, distendida. Pensamos, além disso (e corretamente), que boa parte dos efeitos singulares e centrais da produção e da fruição da prosa literária de (maior ou menor) qualidade, são não apenas decorrências cegas dessa maior extensão temporal, mas, na verdade, maneiras mais ou menos profundas e sofisticadas de se lidar com esses mesmos fatores, de se beneficiar deles e de imputar a eles um peso estrutural maior e mais relevante.

Não precisamos necessariamente encampar toda a estética jamesiana do romance (nem aceitar, como, no entanto, acho que acabo aceitando, seu “chauvinismo do romance”, como um crítico recente pretende caracterizá-lo)¹. Mas se de fato consideramos que o romance possa ser algo mais que um “monstro frouxo”,² temos que levar em consideração que as simetrias, os espelhamentos, os jogos de encaixe, de *framing* e de *babushkas* que dão a esta forma literária sua solidez como construto formal têm de se dar, talvez não apenas ali, mas também nessa *longue durée*, com o perdão da apropriação enviesada.

No romance, o que “rima” por vezes rima a centenas de páginas de distância.

¹ Cf. ROBSON, 2016.

² Novamente, sem considerarmos que *Guerra e paz* precisa estar nessa categoria, como supõe James.

No romance o que se estabelece como o equivalente do desvio em relação à pauta métrica tácita ou declaradamente estabelecida é possivelmente também da ordem da hora-leitura, não do minuto.

Mas não podemos desconsiderar a relevância de uma segunda possível razão para essa ligeira leviandade (redundância intencional) na análise formal da narrativa prosaica, do conto, do romance, da prosa *tout court*. E ela se deve, pura e simplesmente, à inexistência de um protocolo convencional de análise, mesmo que se tratasse de um protocolo questionável e relativizável, nos moldes do ferramental desenvolvido desde a *Vita nuova* de Dante Alighieri pela tradição retórico-poética.

A narratologia até hoje não me parece ter desembocado definitivamente em uma via univocamente codificada de estudo formal, de imbricação de pele e carne, de superfície e conteúdo, de prosa e prosa. A prosaística bakhtiniana, por sua vez, é por sua própria natureza avessa a tais formulações; é *case-specific*: é generalizante. E mais uma vez nos vemos frequentemente reduzidos, no que se refere à interface texto-obra centralmente cara a toda a empresa tradutória, ao “reaproveitamento” de noções de análise estilística fundamentalmente poéticas, elaboradas a partir de textos e categorias poéticas e destinadas, ainda que somente por isso, à análise de uma forma literária constituída (segundo os mesmos *tennets* da narratologia ou da leitura bakhtiniana) de modo fulcralmente oposto ao da prosa de ficção; uma forma destilada de uma visão de linguagem-mundo que no fundo lhe é oposta.

Eppure...

Continuamos a fazer crítica de tradução (na imprensa, especialmente), e acima de tudo, em termos quantitativos, continuamos a fazer crítica de tradução de prosa; continuamos a elencar méritos e deméritos relativos desta e daquela tradução; continuamos a elogiar a contribuição que determinada tradução teria dado ao futuro de certa obra na sua nova cultura ao mesmo tempo em que lamentamos a influência deletéria, por vezes quase que a condenação a que certa outra tradução pôde relegar um livro inteiro, trancado assim na sua fonte: cerceado.

O objetivo deste ensaio é de fato ensaiar (e pouco mais que isso, neste momento) uma leitura formal da tradução de prosa literária que, ainda que não possa se arvorar o grau de “objetividade” e de detalhismo (ao menos dentro dos limites de espaço que cabem aqui) a que Paulo Henriques Britto pretendia chegar no seu “Para uma análise objetiva da

tradução de poesia” (2002),³ possibilite o embasamento de comentários que, por sua vez, alicercem a possibilidade de uma análise contrastiva de (sim) méritos, qualidades, efetividades, eficiências.

Para isto vou me servir do texto brasileiro classicamente mais discutido no mundo da tradução, *Grande sertão: veredas*. Ou de apenas um parágrafo: o primeiro.

Partir de um texto brasileiro me permite acreditar (eu, falante nativo de português, e apenas de português) partir também de uma análise mais sólida e justificável do texto-base, ou da base do que viria a ser o “texto-primeiro”,⁴ texto-fonte, para a partir daí encarar com mais segurança o território sempre móvel da língua estrangeira.

Partir apenas de um parágrafo, conquanto seja grande o parágrafo, é uma tentativa de dar conta daquele primeiro obstáculo para a análise formal que pretendo expor. Quanto ao segundo, dentro dos limites deste ensaio, pretendo em alguma medida “importar” não as categorias (necessariamente) nem o método (rigorosamente), mas como que o espírito e o “protocolo” analítico exemplificado pelo texto de Britto (2002).

Grosso modo, o que se pretende aqui é partir, portanto, de uma leitura quase quantitativa, que sinalize no original os tipos de “desvios”, “singularidades”, de tudo que seja “marcado”, nos termos de Méchonnic (2010), e seus locais, e que busque confrontar essa quase-contabilidade com os resultados advindos de leitura semelhante (ainda que mais sintética) das traduções propostas, para, a partir disso (essa é, e sempre

³ Pretensão efetivamente “bancada” por dezenas de análises realizadas por ele em outros textos e em situação de palestra/conferência...

⁴ Tenho que remeter essa discussão, se for para remetê-la ainda a algum lugar, a um texto que ainda elaboro; mas a distinção fulcral aqui se apoia em um paralelo com a composição musical (texto-base): existente, irrealizado, intangível, acessível apenas a partir da interpretação individual (texto-primeiro, no caso de uma estreia; texto, apenas em outras situações): existente, realizada, tangível, acessível e via de acesso à composição. O que me interessa nessa visão é que ela tem a capacidade de relativizar (malgrado a não relativização da *belatedness* de qualquer tradução se considerada em relação com seu original) o estatuto hierárquico de “original” e tradução, vistos ambos como realizações de um material de base que, geneticamente, surge, é fato, junto com o texto-primeiro, mas que é em considerável medida depreensível e *desprendível* dele, como o prova a “estabilidade” do texto em suas versões traduzidas: sua “mesma-coisidade”.

deverá ser, uma análise-meio), tentar entender as possibilidades de uma triagem comparativa de triunfos e fracassos, parciais ou totais.

Outra singularidade (talvez uma necessidade real e próxima de incontornável no caso de uma proposta dessa natureza) é o fato de estar lidando não com uma, mas com duas traduções do mesmo texto. Neste caso, uma tradução (a primeira para a língua inglesa, de 1963), repetidamente vilipendiada, e uma outra (ainda inédita⁵), que talvez tenha maior potencial de sucesso em termos estritamente literários.

A distância temporal, e a própria *belatedness* da segunda tradução – que nesse caso pôde se beneficiar não apenas da experiência e dos resultados de seus antecessores, mas também de toda a fortuna crítica (basicamente negativa) que se construiu a partir dela –, são elementos que têm de fazer parte (ainda que seja apenas num *disclaimer* desta natureza) do processo de análise comparativa.

É necessário dizer que entro nessa discussão como tradutor e como interessado na prática e na teoria da tradução. Estou muito longe de sequer conceber a possibilidade de me dar ares de especialista ou de *scholar* no que se refere à obra de Guimarães Rosa e aos complexos processos de sua tradução e recepção. E talvez seja até melhor assim, para uma proposta preliminar como esta. Entro no texto de Rosa como “leitor brasileiro típico” dos dias de hoje (ou ao menos como leitor que bem tipifica aqueles que se aproximariam de sua obra), intencionalmente sem buscar dados, *trivia* e elucidações mais arcanas e mais *à clé*; informações que são obviamente relevantes para os leitores mais especializados e, também, para os tradutores, mas não necessariamente centrais (como processo) para os leitores seja do texto original, em 2016, seja das traduções dele derivadas, legíveis e lidas por versões (indivíduos) equivalentes em suas respectivas culturas desse “leitor-modelo” aqui projetado.

Ou seja, em maior detalhe: não quero propor que a investigação fina, ilimitada do texto-fonte não tenha valor como leitura e não gere valor

⁵ A segunda tradução, de Alison Entrekin, teve seu primeiro excerto publicado ainda há pouco, na revista *Words Without Borders*.

na tradução.⁶ O que apenas me interessa aqui (e neste momento, apenas aqui) é a leitura do texto como pano, como pele, como superfície tratável e legível, nos moldes de uma boa leitura, bem formada, mas ainda não “de especialista”, que no entanto reconhece sempre que se beneficiará tacitamente, no caso das traduções, de todo o trabalho dessa natureza que possa ter sido feito. Mas é importante, para o tipo de leitura que posso pretender “emular” aqui, que seja tácita essa percepção.

Feitas essas ressalvas, vamos ao original:

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arribado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade. O Urucuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vagens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais

⁶ Ainda está para chegar (e torço muito para que não chegue) o dia em que essas propostas possam verossimilmente partir de um tradutor de *Ulysses*.

são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte (ROSA, 1956, grifos meus).

O que proponho a seguir é uma primeira-leitura de tradutor. Uma vista d'olhos que destaque no texto o que no texto é desvio, desmando e comando, alteração, *marca*. Os momentos, e o tipo dos momentos, em que a tradução deveria responder “à altura”, vertendo o *marcado* pelo *marcado*. Para facilitar essa leitura, eis o texto mais uma vez, divido em períodos e com marcas em negrito para o que se podem considerar desvios bem marcados, e em itálico para singularidades menos “violentas”. Repetindo sempre que se trata de uma análise pessoal que pretende atingir o grau de leitura de um bom leitor de literatura brasileira. Nada mais. E frisando que, como bem sabe justamente esse parágrafo, *opiniões* sempre hão de poder divergir.

1. “— **Nonada.**”

Muito se fala da primeira palavra do livro. Desde o folclore de que seria um “neologismo” até a informação de que seria uma palavra como qualquer outra, apenas por constar de dicionários. No fundo, hoje, poucos leitores brasileiros teriam familiaridade com ela.

2. “*Ø Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.*”

Uma omissão de artigo definido (a primeira de uma imensidade ao longo de todo o livro; logo, marca maior), além da posição final da negação (comum na oralidade do nordeste, mas *marcada* em termos de norma padrão brasileira contemporânea) e da imprecação “Deus esteja”: nada *estranha* em demasia, mas definitivamente singular, desviante.

3. “*Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego.*”

A expressão “alvejar mira” causa certo ruído, mas nada mais que isso. “No baixo do córrego” é saboroso, sim, mas nada problemático.

4. “*Por meu acerto.*”

Aquí, apesar de ainda podermos estar **dentro** de uma verossímil esfera de regionalismo plausível (e essa confluência de marcas pode muito bem servir para sublinhar a serventia dessa abordagem “planificadora”), temos um enviesamento definitivo do que seriam as maneiras mais *retas* de se fornecer a informação no Brasil. Seja pela ausência do artigo, seja pela substantivação em “acerto”. Fora isso, entramos em outro terreno, o da tendência que já se detecta no parágrafo e vai se confirmar no livro

todo de uma dinâmica como que de reticências, onde a dimensão dos períodos se quebra em unidades cada vez menores (um sintagma de tamanho X, seguido de outro, ou outros, com um terço de seu tamanho, por exemplo, frequentemente como que “arrematados” por um sintagma bem menor, muitas vezes em sentença isolada). Esse “ritmo”, quase uma pauta métrica sem metro, onde os pesos são todos “relativos”, foi a primeira marca de estilo que eu mesmo percebi no livro, no primeiro contato com ele.

5. “*Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.*”

O mesmo se dá na primeira parte deste período, antes do ponto e vírgula, onde, além disso, há a marcada inversão de sujeito-objeto e mais uma supressão, agora de pronome sujeito (e não preciso lembrar que, em se tratando de um *skaz*, da encenação de uma narrativa oral, e de um *skaz* em uma variante do português do Brasil, qualquer supressão de pronome sujeito é desvio.) O segundo “hemistíquio” novamente nos põe no domínio do *marcado* transparente: qualquer bom leitor brasileiro vai entender, vai perceber certo grau de estranhamento, vai reconhecer um certo *sabor* de oralidade naquela expressão. Uma marca regional e de caráter (personagem: *skaz*).

6. “*Daí, Ø vieram me chamar.*”

Além da marca clara de oralidade no “daí” e de nova supressão de pronome sujeito, nada de maior monta.

7. “*Ø Causa dum bezerro: um bezerro branco, **erroso, os olhos de nem ser — se viu —**; e com máscara de cachorro.*”

A supressão da preposição (regionalismo, oralidade) abre caminho para todo o estranhamento (devidamente arrematado de novo por um *afterthought*) da descrição do bezerro, a serviço, claro, dos meandros e quase que da recusa de Riobaldo em “encarar” diretamente a tarefa de descrição de algo que lhe dá medo. Sua linguagem se arrepia. O estranho adjetivo “erroso”... o que seriam os “olhos de nem ser”? E, grau último dessa dissolução, desse afastamento, qual a função sintática daquele “se” entre travessões?

8. “*Me disseram; eu não quis avistar.*”

Dois *staccatos* depois do jorro e da confusão final, mais o algo singular uso do verbo “avistar” que, mais do que mero desvio, é marca claríssima de certa “hipercorreção”, de certa pretensa pompa que é de um lado típica de Riobaldo e, de outro, motivada pelo estatuto aparente de seu interlocutor.

9. “*Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa.*”

Mais uma vez, a dificuldade de enfrentar a imagem gera distorção sintática (“por defeito como nasceu”), além de uma construção um tanto singular em “arrebitado de beiços” e de mais um uso algo deslocado e talvez hipercorreto, agora do verbo “figurar”. O emprego de “feito” em lugar de “como” é regionalismo/diacronismo bem conhecido.

10. “*Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo.*”

O interesse do período está no ritmo, nas oposições, no preciosismo de “determinaram” e, claro, no primeiro dos termos eufêmicos para o demônio no livro.

11. “*Povo prascóvio. Ø Mataram.*”

“Prascóvio” é dicionarizado, mas pouco frequente, e estranho na boca de Riobaldo. Mais uma omissão de pronome sujeito.

12. “*Dono dele nem sei quem for.*”

Omissão do artigo, certo enviesamento sintático da ordem padrão dos constituintes e o curioso uso de uma forma subjuntiva por outra. Riobaldo e suas lidas com a alta gramática.

13. “*Vieram emprestar minhas armas, cedi.*”

Aqui o maior interesse (a omissão do sujeito é quase imperceptível) é a ambiguidade do verbo “ceder”: a manutenção dos sentidos de “entregar” e de “aquiescer” seria de extremo interesse em tradução.

14. “*Não tenho abusões.*”

Já se cria uma dinâmica de supressão do sujeito. Fora isso, “abusão” é também dicionarizado, mas pouco frequente (além de ser a palavra, por pluralizada aqui, que possivelmente faz Riobaldo pensar nos “pães” de logo depois... amarração interna). E vale registrar que os dois sentidos básicos daquela “abusão” sublinham a ambiguidade de “ceder” logo atrás: de um lado, “superstições” e, de outro, “ilusões”: ou seja, seria inútil negar as armas, outro as emprestaria.

15. “*O senhor ri certas risadas...*”

A frase, claro, é importante, marcando (vindo exatamente no meio das 28 sentenças) a virada do parágrafo, o abandono da história do bezerro diante de uma primeira reação do interlocutor. Registre-se já, apesar de não se tratar de qualquer desvio necessário do padrão literário brasileiro e nem mesmo das convenções de uma interação encenada como a de Riobaldo com seu interlocutor, que o uso de “o senhor” causará problemas para quase todas as traduções. Nem mesmo nós, brasileiros,

somos capazes de descrever satisfatoriamente o jogo extremamente sofisticado de tudo que se codifica em seus vários usos possíveis nesse sintagma. Claro, também, que “rir certas risadas” pode não ser gongórico, mas também não é cristalino, não é “primeira escolha”.

16. “*Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir; instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos.*”

Todo o lado “cheio de dedos” de Riobaldo se esvai num período (ou dois) mais longo e sintético (em termos de andamento retórico: ele, agora sim, explica e relativiza o “temor” do interlocutor), marcado apenas por putativos e plausíveis índices de oralidade e regionalismo (“pegar a latir”, “ver se deu mortos” e mesmo aquele “depois, então,”), onde se engasta o quase beletrismo daquele longo “instantaneamente”.

17. “*O senhor tolere, isto é o sertão.*”

O ligeiríssimo enviesamento do uso de “tolere” onde “aceite” seria mais recomendável é típica graça riobaldiana.

18. “*Uns querem que não seja: que **situado** sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia.*”

E ele, a partir daqui, se lança na famosa e algo enlevada discussão do sertão, de o que é o sertão. E é interessante ver como a partir desse ponto o *o quê* narrado (o estranho caso do bezerro, que puxou o primeiro momento da conversa) deixa, de um lado, de ter tanto apelo narrativo e, de outro, de ser algo que Riobaldo quer de alguma maneira tocar apenas com a ponta dos dedos; e agora, com um assunto mais leve, menos incômodo e, talvez por isso mesmo, menos importante enquanto conteúdo tradicionalmente “informável”, os desvios linguísticos deixam de ser leves marcas de oralidade ou de personalidade ou demonstrações quase que de recalques e ocultações psicológicas e passam a se configurar algo mais próximo de ludismo, de uma retórica poética de encanto e de encantamento: de sedução. A partir daqui (e esse período já o demonstra perfeitamente), livre do assunto espinhoso que o incomodava, Riobaldo parece se divertir mais com o texto, estar mais à vontade com a invenção. Daí o paralelismo de “que não seja” e “que situado”, ambos dependentes sintaticamente do verbo “querer”; daí o quase idiossincrático uso de “situado” por “propriamente dito”, talvez; daí, de novo, o paralelismo de “a fora”, grafado como duas palavras, e “a dentro”, possível fruto de certa desleitura de “afora”; daí a recusa, de novo personalíssima, de fundir o artigo de “os campos gerais” com a preposição; daí as reticências

rítmicas finais, onde a semântica se torna cada vez menos referencial e culmina no lindo modo de dizer torto⁷ que é aquele “demais do Urucuia”.

19. “*Toleima.*”

E, de novo, isso tudo se vê como que encapsulado numa retomada de apenas uma palavra, dicionarizada, é verdade, mas ainda muito *marcada*.

20. “*Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?*”

O espírito polemizador de Riobaldo o leva agora a argumentar quase que apenas retoricamente (seu interlocutor estaria em posição de se manifestar?). E registre-se a substantivação de “aqui” e a curiosa construção que ao mesmo tempo usa um verbo possível em um lugar improvável e evoca outra, que seria mais clara com “o dito sertão”. A se registrar aqui também o fato de o texto não escolher grafar “pra” ou “p’ra”. O registro de oralidade de Guimarães Rosa aqui está, via de regra, em outros lugares.

21. “*Ah, que tem maior!*”

E o espírito do *skaz* chega a seu ponto mais alto, com marcas de oralidade que, novamente, não precisam ser representações gráficas de pronúncias, nem apelos a regionalismos mais violentos. A construção é apenas, e perfeitamente, a ideal representação de uma frase brasileiríssima.

22. “*Ø Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde Ø criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade.*”

E ele segue, com mais uma supressão de artigo definido (ou indefinido...), o regionalismo do uso de “carecer” e de “torar” (perfeitamente corrente no meu português sulista também), mais uma supressão de artigo diante de “criminoso” e a semântica razoavelmente clara, mas tortuosa de “cristo-jesus”. Sem contar que no sintagma final, além do regionalismo tanto de “arredado” quanto de “arrocho”, temos o primeiro uso claro de aliterações e assonâncias óbvias, quase tematizadas. Riobaldo de, fato, voa mais longe aqui.

23. “*O Urucuia vem dos montões oestes.*”

⁷ Penso no roseaníssimo poema de Emily Dickinson que se abre por “tell all the truth, but tell it slant” (diga a verdade toda, mas diga torta) (Tradução minha).

Além da bela “pausa” que se intui antes da abertura do período, sua maior marca é a adjetivação de “oeste”, que quase não nos faz perceber a oralidade já presente naquele “montões”.

24. *“Mas, hoje, **que** na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há.”*

O uso daquele “que” com sentido de “quando” (ou mesmo de “já que”) é uma assinatura brasileira, e mais uma sutil e eficiente marca não caricata de oralidade. O “tudo dá”, além de no mínimo “informal” também tem a quase inevitável ressonância da Carta de Caminha. E a definição do que “dá” nessa região a princípio erma e estéril, também “dá” corpo ao que será o maior período de todo o parágrafo, sublinhando ainda mais a centralidade desse “voo” retórico de Riobaldo, marcada ainda mais pelas aliterações e rimas e pela sequência de pelo menos três pés métricos anapésticos entre “fazendões” e “bom”. A qualificação embutida no que seria um “fazendão” de uma fazenda é clara, hoje, em meio urbano, para qualquer falante de português brasileiro, mas nem por isso mais facilmente definível e “glosável”; esse mesmo falante, no entanto, teria quase que certamente que recorrer a um dicionário para encontrar aquelas “almargens de vargens”, que no fundo descobriria que quase constituem uma redundância semelhante à dos “fazendões de fazendas”. De novo o ritmo da contraposição de células maiores a fechos mais breves se estabelece com “as vazantes”, que aqui tem sublinhado seu valor explicativo, mas, curiosamente, não encerra a enumeração: como que a demonstrar a fertilidade da cornucópia do sertão e da retórica do sertanejo, Riobaldo retoma o que parecia uma lista encerrada, que ainda inclui aquele elíptico e algo telegráfico “madeiras de grossura” e a violenta elipse (possivelmente de “terras”: ou será referência anafórica àquelas “vargens”?) por trás de “dessas lá há”, que ainda se dá ao luxo de encerrar o enlevo poético com uma quase grotesca cacofonia e uma anástrofe bem marcada em “lá há”.

25. *“O gerais corre em volta.”*

A singularização de “gerais”, recurso tradicional ainda que, claro, algo desviante, soma-se ao uso totalmente informal de “corre”.

26. *“Esses gerais são sem tamanho.”*

E na breve sentença seguinte (ainda estamos no padrão vagamente “dactílico” que parece reger a distribuição da extensão dos períodos)

a palavra aparece de novo tratada como plural, marca reforçada pela presença justamente daquele artigo definido tantas vezes eliminado.

27. “*Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...*”

De novo certo hipérbato na sintaxe do que se segue ao esperado “enfim”, e que se verá espelhado, reforçado e reduplicado no lapidar “pão ou pães” que, além de poder ter relação com a pluralização anterior de “abusão”, ilustra quase como numa *punchline* o espírito jocoso e, por que não, assumidamente metalinguístico do texto.

28. “O sertão está em toda parte.”

Se falamos de uma dinâmica de frases/sintagmas curtos que decorrem de trechos maiores, nada mais adequado que terminar assim, de maneira seca, enxuta e, diga-se de passagem, quase perfeitamente *neutra*, nos nossos termos, esse parágrafo inteiro.

Se certo pudor poderia até me levar a retoricamente pedir desculpas pela extensão da análise, no fundo eu posso apenas me desculpar por não poder fazê-la mais densa. Mas, para a comparação que proponho das traduções ela há de mais que bastar. É claro que esse tipo de leitura preliminar é mais efetivo como mecanismo no que se refere ao apontamento de dados pontuais, lexicais, sonoros: pequenos desvios. É claro, também, que os padrões mais amplos (aquilo a que eu vinha me referindo como um ritmo frasal, da escala do parágrafo) tendem a depender mais diretamente, por exemplo, dos recursos de pontuação, que *tendem* a se manter mais ou menos inalterados em boas traduções, e que, portanto, são como que automaticamente reproduzidos no texto traduzido. Ou deveriam.

A primeira tradução de *Grande sertão: veredas* para o inglês, no entanto, parece dar jeito de escapar mesmo da reprodução desses efeitos que poderíamos julgar como que “automáticos”.

É conhecida a resenha de William Grossman (1963), que ainda em 1963, ano da publicação de *The devil to pay in the backlands*, como se chamou a versão inglesa de James L. Taylor e Harriet de Onís, sintetizava o que viria a ser o tom da recepção crítica desta primeira tradução, bem intencionada (inclusive em termos de proposta editorial), mas de méritos algo questionáveis.

Os tradutores merecem a nossa compaixão. Como é que se pode traduzir um livro em que a substância é intimamente ligada a um estilo único? Rosa por vezes emprega onomatopeias, aliterações, ritmos e até rima. Ele emprega arcaísmos, regionalismos e termos inventados; em certos trechos até brasileiros eruditos acham difícil entendê-lo. Os tradutores poderiam ter tentado criar um estilo inglês com um sabor tão próximo quanto possível do português de Rosa. O produto provavelmente teria sido ou brilhante ou desastroso. Mas preferiram usar um estilo convencional, o que acabou resultando no fato de que boa parte do colorido do texto se esvaiu. [...] Além disso, muitos trechos foram omitidos na tradução. O que restou, apesar de não fazer justiça a Rosa, ainda é uma obra literária de vulto (GROSSMAN, 1963).⁸

Não teríamos espaço, aqui, para entrar na discussão do histórico do desenvolvimento desta tradução, nem da ambígua relação de Rosa com seus tradutores (não apenas os americanos), que sistematicamente parece mais pautada por um desejo desmedido de ver a obra publicada (divulgada) nos mais vários mercados do que por qualquer obsessão detalhista ou “protecionista”.⁹

Ao texto: veja-se como seria possível defender a tradução em questão.

⁸ “The translators deserve our sympathy. How can one translate a book in which the substance is closely wed to a unique style? Rosa sometimes employs onomatopoeia, alliteration, rhythm and even rhyme. He uses archaisms, regional expressions and terms of his own fabrication; in some passages even erudite Brazilians find him hard to understand. The translators might have tried to devise an English style with a flavor as close to that of Rosa’s Portuguese as possible. The product would probably have been either brilliant or disastrous. They chose, instead, to employ a conventional style, with the result that much of the color is drained from the book. (For example, where Rosa writes of the “foamy spit” on the surface of swollen, dirty rivers, the translators merely write “spume.”) Also, many passages have been omitted in the translation. What remains, although it does not do Rosa justice, is still an impressive piece of literature” (Tradução minha).

⁹ Cf. para isso textos como o de Armstrong (2001).

Nonought. Those shots you heard were not men fighting. God be praised. It was just me there in the back yard, target-shooting down by the creek, to keep in practice. I do it every day, because I enjoy it; [Ø]have ever since I was a boy. Afterwards, they came to me about a calf, a stray white one, with the queerest eyes, and a muzzle like a dog. They told me about it but I didn't want to see it. On account of the deformity it was born with, with lips drawn back, it looked like somebody laughing. Man-face or dog-face: that settled it for them; it was the devil. Foolish folk. They killed it. Don't know who it belonged to. They came to borrow my gun and I let them have it.

You are smiling, **amused-like**. Listen, when it is a real gunfight, all the dogs start barking, immediately — then when it's over you go to see if anybody got killed. You will have to excuse it, sir, but this is the sertão. Some say it's not — that the real sertão is way out **yonder**, on the high plains, beyond the Urucúia River. Nonsense. For those of Corinto and Curvelo, then, isn't right here the sertão? Ah, but there's more to it than that! The sertão describes itself: it is where the grazing lands have no fences; where you can keep going ten, fifteen leagues without coming upon a single house; where a criminal can safely hide out, beyond the reach of the authorities. The Urucúia rises in the mountains to the west. But today, on its banks, you find everything: huge ranches bordering rich lowlands, the flood plains; farms that stretch from woods to woods; thick trees in virgin forests — some are still standing. The surrounding lands are the gerais. These gerais are endless. Anyway, the gentleman knows how it is: each one believes what he likes: **hog, pig, or swine, it's as you opine**. The sertão is everywhere (ROSA, 1963, grifos meus).

Pode-se comentar o quanto se quiser (tentei marcar apenas em negrito as raras e ralas marcas de qualquer tentativa de “desvio”, de se “marcar” o texto como não padrão), mas trata-se de um massacre. A começar, inclusive, das questões mais pretensamente estáveis. A pontuação foi completamente alterada. A paragrafação mudou. Todo

o tom de oralidade e de invenção simplesmente some, em prol do que uma leitura mais “generosa” poderia considerar uma estratégia vernacularizadora radical, “reader friendly”, como quer, por exemplo, Krause (2010, p. 232), que de fato faz questão de sublinhar que essa estratégia seria resultado das intervenções não apenas dos dois tradutores, mas também da editora e do próprio Rosa.

Já houve quem dissesse que a tentativa ali foi se aproximar de padrões genéricos vernáculos dos Estados Unidos. Ou seja, transformar *Grande sertão: veredas* em um romance de caubóis. Mas mesmo Faulkner e, ainda posteriormente, Cormac McCarthy podem provar que esse gênero também não precisa prescindir de invenção. Mas, aqui, o que temos é, mais que uma estratégia domesticadora, no sentido que normalmente se dá ao termo nos estudos da tradução (seja em Schleiermacher seja em Venuti), uma “estratégia”, domadora, amansadora, que pretendeu (e conseguiu) retirar do texto quase tudo que ele tinha de arisco, de arriscado.

Compare-se, no entanto, aquele texto (em cuja análise definitivamente não parece que tenha material para me estender) com a proposta de tradução ainda em curso de Alison Entrekin, publicada recentemente na revista *Words Without Borders*.¹⁰

Nonought. [Ø]Shots you heard weren't a shootout, **God be.** I was **training sights** on trees in the backyard, at the bottom of the creek. Keeps my aim good. [Ø]Do it every day, I enjoy it; [Ø]have since the tenderest age. Anyhow, [Ø]folks came calling. **Bout** a calf: white one, **strayling**, eyes like no thing ever seen and a dog's mask. They told me; I didn't want to see. [Ø]Seems it was defective from birth, lips curled back, and looked to be laughing, **person-like.** Human face, hound face: they decided — it was the devil. **Oafenine bunch.** They killed it. **Nought** a clue **bout** the owner. They came to beg my guns, I let **em.** I'm not superstitious. You got a way of laughing, sir... Look: when shots are for real, first the dogs set up barking, **that instant** — then you go see if anyone's dead. **Don't mind,** sir, this is the *sertão*. Some **reckon** it **in't:** the backlands

¹⁰ Por mera economia de espaço e pela facilidade de apresentação, mostro o texto de Entrekin já com os destaques em negrito que podem corresponder a momentos de algum tipo de *marca*, de desvio dos padrões literários ou “cultos” do inglês.

are further off, they say, the *campos-gerais* **inside and out, back-o-beyond**, high plains, [Ø]far side of the Urucúia. **Lottarot**. To folks in Corinto and Curvelo, in't this here the *sertão*? Ah, and that's not all! The *sertão* makes itself known: it's where pastures have no fences, they say; where a man can go fifteen, twenty miles without coming to a single house; where outlaws **live out** their **hallelujah**, in the **yonder beyond the law**. The Urucúia comes from the highlands in the west. But nowadays, all **long** the **riverrun**, there's everything — **walloping** great farms, lushlands bordering banks, the floodplains; crops that go from wood to wood, thickset trees, even some virgin forest. All round is Minas Gerais. These *gerais* have no bounds. Anyway, **you know it is, sir**, to each his own: cows or kine, **depend on your eyen**... The backlands are everywhere (ROSA, 2016, *negritos meus*).

Mesmo essa simples exposição do trecho com marcas (sempre com algum grau de subjetividade) já sublinha a diferença, digamos, quantitativa entre as duas propostas de tradução. Acrescente-se ainda a habilidade da tradutora em lidar com a inserção dos termos “novos” para um leitor anglófono: tanto os “campos gerais” quanto a famosa dificuldade da palavra “sertão”... os dois casos recebem como que “glosas” intratextuais, paralelas, que possibilitam simultaneamente a estrangeirização (a apresentação do termo novo ao leitor de língua inglesa) e certo grau de domesticação pela introdução do paralelo, seja com um termo razoavelmente conhecido, como quando se emparelha a primeira ocorrência de “sertão” com sua “tradução” por *backlands*, seja com um termo geográfico mais estável, mais consultável, como quando da introdução do topônimo pleno “Minas Gerais” junto da ocorrência de “os gerais”, no original.

É bem verdade que se pode argumentar que nem no livro nem na geografia popular há plena identidade biunívoca entre a região dos Gerais e o estado de Minas Gerais. Mas ao menos neste momento (estamos na abertura do romance) parece que essa ligeira relativização banca seu preço, possibilitando que um leitor estrangeiro se situe mais velozmente no texto.

E, além do mero *número* de marcas de estranhamento e de desvio, perceba-se o “tipo” dessas alterações. A tão típica (no original) supressão

do artigo definido, várias supressões de pronomes sujeito (muito mais “marcadas” em inglês: língua de sujeito obrigatório), regionalismos, marcas de pronúncia, *hapax legomena* (*lottarot?*), arcaísmos (*kine-eyen*), felizes espelhamentos (*hallelujah* por “cristo-jesus”), contrações atípicas (como naquele *in ’t*, que evita o comum *isn ’t* sem incorrer no americanismo mais nítido de *ain ’t*). Marcas variadas, que tanto usam recursos típicos do inglês quanto forcem a língua a se estrangeirificar e, ainda, empregam possibilidades mais radicais exclusivamente suas.

Estaria aqui o inglês “com um sabor tão próximo quanto possível do original de Rosa” que Grossman (1963) alertava poder ser bênção e danação?

Para determinarmos, talvez valha a pena sublinhar que, além das eventuais correspondências pontuais, além do mero número das manipulações de superfície, que de fato se aproxima mais daquilo que pude constatar na leitura mais cerrada do original de Rosa, resta analisar na proposta de Entekin (além de tudo cerradamente fiel ao que me pareceria incontornável na esfera da pontuação e da paragrafação, fato que, como vimos, merece realmente comentário, dada a solerte desfaçatez com que os outros tradutores trataram essa estrutura subjacente, que deveria parecer inamovível) o elemento talvez mais valioso e, ao mesmo tempo, mais difícil de se expor em análises que pretendam de alguma maneira quantificar, isolar, destacar os dados que apontam para a qualidade de um texto final.

Trata-se do fato de que o texto de Entekin é incrivelmente cuidado, bem realizado e bem-sucedido *em inglês*.

A condução da sintaxe, a inserção das marcas de oralidade e de “estranheza”, tudo se dá pautado não apenas por uma eventual correspondência ponto a ponto com o original (onde se poderia pensar algo simplisticamente que todas as marcas deveriam ser equivalentes em todos os critérios: tipo, grau de desvio e, pior ainda, ponto exato de inserção), mas sim por uma extrema atenção às especificidades da língua para a qual se traduz. E, decorrente disso, de uma extrema atenção ao resultado estético final.

Veja-se o mesmo trecho, agora com os destaques em negrito não nos desvios de padrão literário-linguístico, mas nos momentos em que o texto chama a atenção para a superfície como que poética (sonora) de sua composição.

Nonought. Shots you heard weren't a shootout, God be. I was **training sights on trees** in the backyard, at the bottom of the creek. Keeps my aim good. Do it every day, I enjoy it; have since the tenderest age. Anyhow, folks came calling. Bout a calf: white one, straying, eyes like no thing ever seen and a dog's mask. They told me; I didn't want to see. Seems it was defective from birth, lips curled back, and looked to be laughing, person-like. **Human face, hound face**: they decided — it was the devil. Oafenine bunch. They killed it. **Nought a clue bout the owner. They came to beg my guns**, I let em. I'm not superstitious. **You got a way of laughing, sir**... Look: when shots are for real, first the dogs set up barking, that instant — then you go see if anyone's dead. Don't mind, sir, this is the *sertão*. Some reckon it in't: the backlands are further off, they say, the *campos-gerais* inside and out, back-o-beyond, high plains, far side of the Urucúia. Lottarot. To folks in Corinto and Curvelo, in't this here the *sertão*? Ah, and that's not all! The *sertão* makes itself known: **it's where pastures have no fences**, they say; where a man can go fifteen, twenty miles without coming to a single house; where **outlaws live out** their hallelujah, in the **yonder beyond** the law. The Urucúia comes from the highlands in the west. But nowadays, **all long the riverrun, there's everything** — walloping great farms, **lushlands bordering banks**, the floodplains; **crops that go from wood to wood, thickset trees**, even some virgin forest. All round is Minas Gerais. These *gerais* have no bounds. Anyway, you know it is, sir, **to each his own: cows or kine, depend on your eye**... The backlands are everywhere (ROSA, 2016, megritos meus).

Inúmeras sequências métricas (breves, como deveriam ser), de pés trocaicos, anapésticos, jâmbicos e peônicos terceiros cuja variação garante a presença constante de efeitos de ritmo sem criar uma cadência dominante que apagasse o prosaísmo do trecho; simetrias sonoras consonantais e vocálicas (dentre elas trechos quase de eco, como em *yonder beyond*); rimas e quase-rimas.

Como se não bastasse, em termos de usos do material específico da língua de chegada, a tradutora ainda insere uma breve alusão (*riverrun*)

ao *Finnegans wake*, de James Joyce, irmão próximo da cruzada rosiana.

Daquela primeira palavra do parágrafo, aqui recriada em sua familiaridade/estranhamento, passando pela coincidência do grau de diferença e leve desvio em *training sights* e pelas numerosas supressões de pronomes e artigos e inclusões de dado oral (mais ativamente empenhadas, aqui, em reproduzir a efetiva pronúncia, praxe muito mais consolidada e menos estereotipada na tradição literária anglófona), incluindo a variação de registros e inclusive de fontes geográfico-diacrônicas para o seu vocabulário (do belo *oafenine* ao quase americanismo de *reckon*), o que vemos é um texto que se esforça por responder quantitativamente à intensidade da manipulação da superfície do original de Rosa, ao mesmo tempo em que obtém grande sucesso ao se “investir” de uma postura não necessariamente reprodutora, mas “equivalente” à do original.

Entrekin pode correr o risco do fracasso, mas ao menos corre o risco. Ela está no que me parece ser a mais certa das rotas rumo ao sucesso num projeto de tradução do alcance e da envergadura que merece ter uma nova versão inglesa de *Grande sertão: veredas*: o risco, coragem.

Sempre haverá perdas, e a tradutora deve ser mesmo a primeira a reconhecê-las e lamentá-las. Foi-se aquele eufemismo inaugural da longa lista de nomes do inominável satanás. Ao mesmo tempo, no entanto, aquele “I let em”, onde a não especificação do referente do anafórico e mesmo a frágil ligação semântica entre os verbos *to beg* e *to let* abrem espaço à mesmíssima ambiguidade que já havíamos apontado no original de Rosa, é um sucesso felicíssimo.

Sempre haverá ganhos, e todo o voo abarrocado de Riobaldo em sua descrição do sertão encontra não apenas espelhamento, mas irmanamento em uma poética profundamente germânica, com ênfase em figuras de aliteração e de células métricas recorrentes.

É pouco provável que mesmo com a restrição estabelecida pela dimensão reduzida do *corpus* analisado tenha sido possível se atingir qualquer coisa remotamente semelhante ao grau de confiabilidade que Paulo Henriques Britto pretende alcançar, e tantas vezes alcança. Mas acredito que a proposta de uma análise da tradução de prosa literária nos moldes aqui meramente *esboçados*, e esboçados no confronto com um texto tão central, pode e pôde justificar seus possíveis méritos.

Por outro lado, sei que comecei esta análise propondo certa quantificação, ou a possibilidade de uma análise objetiva, objetivável das traduções inglesas de *Grande sertão: veredas*. Sei também que o espaço de um texto como este jamais bastaria para uma análise detida e pontual de cada ocorrência, que além de tudo provavelmente teria pouco interesse para um leitor que não estivesse, ele mesmo, envolvido com a prática da tradução.

Mas acredito ter como que “feito por merecer”, depois do levantamento mais ou menos detalhado de ocorrências, depois de uma análise em alguma medida calcada em exemplos ancorados na materialidade do texto, contestáveis até por terem sido apresentados isoladamente, e alicerçados em questões mais amplas de padrões sociolinguísticos (desvios regionalizantes e diastráticos) e literários (desvios de tipo “função poética” e de tipo retórico), certa margem de manobra, certa liberdade: a possibilidade da valorização e do destaque de um elemento menos duro, menos formalizado (ainda que igualmente formalizável) e mais característico daquilo que, resultante de todos aqueles processos analisados, mesmo no que se refere ao texto original, é, no entanto, menos quantificável, algo menos verbalizável, mas nem por isso menos perceptível, menos sensível e menos central para a apreciação do efeito literário.

Eu, como falante nativo de português brasileiro, frequentemente me dou ao direito triunfantemente egoísta de lembrar que nenhum outro falante de outros idiomas poderá, em qualquer momento, ter o acesso direto ao texto de Rosa que temos nós. Esse prazer imediato só cabe a nós.

É claro que na mesma medida eu posso lamentar o acesso perenemente diagonal, não “cordial”, não cardíaco que terei sempre ao texto do *Ulysses* ou do *Finnegans wake*.

Por outro lado, como tradutor, não deixo de valorizar o impacto direto de uma boa versão brasileira de um texto literário de qualidade, e seu também imediatismo como veículo de contato e de fruição: aquele fator que nos faz lembrar que eu, leitor brasileiro de 2016, estou mais próximo da tradução de *Guerra e paz* de Rubens Figueiredo do que qualquer leitor moscovita de hoje está do texto de *Voína i mir* de Tolstói.

Aqui, uma parcela desse efeito “imediativo” e, conseqüentemente, daquele vicário orgulho egoísta, compete exclusivamente ao público da tradução.

E o que uma tradução como a que promete ser a versão integral de Alison Entrekin do *Grande sertão: veredas* agora pode me fazer sentir

é certa inveja da relação visceral que um falante nativo de inglês terá com trechos que, a mim, já parecem comoventes.

Pois Guimarães Rosa e Riobaldo, para ele, agora se referem liricamente a:

...lushlands bordering banks, the floodplains; crops that go from wood to wood, thicket trees...

Referências

ARMSTRONG, P. Guimarães Rosa in translation: *scrittore, editore, traduttore, traditore*. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 38, n. 1, p. 65-87, 2001.

BRITTO, P. H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, G. B. (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Faperj, Caetés, Uerj, 2002.

GROSSMAN, W. Outlaw with a problem. *The New York Times*, New York, 21 Apr. 1963.

KRAUSE, J. R. *Translation and the reception and influence of Latin American literature in the United States*. 2010. 275 f. Tese (Doutorado) – Graduate School, Vanderbilt University, 2010.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROBSON, L. Master of reality: on Henry James' non-fiction. *New Statesman*, 27 Feb. 2016. Books. Disponível em: <<http://www.newstatesman.com/culture/books/2016/02/master-reality-henry-james-non-fiction>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas (Bedeviled in the Badlands). Tradução de Alison Entekin. *Words Without Borders*, July 2016. Excerto. Disponível em: <<http://www.wordswithoutborders.org/article/july-2016-brazil-beyond-rio-grande-sertao-veredas-joao-guimaraes-rosa>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

ROSA, João Guimarães. *The devil to pay in the backlands*. Tradução de James L. Taylor e Harriet de Onís. Nova York: Knopf, 1963.

**Seis personagens à procura de um tradutor (ou de um crítico).
Por uma história das traduções de Machado de Assis na Itália
como história das não traduções: os romances**

*Six characters in search of a translator (or of a critic). For a
history of Machado de Assis' translations in Italy as a history of
non-translations*

Roberto Mulinacci

Universidade de Bologna, Bologna / Itália

roberto.mulinacci@unibo.it

Resumo: Este artigo pretende debruçar-se sobre as dinâmicas editoriais da tradução dos romances de Machado de Assis na Itália, cuja característica dominante é, sem dúvida, representada pela prática da retradução, à qual estão periodicamente submetidas as três obras maiores (*Memórias póstumas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*) em detrimento de todas as demais. Portanto, se levarmos em conta que as pouquíssimas traduções não pertencentes à trilogia são bastante negligenciadas pela crítica que se ocupa da recepção do autor e, além disso, nem sequer todas as traduções da trilogia cabem no cânone italiano dele, talvez não seja impróprio perspectivar a história da bibliografia machadiana na Itália pela ótica dos seus vazios, sendo as não traduções a face oculta dos textos efetivamente existentes.

Palavras-chave: Machado de Assis; Itália; retradução; não tradução; cânone; recepção.

Abstract: This article outlines the translation history of Machado de Assis' novels in Italy, whose main feature is without a doubt the retranslation process, which focuses mainly on the three masterpieces of the writer (*Memórias póstumas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*) at the expense of his other works. Therefore, if we consider that the other translations are rather neglected by critics and that not every translation of the trilogy is included in the Machado's Italian canon, perhaps it's not improper to examine the history of Machado's bibliography in Italy from the perspective of its gaps, as the non-translations are the hidden face of the actually existing texts.

Keywords: Machado de Assis; Italy; retranslation; non-translation; canon; reception.

Recebido em 13 de abril de 2016.

Aprovado em 3 de maio de 2016.

Mas, se todo o mal está nisto!... Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor; se, nas palavras que digo, ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Pensamos entender-nos... e jamais nos entendemos!¹

Ao contrário da história da economia, da literatura ou do cinema (entre tantos outros), uma história da tradução é um verdadeiro u-topos. [...] A definição do objecto a historiografar está longe de ser óbvia. O facto da instabilidade histórica do conceito de tradução é uma redundância, já que é essa mesma instabilidade que justificaria acompanhar o seu percurso através dos tempos e das circunstâncias. [...] Pergunta-se então: do que é que falamos exactamente quando falamos de tradução?

¹ PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*.

Dos textos? Da actividade? Da teoria? Dos métodos? Do ensino? Dos tradutores? [...] O trabalho arqueológico é apenas um começo. [...] Entretanto, o fenómeno da não-tradução vai sendo também objecto de interesse. [...] O que, afinal, ressalta deste fenómeno é paradoxal: pode ser tão interessante estudar o que foi como o que não foi traduzido. Poderemos imaginar uma história da tradução como uma história da não-tradução? (SERUYA, 2013, p. 16-17)

*Ressurreição, A mão e a luva, Iaiá Garcia, Esaú e Jacó. E, além disso, “Trio em lá menor”, “O dicionário”, “O caso da vara”, “D. Paula”, “Suje-se gordo!”, “Entre santos”, “Um erradio”, “Ernesto de Tal”, etc. são apenas alguns dos romances e contos de Machado de Assis que os leitores italianos não tiveram até agora a oportunidade de ler na sua própria língua, nem sei, francamente, se terão essa oportunidade no futuro. Em compensação, eles poderiam – caso tenham tempo para vasculhar bibliotecas e sebos e a sorte de encontrá-las ainda à disposição nas prateleiras, sejam reais, sejam virtuais – se entreter com diversas edições dos mesmos textos, por exemplo, as cinco traduções das *Memórias póstumas* e de *Dom Casmurro* ou as quatro de *Quincas Borba*, para não mencionar mais quatro versões de “O alienista” ou as retraduições de inúmeros outros contos, de “O espelho” a “Missa do Galo”, de “Um homem célebre” a “Último capítulo”.²*

Bem-vindos às políticas tradutórias estapafúrdias do mercado editorial italiano! Um mercado que, conforme se depreende dessas sintéticas informações, parece preferir as aparentes certezas dos caminhos já trilhados às igualmente aparentes incertezas dos novos, pelo menos quando se trata de autores “periféricos”, embora de porte sem dúvida universal, como, justamente, Machado de Assis. Entendamo-nos: é óbvio que, levando em conta os espaços mercadológicos cada vez mais reduzidos do setor livreiro italiano, uma editora que investe em figuras ainda pouco conhecidas da assim chamada República Mundial das Letras pretende proporcionar ao seu público principalmente as obras-primas delas, com boa paz de qualquer razão de completude e diversificação da

² Devido à ingente quantidade de dados coletados, resolvi focalizar este estudo apenas nos romances, adiando a sua natural continuação, relativa à produção contística de Machado, para outra ocasião.

oferta. Nesse sentido, não nego que, independentemente de todo juízo de valor, ter em catálogo as *Memórias póstumas* ou *Dom Casmurro* seja melhor do que ter *Ressurreição* ou *Iaiá Garcia*. Mas o raciocínio está correto só em parte. Com efeito, se considerarmos que algumas dessas editoras que publicam Machado na Itália são infelizmente quase “semiclandestinas”, sendo praticamente impossível encontrar seus produtos à venda nas livrarias, o que na realidade pode acontecer é que o leitor eventualmente interessado na leitura do Bruxo do Cosme Velho se dirija diretamente às bibliotecas, onde, contudo, a maioria das edições machadianas presentes são, via de regra, as mais antigas, em particular aquelas dos anos 1950/60 e não, salvo raras exceções, as últimas por ordem de aparição. Isso é, aliás, facilmente explicável: de fato, se uma biblioteca tem já no seu acervo uma versão qualquer da obra de Machado não vai decerto adquirir a sua suposta atualização, por inovadora e oportuna que seja. Eis por que eu acho que, no tocante ao autor em apreço, a escolha de retraduzir seus clássicos mais famosos, ao invés de apostar no ineditismo das obras “menores”, se revela, no final das contas, bastante errada, não apenas em termos culturais, como também estratégicos, uma vez que essa proliferação dos mesmos títulos acaba paradoxalmente restringindo o leque de opções à disposição do público estrangeiro e, por conseguinte, diminui as possibilidades de circulação dos textos.

Dir-se-á, dentro da vulgata tradutológica, que as retraduições são, no fundo, necessárias porque as traduções envelhecem e é preciso portanto readequá-las linguisticamente ao nosso horizonte de expectativa, mas a fraqueza desse argumento está mais do que patente se olharmos exatamente para as novas edições machadianas saídas na Itália nos últimos anos, as quais, em geral, não deram grandes passos à frente nesse ponto de vista ou, quando muito, se limitaram a pequenos ajustes pouco significativos, senão decididamente discutíveis, em relação aos seus antecessores.

Vejam-se, a mero título de ilustração, três versões do *incipit* de *Quincas Borba* em sequência cronológica, desde a primeira, de Giuseppe

Alpi, de 1930,³ até a última, de Valentina Manzo, de 2012,⁴ passando pela intermediária, de Laura Marchiori, que remonta a 1967:⁵

Machado de Assis, 1891:

Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

– Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

Giuseppe Alpi, 1930:

Rubiano fissava quella insenatura del mare. Erano le otto del mattino. Chi l’avesse visto, coi pollici infilati nei cordoni della veste da camera, alla finestra d’una grande

³ Essa tradução de Alpi, intitulada *Gioachin Borba* (ASSIS, 1930), seria republicada em 1934, absolutamente idêntica, mas com um novo título, *La fortuna di Rubiano* (ASSIS, 1934), provavelmente considerado mais atrativo.

⁴ Vale ressaltar que esta edição, com um paratexto reduzido ao osso (apenas duas orelhas, onde se encontram um resumo do romance e umas sinteticíssimas informações sobre o autor), apareceu em uma coleção intitulada ArCani, que, conforme diz o nome, é devotada à publicação de livros relativos aos cachorros, dos guias de raças a narrativas protagonizadas por cães (cf. ASSIS, 2012).

⁵ ASSIS, 1967.

casa di Botafogo, avrebbe creduto che ammirasse quella superficie di acqua tranquilla; ma vi dico, in verità, che pensava a ben altro. Paragonava il passato col presente. Che era egli mai un anno prima? Un maestrucolo. Che è oggi? Un capitalista. Esamina bene sé stesso, guarda le sue babbucce (certe babbucce di Tunisi, che gli ha regalate un nuovo amico, Cristiano Paglia), guarda la casa e il giardino, la baia, i colli e il cielo; e tutto, dalle babbucce al cielo, è compreso in quel medesimo sentimento di proprietà.

– Ecco come Dio provvede con i mezzi più inaspettati – pensa. – Se mia sorella Pietà avesse sposato Giachin Borba, mi avrebbe lasciato appena una speranza collaterale. Non lo sposò; sono morti ambedue e tutto è rimasto a me; sicché quel che pareva una disgrazia... (ASSIS, 1930, p. 9).

Laura Marchiori, 1967:

Rubião contemplava la baia; erano le otto del mattino. Chi lo avesse visto, coi pollici infilati nel cordone della veste da camera, alla finestra di un vasto edificio nel quartiere di Botafogo, avrebbe creduto che egli stesse ammirando quel tratto di oceano tranquillo; ma vi dico sinceramente che egli pensava ad altro. Confrontava il passato col presente. Che cosa era lui un anno prima? Un professore. Che cos'è oggi? Un capitalista. Rubião volge lo sguardo sulla sua persona, sulle pantofole (certe ciabatte tunisine, regalategli da un amico di data recente, Cristiano Palha), guarda la casa, il giardino, la baia, i colli, il cielo; e tutto, dalle pantofole sino al cielo, è compreso nella stessa sensazione di possesso. "Guardate un po' come non tutto il male viene per nuocere" pensa Rubião. "Se mia sorella Piedade avesse sposato Quincas Borba, mi avrebbe dato soltanto la speranza di una eredità in linea collaterale. Non si è sposata; sono morti entrambi, ed ecco che tutto è in mio possesso. Perciò quella che sembrava una disgrazia... (ASSIS, 1967, p. 15).

Valentina Manzo, 2012:

Rubiano fissava quella insenatura del mare. Erano le otto del mattino. Chi l'avesse visto, mentre teneva i pollici infilati nei cordoni della vestaglia, affacciato alla finestra di una grande casa di Botafogo, avrebbe creduto che stesse ammirando quella superficie di acqua tranquilla; ma io vi assicuro che in realtà pensava a ben altro. Confrontava il passato con il presente. Cos'era mai lui soltanto un anno prima? Un maestro da due soldi. E cos'è ora? Un imprenditore. Si osserva con attenzione; guarda le sue pantofole (delle pantofole che venivano da Tunisi, che gli aveva regalato Cristiano Paglia, un suo nuovo amico); guarda la casa, il giardino, la baia, i colli e il cielo; e tutto, dalle pantofole al cielo, entrava a far parte di quel medesimo sentimento di proprietà.

“Ecco come Dio ci viene in soccorso con i mezzi più inaspettati”, pensò. “Se mia sorella avesse sposato Gioachin Borba, mi avrebbe lasciato appena una speranza di seconda categoria. Non la sposò; sono morti entrambi e tutto è rimasto a me; da ciò ne viene che quella che sembrava una sfortuna... (ASSIS, 2012, p. 3).

Pois bem, como fica sobejamente evidente, a versão de Manzo não é nada mais do que uma cópia em linha reta daquela de Alpi, da qual, na contramão de toda prática tradutória minimamente sintonizada com os avanços da sua área disciplinar, retoma, dentre outras coisas, também o velho hábito de traduzir os nomes, atrasando assim os ponteiros da tradutologia italiana em pelo menos meio século. De resto, as variantes lexicais propostas por essa recentíssima tradução são mínimas em termos quantitativos (*vestaglia* no lugar de *veste da camera*, *pantofole* no de *babbucce*, *sfortuna* no de *disgrazia*) e, em alguns casos, bem piores em termos qualitativos (*imprenditore* é, com efeito, uma atualização abusiva de *capitalista*, do mesmo modo que *di seconda categoria* constitui um abuso semântico a respeito de *collaterale*), contribuindo, pois, para confirmar a impressão de uma substancial falta de progressos na cadeia diacrônica em pauta. Uma impressão, aliás, que não é questionada nem

pela terceira versão desse aparente *continuum* tradutório, a de Marchiori, a qual, se, de um lado, apresenta visíveis traços evolutivos face às suas duas extremidades (a partir, justamente, da manutenção dos nomes na língua original), de outro lado, esconde debaixo da superfície inegáveis tendências involutivas, tais como as descritas – ou implicitamente sugeridas – por Antoine Berman (2007) sob o rótulo de “tendências deformadoras”, a saber: “alongamento” (*quartiere di Botafogo* por *Botafogo*, *speranza di un’eredità in linea collaterale* por *speranza collaterale*), “clarificação” (*oceano* por *acqua*), “enobrecimento” (*vasto edificio* em vez de *grande casa*), “enriquecimento quantitativo”⁶ (duas palavras, *pantofole* e *ciabatte*, para traduzir um único significante, *chinelas*), e, para finalizar, a “destruição das locuções”, segundo demonstra o provérbio *Deus escreve direito por linhas tortas*, vertido para o italiano mediante o recurso a uma equivalência absolutamente imprópria como *non tutto il male viene per nuocere* (= “há males que vêm para o bem”).

Em suma, se talvez esse exemplo de *Quincas Borba* – e os demais que eu poderia citar, retirados também de outras obras⁷ – não chegue a desmentir por completo a afirmativa de Berman (2007, p. 97) de que é no espaço da retradução “que geralmente a tradução produz suas obras-primas”, com certeza, porém, aponta para a dificuldade de se interpretar a história das traduções machadianas na Itália em chave teleológica, enquanto movimento ascendente e progressivo para um padrão de adequação linguístico-textual consubstanciado em um único texto alvo. Aliás, deixando de lado a circunstância de todas as “segundas traduções” (BERMAN, 2007, p. 97) se assemelharem bastante e de a maioria das suas diferenças serem, não raro, irrelevantes para o leitor

⁶ Batizo aqui, por analogia, como “enriquecimento quantitativo” o inverso do que Berman (2007, p. 54) chama de “empobrecimento quantitativo”, ou seja, o “desperdício lexical” que se tem quando há “menos significantes na tradução que no original”. Neste caso, portanto, o “enriquecimento” indica obviamente a situação contrária, vale dizer, a presença no texto-alvo – em virtude sobretudo de uma inoportuna variação sinonímica – de um número de equivalentes tradutórios maior que o das palavras do texto-fonte.

⁷ Penso, em particular, na genealogia das traduções das *Memórias póstumas*, cuja última “flor”, de autoria de Silvia Marianecchi, desabrochou em 2005 com um título bem estranho, embora obviamente machadiano, como *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno* (Roma, Azimut). Além do título, no entanto, são muitas as perplexidades suscitadas por essa empreitada editorial.

italiano, em que deveria assentar a identificação desse padrão modelar? Em um estéril cotejo de trechos selecionados, conduzindo, no final das contas, a insossas listinhas de variantes, capazes tão só de comprovar comportamentos tradutórios nem sempre superponíveis?

Mas, então, se, pelo que parece, a lógica da retradução não está justificada por nenhuma intervenção radical em nível de texto, nem tampouco por projetos editoriais visando efetivamente uma maior popularização das obras canônicas do escritor brasileiro, qual o motivo real para insistir nessa estratégia literária? Apenas um motivo estético, isto é, ligado ao gosto pessoal de cada tradutor? E quanto influi, embora porventura inconscientemente,⁸ o fato de os retradutores se sentirem de certa forma amparados pela experiência dos colegas, a ponto de preferirem se colocar na esteira deles a aceitar o desafio de uma autêntica emulação antagonista, decorrente daquela espécie de bloomiana *anxiety of influence*? Ou não será, ao contrário, que, além do debate em torno dos aspectos etiológicos das retraduições, para onde convergem sem dúvida todos os fatores acima citados, o verdadeiro âmago da questão concerne principalmente ao fenômeno da não tradução, de que a retradução é, afinal, apenas um efeito ao invés de uma causa? Em outras palavras, uma pergunta útil para nos apercebermos das características peculiares da (des)fortuna da obra machadiana na Itália não é “por que se retraduz?” e sim “por que não se traduz?”, levando em conta que, nesse caso, uma tal política da não tradução foge àquelas categorias explanatórias propostas, por exemplo, em um ensaio merecidamente famoso, por Duarte (2000)⁹ e

⁸ Decerto, contudo, não é inconsciente a relação que liga os tradutores da penúltima versão de *Dom Casmurro* (ASSIS, 1997), Gianluca Manzi e Léa Nachbin, a Laura Marchiori, uma vez que, na “Nota biobibliográfica” final (ASSIS, 1997, p. 294), Manzi faz questão de agradecer pessoalmente à tradução dela (edição original de 1958, depois reimpressa em 1991) por lhes ter servido frequentemente de guia para dissipar suas dúvidas. A esse propósito, Salomão (2011, p. 29) considera a tradução de 1997 apenas uma “cópia com pequenas mudanças” da de 1958, falando até de “uma situação, praticamente, de plágio”, ao passo que Olmi (2001), autora de um estudo sobre as duas versões italianas em apreço, tem uma opinião totalmente diferente, deixando transparecer, nas entrelinhas, sua ligeira, mas firme predileção pelo trabalho de Manzi e Nachbin.

⁹ Refiro-me, em particular, além de a *language closeness* e *bilingualism*, na Itália

hoje em dia todas mais ou menos inaplicáveis a esse contexto específico, com as únicas exceções da *omission* e *repetition*. Ou seja, não há nada, claro, de ideológica ou axiologicamente controverso em Machado de Assis que não possa ser levado ao conhecimento do público italiano, mas, apesar disso, quatro romances de um conjunto de nove e mais de 150 contos de um conjunto de cerca de duzentos continuam inéditos na Itália, ainda que o maior autor brasileiro de todos os tempos esteja maciçamente presente nesse polissistema literário nacional há quase noventa anos, desde 1928.

A explicação para o ostracismo a que a *patronagem* do meu país tem historicamente condenado uma parte não secundária da produção do nosso autor pode provavelmente ser encontrada na não funcionalidade – ou, se quisermos, até na contraproductividade – dos textos não traduzidos para a construção de um cânone italiano de Machado de Assis, uma vez que esse cânone não só não coincide *in toto* com o construído pela cultura de origem, sendo evidentemente parcial em relação a ele, como também ultrapassa os próprios limites do que é o discurso sobre a literatura brasileira na Itália, apresentando, para tomar emprestada a terminologia de Eco (2011, p. 40), uma diferente segmentação da sua matéria do conteúdo. Dito de outro modo: se é natural que a seleção dos textos a serem traduzidos esteja mais em conformidade com os valores estéticos da cultura de chegada do que com aqueles da cultura de partida (cf. VENUTI, 1998, p. 195-196), talvez seja menos natural – e, por isso, mais interessante, quando observado pelo nosso ângulo – que os valores estéticos usados para canonizar localmente um escritor (sob certos aspectos, um verdadeiro processo de *localização*¹⁰) se diferenciem consideravelmente daqueles tidos como pertinentes para a imagem local,

completamente não pertinentes, a *cultural distance*, *institutionalised censorship*, *ideological embargo*, cuja pertinência, pelo contrário, precisa ser relativizada consoante as várias épocas históricas (e, de resto, não é à toa que o *case study* analisado por Duarte diga respeito à recepção das traduções de Shakespeare no Portugal da última década do século XIX).

¹⁰ Uso aqui o termo técnico de *localização* enquanto “tradução e adaptação de um *software* para comercialização em um mercado específico” (RIBEIRO, 2005, p. 234), para indicar *lato sensu* os processos de adaptação sofridos também pelas obras literárias na sua circulação internacional, mas sem nenhuma conotação particularmente abusiva, visto que na nossa sociedade contemporânea multimidiática os *sites* das editoras subjazem às mesmas leis do mercado que valem para outros produtos tecnológicos.

diversa de país para país, da cultura a que ele pertence. Nesse sentido, o discurso italiano sobre Machado não se revela coextensivo ao discurso italiano sobre a literatura brasileira em geral, na medida em que os traços identitários tradicionalmente atribuídos a ela por esta específica indústria cultural, sobretudo no passado, não são os mesmos prevalecentes no retrato dele que se tem vindo a esboçar ao longo de um século nos vários paratextos editoriais. Com efeito, em lugar do exotismo, antes misterioso e ameaçador e depois cada vez mais pitoresco e sensual, que permeia as primeiras fases da recepção do Brasil literário na Itália (cf. MULINACCI, 2015), registra-se, no caso de Machado, uma ausência quase total de leituras exotizantes, da qual se acompanha inclusive uma atitude crítica de gradual desnacionalização do seu objeto, visando universalizar o alcance da obra desse gênio brasileiro, a despeito, justamente, do Brasil.

Não é de se estranhar, então, que, após sua estreia, em 1928, graças à tradução das *Memórias póstumas* levada a cabo por Mario da Silva e na qual comparecem ainda as marcas culturais de uma brasilidade reivindicada com orgulho, até em perspectiva antilusitana,¹¹ o Machado italiano venha progressivamente sobrepondo a essas roupagens nacionais a feição de um escritor profundamente internacional, tanto pelos modelos da sua escrita (de Montaigne a Shakespeare, de Cervantes a Swift, de Sterne a Schopenhauer), quanto pela grandeza do seu valor, ao menos de estatura continental, conforme realça Giuseppe Alpi, que, na nota ao leitor anteposta à versão supramencionada de *Quincas Borba*, o define, não por acaso, “il più profondo dell’America latina” (ASSIS, 1930). Um juízo implicitamente comparativo este, que além de ser legítimo e sem dúvida compartilhável, seria absolutamente normal em um texto de acompanhamento procurando fornecer balizas capazes de orientar o público estrangeiro, se não fosse, porém, a falta ali de toda e qualquer

¹¹ “*Memorie di Braz Cubas* [...] sono a tutt’oggi il più originale e umano romanzo che possenga la letteratura brasiliana e uno fra i più profondi di tutta la letteratura della lingua portoghese; certamente superiore ai romanzi di Eça de Queiroz, più scintillante ma più superficiale, che per qualche tempo fu considerato il rivale d’oltreoceano di Machado de Assis, fra gli scrittori di lingua portoghese” (“*As Memorie di Braz Cubas* são hoje em dia o romance mais original e humano que tem a literatura brasileira e um dos mais profundos de toda a literatura em língua portuguesa; ele é com certeza superior aos romances de Eça de Queiroz, o qual, mais brilhante mas mais superficial, foi considerado por algum tempo, entre os escritores de língua portuguesa, o rival d’além-mar de Machado de Assis”) (ASSIS, 1928, p. 7, tradução minha).

referência ao Brasil ou simplesmente à nacionalidade brasileira de Machado, tirante um pequeno parêntese com a indicação do Rio de Janeiro como lugar de seu nascimento e morte. É verdade que, para todas as notícias sobre a vida e a obra do Bruxo do Cosme Velho, Alpi remete o leitor à introdução das *Memórias póstumas*, obra por ele traduzida no ano anterior (cf. ASSIS, 1929), mas não deixa de ser curioso que quem se deparasse com este *Gioachin Borba. L'uomo o il cane?* sem ter lido o outro romance, estivesse desprovido da mínima informação a respeito de uma tal figura de “artista e filósofo”, cuja obra parecia suscitar tanto interesse.

Assim como igualmente curioso é que Alpi justifique seu “excessivo” escrupulo tradutório precisamente em nome dessa grandeza do escritor¹² – sancionada, de resto, também pela opinião autorizada de Carlos Magalhães de Azeredo, na abertura da nota em apreço –, embora seja difícil, senão como exercício contrafactual, dizer em que consiste concretamente essa suposta acribia filológica do tradutor italiano e, ainda mais, o que ele entende por aqueles “pormenores” passíveis de serem omitidos sem demasiados problemas. O que interessa saber, contudo, é que, descontando as convenções tradutórias, aqui inevitavelmente marcadas, como a língua, pela usura do tempo, os preceitos de “fidelidade quase absoluta” nos quais Alpi afirma ter inspirado seu trabalho podem considerar-se, grosso modo, cumpridos, em particular no que se refere ao cuidado especial pelos dados culturais, que, expulsados pela porta do peritexto, acabavam agora inesperadamente reentrando pela janela. Só que, longe de estar em contradição com a tese da universalização de Machado por mim aventada, as numerosas notas de rodapé que pontilham essa versão italiana de *Quincas Borba*, debruçando-se sobre o meio histórico-geográfico evocado pela narração, representam, na realidade,

¹² “In considerazione della grandezza dell’artista e del filosofo, abbiamo voluto tradurre il presente romanzo con uno scrupolo che a qualcuno parrà, e forse non senza ragione, eccessivo: anche in particolari in cui avremmo potuto ben correre o sorvolare. Abbiamo detto il perché: trattandosi di grandi, una fedeltà quasi assoluta al testo non pare possa mai considerarsi pedantesca” (‘Levando em consideração a grandeza do artista e do filósofo, quisemos traduzir este romance dum modo tão escrupuloso que pode parecer a alguém, e talvez não sem razão, excessivo, mesmo no tocante aos pormenores de que poderíamos ter passado tranquilamente por cima. Já dissemos porquê: tratando-se de grandes autores, uma fidelidade quase absoluta ao texto nunca pode parecer pedantesca’) (ASSIS, 1930, tradução minha).

uma confirmação indireta do processo, uma vez que a presença delas garante justamente aquela plena fruição do texto necessária para o fazer circular pelo mundo afora.

Se, em suma, interpretando Alpi, as sutilezas linguísticas e os elementos culturais não passam de entraves a caminho do reconhecimento internacional que se espera para o escritor, caberá, no entanto, a Laura Marchiori a tarefa de contribuir para a efetivação dessa meta, delineando um primeiro cânone italiano da obra machadiana destinado a resistir, sem grandes mudanças, até quase os nossos dias.¹³ De fato, em uma série de três notas introdutórias, repetidas praticamente idênticas – a não ser pelos acréscimos contingentes – na sua tradução da trilogia, que vem a lume entre 1953 e 1967¹⁴ sob a chancela da histórica coleção Biblioteca Universale da editora Rizzoli, de Milão, Marchiori não se limita a ressaltar a “mensagem de universalidade” proveniente das páginas do autor e suficiente, no entender dela, para o colocar no olimpo da literatura mundial, mas, na esteira de Alpi, traça também as fronteiras externas desse *corpus*, recortando um centro, identificado naturalmente com os três romances maiores, à volta do qual estão as vastas periferias da restante produção, atingida pelos “estigmas” do idealismo romântico-sentimental. Com efeito, ao julgar “mediócras e falsos” (ASSIS, 1967, p. 7) os romances da primeira fase machadiana e eivado de “fraco sentimentalismo” (ASSIS, 1967, p. 11) o último título, o *Memorial de Aires*, a tradutora italiana participa daquela exegese canonizadora dominante, visando manipular a recepção de Machado na Itália em função desta única faceta realista e universal, que terminaria por se

¹³ Esse horizonte estreito do cânone machadiano, fundamentalmente antirromântico, sofreu uma primeira ampliação só em 1986 com o *Memoriale di Aires* – reimpresso em 2009 pela Lindau, na mesma versão de Giuliana Segre Giorgi –, a que se seguiria, vinte anos depois, a edição original de *Helena*, publicada em Nápoles pela editora Liguori e com tradução ao lado para o italiano devida a Carla Cirillo. Entretanto, além dos contos, de que me vou ocupar em outro momento, e inclusive dos poemas, de que saíram em 2014 duas coletâneas (*Crisalidi* e *Falene*), editadas ambas pelas Edizioni Kolibrus com tradução de Chiara De Luca, é sem dúvida *Helena* a verdadeira novidade nessa canonização italiana de Machado, dado que – diferentemente do que faz Segre Giorgi no posfácio do *Memoriale di Aires* – a organizadora do volume, Maria Luisa Cusati, se põe de modo declarado na contramão do modelo anterior, ao destacar, na breve introdução, exatamente o atrativo e a validade da construção romântica do enredo.

¹⁴ *Memorie dall'aldilà* (1953), *Don Casmurro* (1958) e *Quincas Borba* (1967).

impor naquele público-alvo como emblemático contraponto de uma certa imagem estereotípica do Brasil e para cuja inquestionada reprodução, ao longo dos anos, era, portanto, preciso *não* traduzir os textos “menores”, mais do que simplesmente retraduzir as obras-primas.

Entretanto, se, como vimos, vai demorar muito tempo até que esse padrão canonizado integre novos textos, possibilitando, não digo contraleituras, mas apenas leituras mais abrangentes, talvez valha a pena lembrar que a própria leitura canonizante de Marchiori, aparentemente monolítica e fixa, não está, na verdade, isenta de desvios e contradições, deixando entrever, na passagem de uma tradução para outra, interessantes reposicionamentos críticos e metodológicos. Basta observar, por exemplo, como muda, no intervalo de tempo que medeia entre as duas versões de *Don Casmurro* e *Quincas Borba*, a avaliação do *Esau e Jacó*, cujo óbvio e constante enquadramento no grupo das obras-primas machadianas não impede a tradutora de o definir – na “Nota” à edição de *Quincas Borba* – “um romance nebuloso, de um simbolismo requintado” (ASSIS, 1967, p. 11, tradução minha)¹⁵, encarnando, segundo ela, aquela involução que, ali já incipiente, se manifestaria em grau máximo no supracitado “fraco sentimentalismo” do *Memorial de Aires*. Mas muito mais do que por esta nuance exegetica – de qualquer maneira, porém, não insignificante, se levarmos em conta que das quatro obras-primas reconhecidas por Marchiori o *Esau e Jacó* será a única a não ser vertida para o italiano –, a tradução de *Quincas Borba* de 1967 merece ser destacada sobretudo pela adoção sistemática de uma diferente estratégia tradutória, menos virtualmente “anexionista” em relação aos trabalhos precedentes, conforme demonstra em especial o respeito pelos nomes originais dos lugares e dos personagens. Chega de *Biagio Cubas* e *Pasquina*, de *via del Pidocchio* e *piazza della Gloria*, de *Benedetto* e *zio Cosimo*, mas chega também daquelas incongruências ainda mais gritantes como *Bentinho* e *Pietro de Albuquerque*, *Josè*¹⁶ *Dias* e *Sancia*, *via delle*

¹⁵ “un romanzo brumoso, di un simbolismo ricercato”.

¹⁶ O acento grave, ao invés de agudo, que traz o nome José nessa versão de Marchiori se deve provavelmente a uma adaptação ao sistema fonético do italiano, que, de outro modo, levaria o leitor a pronunciar a sílaba tônica como vogal fechada e não aberta. Mas o escrúpulo vocálico choca-se com o problema consonantal da pronúncia do *j*, cuja realização mais imediata, por influxo do espanhol, seria uma fricativa gutural surda.

Viole e via do Ouvidor, as quais, na oscilação entre a forma portuguesa e a sua italianização, denunciam a transição em ato rumo a uma poética tradutória mais moderna, de que *Quincas Borba* representaria um dos primeiros modelos, logo a seguir ao *Don Casmurro* de Liliana Borla, publicado em 1954.

É esta última, com efeito, a edição que marca um ideal divisor de águas na história editorial de Machado na Itália, visto que, pela primeira vez, se propõe uma tradução realmente preocupada com os valores linguísticos e culturais do texto de partida, e cuja especificidade – ressaltados uns casos particulares e deixando-se de lado a avaliação do resultado geral – parece estar subtraída à tentação etnocêntrica da normalização. Tomem-se, por exemplo, além da questão onomástica, assente aqui na tendencial preservação dos nomes próprios, embora com alguns incompreensíveis desvios (*Ezechiele* por *Ezequiel*), também o processo de transferência dos *realia*, submetido ao mesmo afã conservador, que relega às notas de rodapé os eventuais excessos semânticos não “geríveis” intratextualmente pela lógica da equivalência. Eis, portanto, projetada contra o pano de fundo de uma tradição tradutória até então naturalizante, a opção de Borla em favor da não tradução de termos culturais específicos como *Dona* (que Marchiori traduz, com diverso matiz sociolinguístico, por *Donna*), *conto* (que Marchiori traduz por *scudi*,¹⁷ trocando o Brasil por Portugal), *nhô* (forma aferética de *senhor*, que Marchiori traduz pela variante dialetal *sor*) ou o topônimo *serra dos Órgãos* (que Marchiori traduz pelo sintagma híbrido *monti Órgãos*) – todos devidamente explicados nas notas de rodapé –, ao passo que outros termos como *agregado* ou *moleques*, dois clássicos problemas da análise tradutológica português-italiano, encontram ali seus menos inadequados equivalentes em *famiglio*¹⁸ e *monelli* (ao invés

¹⁷ A esse propósito, chama a atenção que, arrebatada pelas exigências do multiculturalismo, Marchiori, na sua tradução de *Quincas Borba*, transforme estes *scudi* em *franchi*, resultado, salvo engano, da influência da cultura francesa na sociedade italiana da época.

¹⁸ Concordo completamente com Salomão (2011, p. 33) sobre a oportunidade de manter *agregado* em português, evitando transposições reducionistas, mas acho que, em comparação com as alternativas propostas pelos demais tradutores, o *famiglio* de Borla, remetendo etimologicamente também a uma ideia de família declinada em termos de dependência (como a que se dava com os trabalhadores rurais da Itália do Norte), é talvez uma aproximação menos aproximativa.

de, respectivamente, *parassita* e *negri*, como em Marchiori).

Todavia, apesar da apreciável qualidade global dessa operação tradutória, que não se presta, decerto, para elogios exagerados, mas que nem sequer faz sentido menosprezar, o *Don Casmurro* de Borla fica bastante à margem da bibliografia especializada sobre o tema em pauta, se configurando como um puro parêntese naquela sucessão italiana dos livros de Machado que vai das versões de Alpi para as de Marchiori e daí chega até as suas últimas ramificações contemporâneas. Não tem bastado, para lhe dar visibilidade, que essa tradução tenha sido publicada por uma das principais editoras da época (Fratelli Bocca Editori), em uma coleção de nome Biblioteca Mondiale Bocca, que tinha inclusive uma espécie de subcoleção de Scrittori Brasiliani, da qual já faziam parte autores como Graciliano Ramos, Manuel Antônio de Almeida e Sérgio Buarque de Holanda e à qual se incorporariam, posteriormente, também Ciro dos Anjos, Gilberto Freyre, Lins do Rego e Simões Lopes Neto: em suma, o quanto de melhor a Itália dos meados do século XX poderia oferecer para a divulgação da literatura brasileira. Qual, então, a causa dessa (semi-)invisibilidade da referida tradutora, posto que, repito, não pode ser explicada pela própria incompetência dela¹⁹ nem pelos defeitos intrínsecos do produto final, exceto porventura a ausência de um texto de apresentação?

Provavelmente, estamos aqui diante de uma daquelas assimetrias tão marcadas entre *explanandum* quantitativo e *explanans* qualitativo que, como sugere Franco Moretti (2005, p. 37), a verdadeira descoberta consiste apenas no levantamento do problema a ser pesquisado, ainda que não se tenha nenhuma ideia de como solucioná-lo. Uma coisa, no entanto, é possível dizer: o *Don Casmurro* de 1954 permite, ao menos, antecipar a entrada em voga de uma postura tradutória mais comprometida com o respeito pela alteridade cultural e de que, pelo contrário, Rita Desti, na sua versão das *Memórias póstumas* de 1983, parecia se considerar quase

¹⁹ Se, conforme defende Anthony Pym, cuja postura é sintetizada por Seruya (2013, p. 19), “o objecto central do conhecimento histórico sobre tradução não é o texto, nem o contexto, nem as características linguísticas, mas sim o ‘tradutor humano’”, é importante frisar que, quando saiu a sua tradução de *Dom Casmurro*, Liliana Borla já tinha publicado, em parceria com Bruno di Valmartina, um manual de conversação para a aprendizagem do português na Itália intitulado *Parliamo portoghese: così si parla in Brasile* (Firenze, Edizioni Le Lingue Estere, 1946).

uma precursora no âmbito da verbalização de Machado em italiano,²⁰ esquecendo assim, além da lição de Borla, até aquela da própria Marchiori (cf. ASSIS, 1967). Esta é, de resto, a outra face do cânone, o qual não se alimenta somente de traduções e não traduções, mas também de traduções tidas em conta de não traduções, isto é, ignoradas ou recalçadas pela crítica tanto por não se afigurarem condizentes com a representação de um autor ou de uma literatura (dois estudos de caso paradigmáticos são, como vimos, o de *Helena* e o do *Memorial de Aires*, ambos bastante negligenciados neste tipo de resenhas acadêmicas) quanto por não se acomodarem perfeitamente ao sistema de convenções e expectativas vigente em um determinado momento ou simplesmente à lógica da conveniência que o embasa. E isso vale, no fundo, seja para Borla, seja para Desti. É, com efeito, bastante elucidativo das modalidades de funcionamento desse sistema que, por trás da anunciada ruptura com os modelos anteriores, em nome da qual ela havia sido justificada, a tradução de Desti, além do meritório *restyling* linguístico, não se afaste muito das escolhas feitas por Marchiori nas suas *Memorie dell'aldilà* (cf. SALOMÃO, 2014, p. 31), de forma, afinal, a continuar reafirmando aquela estrutura do sistema que pretendia reformular.²¹

²⁰ “Per quanto me lo consentiva la norma italiana, ho cercato di essere fedele: sintatticamente oltre che lessicalmente. Quanto al lessico, ho conservato molte parole nella loro forma originaria: a cominciare dall’onomastica. Mi è parso che non avesse ormai più senso (se non nei casi di assoluta coincidenza come Marcela-Marcella, Virgília-Virgilia, Prudêncio-Prudenzió, ecc.), in un mondo sempre più piccolo e avvezzo agli scambi internazionali, tradurre Biagio Cubas o Gioacchino Borba o, peggio ancora, rendere in un problematico italiano i nomi dei quartieri e delle strade di Rio de Janeiro che radio e televisione ci divulgano ogni giorno così come essi sono” (‘Pelo que me foi permitido pela norma italiana, tentei ser fiel: sintaticamente, além de lexicalmente. Quanto ao léxico, mantive muitas palavras na forma original, a partir da onomástica. Pareceu-me que já não fizesse muito sentido (tirante os casos de absoluta coincidência tais como Marcela-Marcella, Virgília-Virgilia, Prudêncio-Prudenzió, etc.), em um mundo cada vez menor e acostumado aos intercâmbios internacionais, traduzir Biagio Cubas ou Gioacchino Borba ou, pior ainda, verter para um problemático italiano os nomes dos bairros e das ruas do Rio de Janeiro que o rádio e a televisão nos divulgam todo dia assim como eles são’) (ASSIS, 1983, p. XI, tradução minha).

²¹ Aproveito aqui os dados coletados por Salomão (2014) para demonstrar como entre *Memorie dell'aldilà* (1953), traduzido por Marchiori, e *Memorie postume di Brás Cubas* (1983), traduzido por Desti, as diferenças são mais formais do que contedísticas,

Não surpreende, por conseguinte, que a força autopropagadora do cânone, pautada antes pelo critério da manutenção do que pelo da revisão, propusesse em 1991, mais uma vez e sempre sob a chancela da Rizzoli, aquela velha tradução das *Memorie dell'aldilà* de 1953, com as mesmas pechas originais e sem nenhum esforço atualizador, mas emoldurada por uma nova introdução da escritora norte-americana Susan Sontag no lugar da de Marchiori. Destarte, ao apagar de uma vez algumas décadas de progressos teórico-metodológicos, a história da recepção de Machado na Itália voltava, *grosso modo*, ao seu grau zero, colocando a leitura do “grande realista” sob o signo de uma dupla defasagem, tradutológica e cultural: de um lado, a bem conhecida naturalização linguística da tradução de Marchiori, procurando reduzir a estraneidade da obra em prol da sua legibilidade; de outro, a internacionalização exegética do artigo de Sontag – escrito originalmente para a revista *New Yorker*, onde apareceu em 1990 e, sobretudo, pensado para um público anglófono –, tendo por objetivo apresentar aos leitores italianos um ignoto autor brasileiro a partir do que se revela, ao olharmos bem, substancialmente uma “reavaliação crítica de Laurence Sterne” (MOREIRA, 2009, p. 98).²² Seja como for, uma tal descontextualização de Machado realizada por Sontag, longe de ser uma peculiaridade decorrente de um filtro analítico estrangeiro, vai se tornar uma tônica mesmo nas traduções mais recentes, por exemplo, nas

principalmente no tocante à transposição do vocabulário cultural brasileiro, que, de fato, se repete sem significativas alterações de uma versão para outra. Vejam-se *contos*, traduzido em ambas por *scudi*, *chácara* por *villa* ou *giardino*, *barata* por *scarafaggio*, *mucama* por *bambinaia*, *saudade* por *rimpianto* (Marchiori) e *nostalgia* (Desti), *moleques* por *negri* (Marchiori) e *negretti* (Desti) e, para finalizar, até um *tinhorão* que de *albero tropicale* (Marchiori) se converte, em Desti, em um genérico *verzura* (= vegetação), termo, aliás, *bon chic, bon genre*, marcado diafásico-diastraticamente no italiano contemporâneo como sendo de estilo muito elevado.

²² É curioso que outras edições machadianas, nomeadamente a francesa e a estadunidense, compartilhem um destino semelhante a esta edição italiana. Por exemplo, seja a edição francesa de *Dom Casmurro* de 1997, seja a edição estadunidense das *Memórias (Epitaph of a small winner)* de 1990 limitam-se a republicar traduções anteriores, a de Francis de Miomandre de 1956 e a de William L. Grossman de 1952, respectivamente. Ademais, ambas as edições são prefaciadas por escritoras de renome – por menor ou maior que seja – tais como Linda Lê, na edição de Albin Michel, e, mais uma vez, Susan Sontag, naquela de Noonday Press. Cf. sobre o assunto TORRES, 2011, p. 51-52; MOREIRA, 2009, p. 99.

últimas duas de *Dom Casmurro* – aquela acima já referida, editada pela Fazi em 1997 e de responsabilidade de Gianluca Manzi e Léa Nachbin, e a outra, de Guia Boni, vinda à luz em 2006 –, onde os organizadores-tradutores se encarregam de universalizar a mensagem machadiana propondo leituras inovadoras e absolutamente não banais, como, em particular, o belo posfácio de viés psicanalítico assinado por Nachbin (de novo, curiosamente, uma estrangeira, por sinal, oriunda do Brasil).

Só que, enquanto este texto é compensado por uma “Nota bibliográfica” de Manzi acerca da vida e da obra de Machado, com, inclusive, um útil adendo relativo à sinopse histórica das suas edições italianas e um glossário, embora não exclusivamente brasileiro-cêntrico, de 47 verbetes (de *Engenho Novo a gaturamo*, de *cocadas a voltarete*, de *Rua dos Barbonos a Gesù Sirac*), o aparato paratextual de Boni, abrigado debaixo da capa em estilo gótico apresentando uma pintura de Mino Carta (*Fausto no parque Siqueira Campos*), não proporciona ao leitor nenhum movimento recontextualizante que o aproxime daquela realidade carioca do final do século XIX tranquilamente transcendida pelo prefácio. Não se trata, escusado será dizer, de questionar a legitimidade dessas abordagens meta-históricas e metaliterárias, sem dúvida apropriadas e às vezes até esclarecedoras, mas apenas de constatar como, diferentemente do que acontece com as traduções de Machado para outras línguas – penso, dentre a ampla casuística possível, principalmente nas traduções inglesas e, em especial, no *Dom Casmurro* traduzido por John Gledson, uma autêntica mina de informações sobre os processos históricos e sociais subjacentes ao enredo romanescos –, a recepção italiana do autor continua a se concentrar no texto individual, à revelia não só do contexto, como também dos demais textos do *corpus* considerados no seu conjunto. Deste ponto de vista, se a opção de Boni pela neutralização da maioria das palavras-chave dessa visualização do Rio de Janeiro – as mesmas palavras, aliás, isoladas no glossário de Manzi e Nachbin –, renunciando “à tradução explicativa, geralmente em aposição ou entre parênteses, dentro do tecido textual” (TORRES, 2008, p. 35) e se contentando, em alternativa, com a simples incorporação das formas originais, manifesta a clara intenção de se esquivar de exotizações incongruentes com o projeto editorial, essa própria opção tradutória corre o risco, todavia, de autorizar também, conquanto de maneira indireta, homologações culturais igualmente incongruentes e indevidas.

Risco, este, que evitado pelo *Dom Casmurro* de Boni (o único, de resto, desta série diacrônica a trazer louvavelmente o *Dom* em formato “pré-conversão”), será, pelo contrário, (in)conscientemente assumido, com tudo o mais que isso comporta, pelo *Quincas Borba* de Manzo, o último contributo italiano – por ora – à difusão internacional de Machado e sobre o qual já me debrucei no início deste ensaio a fim de mostrar os percalços das retraduições. No entanto, se, ao encerrar o meu percurso crítico, volto agora a encarar o assunto, não é em função da categoria de retradução que o faço e sim daquela de não tradução, da qual esta epigônia edição machadiana me parece paradoxalmente um símbolo exemplar. De fato, após as não traduções propriamente ditas e as traduções recalçadas pelo polissistema, o *Gioachin Borba. L'uomo o il cane?* constitui uma prova cabal da existência das assim chamadas não traduções implícitas,²³ ou seja, aquelas traduções que não possuem os requisitos mínimos das verdadeiras traduções, se configurando, antes, como adaptações, paráfrases ou, no máximo, meras atualizações linguísticas de traduções alheias. Mas se é este último, literalmente, o espaço dentro do qual se move também o *Quincas Borba* “retraduzido” por Manzo, que anuncia desde o título a sua filiação à versão de Giuseppe Alpi de 1930 – de que é, repito, uma réplica integral em italiano contemporâneo, embora sem o rico aparato de notas ali presente –, há de se ressaltar como esse ponto extremo (negativo) atingido pela recepção de Machado na Itália não faz, no fundo, senão confirmar o quão próximas se encontram as suas retraduições do *terrain vague* das não traduções, pelo menos em termos de aportes concretos ao conhecimento do autor, sendo, afinal, as duas faces da mesma moeda (no sentido em que, com as oportunas exceções, ler hoje as novas versões dos romances maiores não implica necessariamente ler versões melhores, nem do ponto de vista do texto nem do paratexto – repare-se bem: não estou dizendo que se trata de versões “piores”, à exclusão, talvez, de um caso ou dois. Estou somente

²³ Tomo aqui emprestado o rótulo inteligentemente proposto por Torres (2008, p. 34), limitando-me apenas a conferir-lhe uma maior extensão semântica. No que tange aos objetos extensionalmente cobertos por essa minha recategorização, se é verdade que as adaptações e as paráfrases já constituem modalidades tradutórias reconhecidas e definidas, é igualmente verdade que a sua delimitação intensional, em termos graduais (até que ponto, por exemplo, uma tradução é uma tradução livre, muito livre ou uma paráfrase?), nem sempre se torna uma tarefa fácil, podendo portanto ser executada apenas *a negativo*.

dizendo que são versões diversas, cuja diversidade, porém, nem sempre redundava em progressos epistemológicos autênticos).

Daí a importância de repensar a história das traduções machadianas na Itália como um todo feito também de vazios, os quais, exatamente da mesma forma das “categorias vazias” em linguística, longe de serem inexistentes e, portanto, irrelevantes, testemunham, ao contrário, a presença de lugares a serem preenchidos para tornar significativa o inteiro conjunto, de que, com efeito, constituem a contraimagem ao invés de uma simples negação. Pode ser que excepcionalmente alguns desses vazios se transformem em plenos, mas, conforme nos lembra Moretti (2005, p. 26), tais exceções não vão mudar a inércia do sistema, assim como a publicação de *Memorial de Aires* em 1986 (depois reeditado em 2009) e a de *Helena* em 2006 não deram azo a nenhuma desejável inversão de tendência na ideologia da canonização italiana do Bruxo do Cosme Velho.

Será só, então, quando as atuais não traduções passarem a integrar, como futuras traduções, as fases desse *pattern* recorrente que, finalmente, um novo Machado poderá despontar até na Itália.

Referências

- ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1891.
- ASSIS, Machado de. *Memorie postume di Braz Cubas*. Tradução de Mario da Silva. Milano: Corbaccio, 1928.
- ASSIS, Machado de. *Memorie postume di Braz Cubas*. Tradução de Giuseppe Alpi. Lanciano: Carabba, 1929.
- ASSIS, Machado de. *Gioachin Borba. L'uomo o il cane?* Tradução de Giuseppe Alpi. Milano: Alberto Corticelli Editore, 1930.
- ASSIS, Machado de. *La fortuna di Rubiano*. Tradução de Giuseppe Alpi. Milano: Alberto Corticelli Editore, 1934.
- ASSIS, Machado de. *Memorie dall'aldilà*. Tradução de Laura Marchiori. Milano: Rizzoli Editore, 1953.
- ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Tradução de Liliana Borla. Roma: Fratelli Bocca Editori, 1954.
- ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Tradução de Laura Marchiori. Milano: Rizzoli Editore, 1958.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Laura Marchiori.

Milano: Rizzoli Editore, 1967.

ASSIS, Machado de. *Memorie postume di Brás Cubas*. Tradução de Rita Desti. Torino: UTET, 1983.

ASSIS, Machado de. *Memoriale di Aires*. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Il Quadrante, 1986.

ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Tradução de Gianluca Manzi e Léa Nachbin. Roma: Fazi Editore, 1997.

ASSIS, Machado de. *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno*. Tradução de Silvia Marianecchi. Roma: Azimut, 2005.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Guia Boni. Cagliari: Fabula, 2006a.

ASSIS, Machado de. *Helena*. Tradução de Carla Cirillo. Napoli: Liguori, 2006b.

ASSIS, Machado de. *Memoriale di Aires*. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2009a.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Elena Tantillo. Viterbo: Edizioni Sette Città, 2009b.

ASSIS, Machado de. *Gioachin Borba. L'uomo o il cane?* Tradução de Valentina Manzo. Milano: Mursia, 2012.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DESTI, Rita. Introduzione. In: ASSIS, Machado de. *Memorie postume di Brás Cubas*. Tradução de Rita Desti. Torino: UTET, 1983. p. III-XI.

DUARTE, João Ferreira. The politics of non-translation: a case study in Anglo-Portuguese relations. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, v. 13, n. 1, p. 95-112, 2000.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Experiências de tradução. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

MOREIRA, Paulo. O lugar de Machado de Assis na República Mundial das Letras. *Machado de Assis em linha*, ano 2, n. 4, p. 96-107, dez. 2009. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero04/num04artigo05.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

MORETTI, Franco. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi, 2005.

MULINACCI, Roberto. Apontamentos para uma geopolítica da tradução no século XXI. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. 1, p. 10-35, 2015.

OLMI, Alba. *Metodologia crítica da tradução literária: duas versões italianas de Dom Casmurro*. Santa Cruz do Sul, SC: EDUNISC, 2001.

RIBEIRO, Gabriela Castelo Branco. Tradução e localização de *software* e outros produtos: audiovisual ou multimídia. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 231-250, 2005.

SALOMÃO, Sônia Netto. Machado de Assis em tradução italiana: sistema retórico e códigos de época entre duas línguas e duas culturas. *Studi Portoghesi e Brasiliani*, Roma, v. XIII, p. 25-36, 2011.

SALOMÃO, Sônia Netto. Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos. In: SALOMÃO, Sonia Netto; MARCHIS, Giorgio de; CELANI, Simone (Org.). *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*. Roma: Nuova Cultura, 2014. p. 21-34.

SERUYA, Teresa. Contributos para uma história da tradução em Portugal. In: REICHMANN, Tinka; STRÄTER, Thomas (Org.). *Übersetzen tut not – traduzir é preciso*. Contribuições para a teoria e prática da tradução nos mundos lusófono e germanófono. Berlin: Edition Tranvía, 2013. p. 13-31.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Tradução da cultura: literatura brasileira traduzida em francês. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie; COSTA, Walter Carlos (Org.). *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 31-38.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário*. Paratexto e discurso de acompanhamento. Tubarão: Copiart Editora, 2011. v. 1.

VENUTI, Lawrence. *Scandals of translation*. Towards an ethics of difference. London, New York: Routledge, 1998.

***Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, na Itália: exemplos de escolhas tradutórias extraídos da análise paratextual**

Casa-grande e senzala by Gilberto Freyre in Italy: examples of translation choices from the paratextual analysis

Nicoletta Cherobin

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza / Brasil

nicoletta_cherobin@hotmail.it

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar exemplos de escolhas tradutórias ligadas a um léxico tipicamente brasileiro evidenciadas a partir da análise de uma seleção de paratextos da versão italiana de *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* (1933), de Gilberto Freyre, publicada com o título *Padroni e schiavi* e traduzida por Alberto Pescetto, em 1965, pela editora Einaudi. Para atingir este objetivo e embasar teoricamente este artigo, utilizaram-se contribuições de teóricos dos Estudos da Tradução (TOROP, 2010; BAKER, 1998; VENUTI, 1999; GENTZLER, 1998), mas sobretudo dos estudos paratextuais (GENETTE, 1989; YUSTE FRIAS, 2010; TORRES, 2011). A análise de alguns paratextos selecionados (representados pela capa, os prefácios e o glossário) proporcionou a apresentação da ligação entre as traduções produzidas, da mesma obra, em diversos contextos culturais e geográficos: o estadunidense, o francês e o italiano. De fato, a produção de *Padroni e schiavi* conta com a contribuição dos intelectuais franceses da École des Annales [Escola dos Anais] e, indiretamente, do brasilianista Samuel Putnam, responsável pela tradução estadunidense usada como referência para a tradução francesa e, em seguida, a italiana.

Como conclusão foi possível evidenciar também algumas características meramente distintas deste último contexto histórico e cultural de recepção.

Palavras-chave: Gilberto Freyre; *Casa-grande e senzala*; *Padroni e schiavi*; paratexto; tradução italiana.

Abstract: This article aims to present some example of translation choices of the Brazilian vocabulary encountered in some paratexts of the Italian version of *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* (1933), written by Gilberto Freyre, which was published with the title *Padroni e schiavi* and translated by Alberto Pescetto in 1965 for Einaudi Editore. In order to achieve our goal as well as to support our theoretical basis for this article, we relied on some contributions of Translation Studies theorists (TOROP, 2010; BAKER, 1998; VENUTI, 1999; GENTZLER, 1998) and theorists of paratextual studies (GENETTE, 1989; YUSTE FRIAS, 2010; TORRES, 2011). The paratextual analysis, which consider the book covers, prefaces, and glossaries, provided the presentation with a connection among the translations of the same book carried out in different cultural and geographical contexts: the American, the French, and the Italian. In fact, the production of *Padroni e schiavi* contains contributions from the French intellectuals of Ecole des Annales and, indirectly, from the Brazilianist Samuel Putnam, responsible for the American version, which was used as reference both in the French translation and, after that, in the Italian version. Finally, it was possible to point out representative characteristics belonging specifically to this latter historical and cultural reception context.

Keywords: Gilberto Freyre; *Casa-grande e senzala*; *Padroni e schiavi*; paratexts; italian translation.

Recebido em 1 de março de 2016.

Aprovado em 14 de junho de 2016.

A produção intelectual de Gilberto Freyre no Brasil e no exterior demonstra a heterogeneidade dos influxos que permeiam a personalidade do autor pernambucano, que o tornam um intelectual extremamente complexo e, em alguns casos, controverso. Das dezenas de obras publicadas por ele, as traduzidas para o italiano foram realizadas entre a década de 50 e a de 70 do século XX. Além de *Casa-grande e senzala* são traduzidas e publicadas na Itália: *Interpretazione del Brasile* (1954); *Nordeste: l'uomo e gli elementi* (1970); *Casa e catapecchie: la decadenza del patriarcato rurale brasiliano e lo sviluppo della famiglia urbana* (1972) e, enfim, *Sociologia della medicina: breve introduzione allo studio dei suoi principi, metodi e con altre sociologie e altre scienze* (1975).¹

Por um lado, a presença de Gilberto Freyre na Itália pode ser considerada escassa, levando a pensar que a figura do intelectual brasileiro passou quase despercebida pela crítica italiana. Todavia, esta mesma ausência pode despertar muitas reflexões, como a hipótese de o seu sucesso ter sido mediado (e facilitado) pela publicação de obras diretamente em língua inglesa e por um grupo de intelectuais, em particular franceses, que promoveram sua difusão entre os especialistas do âmbito antropológico, sociológico e também médico da Europa inteira.

Em particular, a situação histórica e social geral da Itália, a partir do pós-guerra e até a década de 1980, deve ser considerada relevante para a análise dos elementos que favoreceram a chegada ao país do manuscrito e de outras quatro traduções. Posteriormente a essa época, as obras de Freyre param de ser traduzidas e difundidas, diminuindo, assim, pouco a pouco, aquele grande entusiasmo inicial que caracterizara as suas traduções, como enfatizou Fernand Braudel (1965, p. IX) no prefácio de *Padroni e schiavi*.

As mais recentes afirmações da jornalista Barbara Celarent (2010) reforçam este entusiasmo atribuído à formação histórica do Brasil, o qual, obviamente, não representa a perfeição, mas cresce e se fortalece a partir dos próprios males, inclusive o da escravidão:

¹ Traduções, respectivamente, de *Brazil, an interpretation* (New York: Alfred A. Knopf, 1945), *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1937), *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936), *Sociologia da medicina: breve introdução ao estudo dos seus princípios, dos seus métodos e das suas relações com outras sociologias e com outras ciências* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967).

O desejo de Freyre de demonstrar a extraordinária fusão de culturas no Brasil o leva a infinitas discussões sobre comida, roupa, rituais religiosos e dança. Podemos sentir o cheiro de alguns tipos de corpos, a sedução da comida das mulheres, as marcas corporais das doenças venéreas endêmicas, a importância da cor vermelha, o calor e a indolência do meio-dia na Casa-grande. Ouvimos o som das rezas, os cantos das regiões do interior, a bagunça dos alunos, e o sussurro das canções de ninar. E, sobretudo, temos a realidade nua e crua (CELARENT, 2010, p. 337).²

Publicada em 1933, *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, pode ser colocada entre as mais importantes obras de cultura brasileira em constante diálogo com diversas disciplinas, da sociologia à história, e da geografia à antropologia, sendo difundida em vários países, entre os quais Estados Unidos, França, Itália e Portugal. Segundo Vamireh Chacon (2001, p. 85), até o final do século XX, *Casa-grande e senzala* já apresentava mais de 40 traduções, superando *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e o interesse por essa obra é ainda atual, muito embora ela tenha sido escrita há mais de oitenta anos, confirmando o que Antônio Candido (1995) já declarou: junto com *Formação do Brasil contemporâneo* (1934), de Caio Prado Júnior, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, a obra de Freyre reflete uma corrente inovadora, fornecendo um importante instrumento teórico, útil à elaboração de um retrato da realidade nacional brasileira (CANDIDO, 1995, p. 11).

Dentro de um objetivo mais amplo de pesquisa que pretende estudar e verificar a presença de Gilberto Freyre na Itália, neste artigo, apresentam-se exemplos de escolhas tradutórias e editoriais presentes nos paratextos selecionados da tradução italiana intitulada *Padroni e schiavi*, traduzida por Alberto Pescetto e publicada em 1965 pela editora Einaudi. Alguns dos elementos paratextuais analisados (como capa, notas,

² “Freyre’s desire to show the extraordinary melding of cultures in Brazil leads him into endless discussions of food, of clothing, of religious rituals, of dance. We hear of the smell of certain kinds of bodies, the lushness of women’s diets, the bodily marks of the endemic venereal diseases, the importance of the color red, the heat and indolence of midday in the Big House. We hear the sound of prayers, the songs of the interior regions, the rhymes of schoolboy taunts, and the hum of lullabies. Above all, we get the sharp rasp of reality” (Tradução minha).

prefácio e glossário) revelaram informações particularmente importantes, confirmando que a tradução não representa simplesmente um processo de substituição de elementos lexicais e gramaticais entre línguas, mas envolve uma extensa rede de fatores econômicos, históricos, (extra)textuais e socioculturais. Por isso, são exatamente estes elementos que assumem grande importância, permitindo refletir sobre estratégias tradutórias (BAKER, 1998), introduzindo, inclusive, novas chaves de leitura.

Uma destas chaves é introduzida por José Yuste Frías (2010), que, falando em *paratradução*, observa como as escolhas tradutórias e editoriais levam à produção de textos com características muito específicas, dependendo do contexto de produção. Com este conceito, paralelamente ao de *paratexto*, o autor traz uma noção mais ampla de tradução, que vai além do mero texto. De fato, como ele mesmo afirma:

As novas teorias sobre tradução estão cientes que a tradução representa, antes de tudo, uma prática social, política e cultural que implica complexas operações de transformação textual que diferem em função do momento e do lugar. Traduzir nunca pode ser uma atividade mecânica, pois depende das condições políticas, econômicas, sociais e culturais onde se geram os textos (YUSTE FRÍAS, 2005, p. 59-60).³

No caso analisado neste artigo, as reflexões propostas por Yuste Frías (2005) permitiram evidenciar como o particular momento histórico pós-II Guerra Mundial teria influenciado a difusão/circulação da mencionada tradução de *Casa-grande e senzala* na Itália e também quão fundamental teria sido a contribuição dada pela tradução estadunidense de Samuel Putnam, *The masters and the slaves* (1946), e pela francesa, proposta pelo sociólogo Roger Bastide com o título *Maîtres et esclaves* (1952).

³ “Las nuevas teorías de la traducción son conscientes de que la traducción es, ante de todo, una práctica social, política e cultural que implica complejas tareas de transformación textual que varían en función del momento y del lugar. Traducir nunca puede ser una actividad mecánica sino que depende de las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales en que se generan los textos” (Tradução minha).

Antes de tudo, o texto produzido nos Estados Unidos faz parte de um programa do governo que incentivava a aproximação política e cultural entre aquele país e o Brasil. De fato, entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, a literatura estrangeira traduzida foi vista pelo governo dos Estados Unidos como ferramenta para conhecer a cultura do outro e como instrumento para fortalecer alianças políticas. A política da “Boa Vizinhança” promovida por Franklin Roosevelt é um exemplo disso: a editora estadunidense Knopf, como outras, recebia ajudas governamentais para traduzir e publicar obras estrangeiras. A tradução francesa, *Maitres et esclaves*, foi publicada pela famosa editora Gallimard e, além do sociólogo Roger Bastide, amigo e colega de Freyre, como autor da tradução, esta conta com a participação dos intelectuais da *Escola dos Anais*: Luciene Febvre e Fernand Braudel.

Em relação à tradução italiana de *Casa-grande e senzala* foi particularmente rica a análise de alguns paratextos que, de praxe, se dividem em: índices morfológicos (representados pela capa, contracapa, páginas de rosto) e discursos de acompanhamento (notas, prefácios, posfácios e glossários), segundo as indicações da teórica Marie-Hélène C. Torres (2011). Devido a isso, serão apresentados, a título de exemplo, a capa e, logo em seguida, a estrutura e o conteúdo dos prefácios – à primeira edição e à edição italiana –, a introdução do intelectual francês Fernand Braudel e, enfim, o glossário produzido pelo tradutor italiano. É interessante o fato de estas que Peeter Torop chama de “ramificações do texto” (TOROP, 2010) proporcionarem a apresentação de uma seleção de estratégias tradutórias e editoriais desenvolvidas por Alberto Pescetto e pela editora Einaudi sobretudo em âmbito semântico-lexical, particularmente no que diz respeito aos termos mais ligados à tradição cultural e à geografia brasileira e de difícil tradução.

Portanto, por detrás da escolha editorial e intelectual de publicar uma obra, também existem muitos elementos a se considerar. Graças à análise do primeiro elemento paratextual escolhido como objeto para este artigo, ou seja, a capa, será possível evidenciar alguns dados significativos sobre aspectos mais velados e interpretáveis da tradução, nos quais está envolvida a editora Einaudi. Fundada em Turim, a Einaudi é muito representativa de um delicado momento histórico, em nível internacional, assim como o eclético intelectual que traduziu o texto, Alberto Pescetto.

Em relação às publicações dessa editora,⁴ as pesquisas revelaram quais e quantos autores brasileiros e latino-americanos foram traduzidos durante quase um século, dando visibilidade a um novo contexto literário na Itália, todavia secundário naquela época. Por exemplo, descobre-se que a mesma editora é responsável, na Itália, pela publicação dos primeiros dois textos que compõem a trilogia freyriana (*Padroni e schiavi* e *Case e catapecchie*) e ainda ocupou-se da publicação de obras de Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Mario e Oswald de Andrade e Darcy Ribeiro (EINAUDI, 2003, p. 1194). Entretanto, enquanto esses autores fazem parte (no índice por assuntos) da categoria “Letteratura Portoghese e Brasiliana” [Literatura Portuguesa e Brasileira], Freyre é inserido na categoria “Scienze Umane. Antropologia. Etnologia. Folklore” [Ciências Humanas. Antropologia. Etnologia. Folclore], na coletânea “Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi” [Nova Biblioteca Científica Einaudi].

Em relação ao tradutor, Alberto Pescetto (Valparaíso, 1911-1981), cujo nome está indicado na capa da tradução italiana da obra analisada, também traduziu outras três obras freyrianas na década de 1970: *Nordeste* (1970), *Case e catapecchie* (1972) e *Sociologia della medicina* (1975). É reconhecido e apreciado como um intelectual *expert* em russo no Novecento italiano. Como tradutor, recebe a atenção de algumas das mais prestigiosas editoras italianas, como Bombiani, Mondadori, Adelphi, Einaudi e Feltrinelli, tendo publicado diversas obras entre os anos 60 e 80 do século passado. Traduz, a princípio, autores russos, como Čingiz Ajtmatov, Leonid Grossman, Veniamin Kaverin, Leonov Leonid, Vladimir Nabokov, Vasilij Rozanov, Lev Šestov, Andrej Sinjavskij e Lev Trockij.⁵ Todavia não se ocupa somente de traduções do russo, mas

⁴ Resumidas em um significativo volume, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003* (2003), que descreve todas as obras traduzidas a partir do ano de fundação da casa editora (1933) até a década passada e que possibilitou uma maior compreensão da sua história e do seu papel dentro do ramo editorial italiana.

⁵ De Čingiz Ajtmatov, *Giamilja e altri racconti* (Milano: Mondadori, 1961); de Leonid P. Grossman, *Dostoevskij artista* (Milano: Bompiani, 1961); de Veniamin Kaverin, *Lo scandalista, ovvero, le serate nell'isola Vasil'ev* (Milano: Mondadori, 1970); de Leonov Leonid, *La foresta russa* (Milano: Mondadori, 1961); de Vladimir Vladimirovič Nabokov, *Poesie* (Milano: Il Saggiatore, 1962); de Vasilij Vasil'evič Rozanov, *Foglie cadute* (Milano: Adelphi, 1976) e *L'apocalisse del nostro tempo* (Milano: Adelphi, 1979 e 1988); de Lev Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe* (Milano: Adelphi, 1991); de Andrej Donat'evič Sinjavskij, *In difesa della piramide o contro Evtusenko* (Milano: Jaca

também do português. E as obras freyrianas publicadas por Giulio Einaudi representam seus primeiros passos no mundo lusófono. Logo em seguida ele se ocupa da tradução dos ensaios antropológicos de Darcy Ribeiro (1922-1997), publicados por Einaudi e Feltrinelli.⁶

Não é difícil supor que fossem poucos os intelectuais conhecedores da língua portuguesa na Itália e, tendo em vista a fama do intelectual nascido no Chile, assíduo viajante, é possível supor que foi escolhido pela editora Einaudi para enfrentar o desafio de traduzir uma obra realmente complexa como a freyriana. A presença numerosa de autores russos inseridos na coletânea intitulada Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi, provavelmente orientou a escolha da editora. Apesar das críticas recebidas pelo fato de nunca ter publicado nada como autor, sua atividade como tradutor é muito apreciada por diversos intelectuais (DAVID, 2012).

Terminada a apresentação dos agentes envolvidos na tradução italiana de *Casa-grande e senzala*, procede-se à apresentação dos elementos que compõem o paratexto e permitiram encontrar um nexo entre as traduções da obra prima freyriana produzidas na Itália, França e Estados Unidos. De fato, como afirma Gentzler (1998, p. 139), um texto nunca é totalmente autônomo, mas está envolvido em uma série de relações com outros elementos de outros sistemas, seja no centro, seja na periferia do conjunto cultural. No caso de *Padroni e schiavi* isso se deve não somente à presença de diversos prefácios em apêndice,⁷ mas, sobretudo, à presença de um glossário que, como afirmado em nota pelo tradutor da obra, foi criado a partir da união de diversos dicionários

Book, 1967) e *Pensieri improvvisi* (Milano: Jaca Book, 1978); enfin, de Lev Trockij, *Il giovane Lenin* (Milano: Mondadori, 1971).

⁶ *Le Americhe e la civiltà* (Torino: Einaudi, 1975); *Il processo civilizzatore* (Milano: Feltrinelli, 1973).

⁷ “Prefazione alla prima edizione Lisboa (1931), Pernambuco (1933)” [Prefácio à primeira edição Lisboa (1931), Pernambuco (1933)]; “Prefazione alla seconda edizione Recife (1934)” [Prefácio à segunda edição Recife (1934)]; “Una prefazione o quasi alla terza edizione (1938)” [Um prefácio ou quase à terceira edição (1938)]; “Prefazione alla quarta edizione, Rio (aprile 1942)” [Prefácio à quarta edição, Rio (abril de 1942)]; “Prefazione alla quinta edizione, Apipucos (marzo 1946)” [Prefácio à quinta edição, Apipucos (março de 1946)]; “Prefazione alla sesta edizione, Rio (gennaio 1949)” [Prefácio à sexta edição, Rio (janeiro de 1949)]; “Prefazione alla nona edizione, Apipucos (marzo 1957)” [Prefácio à nona edição, Apipucos (março de 1957)].

brasileiros e com o apoio da tradução francesa e da estadunidense (PESCETTO, 1965, p. 522).

Antes dos discursos de acompanhamento, um dos índices morfológicos mais representativos de um livro, a capa, apresenta-se extremamente sóbria, com uma borda cinza e um retângulo claro onde estão inseridas as informações relativas ao nome do autor, Gilberto Freyre, escrito em letras pretas maiúsculas e, logo em seguida, o título e subtítulo da obra: *Padroni e schiavi – la formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*, sempre no mesmo caráter. Essa capa parece não ser muito chamativa se comparada aos clássicos elementos tropicais, exóticos, presentes nas capas de algumas edições brasileiras da obra.⁸ Essa estratégia editorial parece atribuir certa cientificidade à tradução, dedicada provavelmente a um público específico. Em seguida, aparece a informação da presença de uma introdução escrita por Fernand Braudel e, enfim, o nome do tradutor. Diferenciar as duas figuras: aquela do tradutor e aquela do autor, informação presente, neste exemplar, desde a capa, enfatiza, de fato, o *status* de tradução, apesar de não estar presente nenhum tipo de referência ao Brasil ou à língua portuguesa. O verso da capa é completamente cinza, sem algum tipo de informação adicional, enquanto na lombada encontram-se o nome da editora, do autor, e o título da obra. Na parte inferior da capa colocam-se também o nome do editor Giulio Einaudi e o brasão que o representa.

Como já antecipado, a presença de uma introdução e de um glossário, especificamente criados para o público italiano, além da introdução do intelectual francês Fernand Braudel, denotam certo cuidado do autor brasileiro, assim como do tradutor e da editora, em acompanhar o leitor durante o longo e complexo caminho da leitura da obra.

Em ordem de aparição ao público italiano, todavia, encontra-se primeiramente o prefácio escrito por Gilberto Freyre, entre Lisboa (1931) e Pernambuco (1933), em ocasião da primeira edição brasileira e presente praticamente em todas as traduções existentes nas Américas e na Europa (CHEROBIN, 2015). Este se alonga por cerca de 40 densas páginas onde transparece a importância deste elemento introdutório: sua utilidade tanto na análise paratextual quanto para a maior compreensão do texto propriamente dito (GENETTE, 1989) e do contexto brasileiro e internacional de produção da obra, ainda que

⁸ Como, por exemplo a 50^a, proposta, em 2005, pela Global Editora.

muitas vezes seja considerado supérfluo, pelo leitor comum ou pelo público mais especializado. Sua característica principal é claramente a de ter sido endereçado ao público brasileiro, ou seja, a um público que compartilha, em maior ou menor grau, o mesmo contexto geográfico e cultural do autor; mas apesar disso está carregado de notas, referências bibliográficas de ajuda ao leitor. Para o público estrangeiro representa ainda mais uma ferramenta indispensável, tendo em conta a abundância de referências linguísticas e culturais tipicamente brasileiras.

Além de compor o *incipit* do texto, representado pela experiência do exílio profundamente relevante para a produção do manuscrito – tanto que o próprio Freyre define-o “o tipo ideal de viagem para os estudos e as preocupações que este ensaio reflete” (FREYRE, 1954, p. 15) –, a valorização do assunto do livro e o acompanhamento a uma boa leitura podem ser enfatizados como os principais objetivos a que Freyre se propõe nesta instância. Ela prossegue em uma espécie de *excursus* da própria vida e dos estudos do autor, que leva o leitor até a “revelação” do tema a ser analisado, ou seja, “as relações entre os brancos e ‘as raças de cor’, a partir do século XVI, condicionadas principalmente pela produção econômica e pela falta de mulheres brancas entre os conquistadores” (FREYRE, 1954, p. 19).

Prosseguindo, no prefácio escrito por Gilberto Freyre especificamente para o público italiano, o autor inicia demonstrando grande entusiasmo pela aparição da tradução em língua italiana, sentimento que provavelmente justifica a presença deste elemento paratextual. O mesmo tinha acontecido com a versão estadunidense, mas não com a francesa. Desde as primeiras linhas, apresenta-se o objetivo principal da obra, que

consiste na análise e interpretação do homem civil situado em uma área tropical: seu contato de europeu tirado da Europa, com a natureza, as populações e as culturas tropicais; sua ação sobre elas; sua modificação baseada em tais fatores até tornar-se um terceiro “homem”: nem europeu, nem tropical, mas uma combinação de ambos em uma expressão nova do ponto de vista físico e, sobretudo, sociológico. O processo formativo deste tipo de homem aconteceu de maneira notável no Brasil que, entre as áreas tropicais mais importantes é talvez aquela onde a presença

italiana foi mais vivaz e forte (FREYRE, 1965, p XIII).⁹

Apesar de não existirem elementos concretos que possam demonstrar uma troca de ideias entre o autor e o tradutor, é possível supor que os dois intelectuais se conhecessem, pois Alberto Pescetto, de 1947 a 1951, foi professor de italiano em algumas universidades americanas. O próprio Freyre chama-o de professor no prefácio escrito em ocasião da sua tradução de *Nordeste* (FREYRE, 1970, p. 9) e de *Case e catapecchie* em 1972, e chega a declarar que foi o italiano a lhe sugerir “adicionar alguma palavra introdutória à edição que [...] aparece neste ilustre idioma latino” (FREYRE, 1972, p. XI).

Continuando com a apresentação dos discursos de acompanhamento, Fernand Braudel, em sua introdução (para o público italiano), define a obra como um “sucesso raro e impactante” (BRAUDEL, 1965, p. IX),¹⁰ estabelecendo um contato direto com o leitor e introduzindo ao público italiano tanto a obra quanto o autor, além do contexto brasileiro da primeira metade dos anos 1900:

Em 1933 *Casa-grande e senzala* vem à luz em um Brasil doente, como o mundo daquela época, sofrendo em sua vida material, em sua realidade política, intelectual. O novo livro, de finíssima escrita, fez logo escândalo: o Brasil daqueles anos queria ser Europa e colocava-se do lado dos patrões, dos brancos. Lembro uma resenha bastante acre, publicada naquele mesmo ano em São Paulo. Como admitir aquela linguagem, aquele casamento entre raças: a branca, a “vermelha”, a africana (está bem, a indiana, mas a negra!)? Como aceitar aquela negação de uma luta entre classes e entre peles de diversas cores, em nome de uma

⁹ “Consiste nell’analisi ed interpretazione dell’uomo civile situato in una area tropicale: il suo contatto di europeo sradicato dall’Europa colla natura, le popolazioni e le culture tropicali; la sua azione su di esse; la sua modificazione in base a tali fattori sino a divenire un “terzo uomo”: né europeo né tropicale, ma una combinazione di entrambi in un’espressione nuova dal punto di vista fisico e soprattutto sociologico. Il processo formativo di questo tipo d’uomo è venuto svolgendosi in modo notevole nel Brasile, che, tra le aree tropicali più importanti è forse quella in cui la presenza italiana è stata più vivace e forte” (Tradução minha).

¹⁰ “sucesso tanto raro e bruciante” (Tradução minha).

geral e reconhecida promiscuidade das relações sexuais? O *senhor de engenho* conhece demasiado bem o caminho para as *senzalas*, as vizinhas casas dos seus escravos. Seus filhos, negros e brancos ou, melhor, mestiços e brancos, eram criados todos juntos nas casas grandes. Aquele sangue misturado marcou, pouco a pouco, insidiosamente, todos os homens e todas as mulheres do Brasil norte-occidental, criando um paraíso erótico onde, enfim, cada um achou seu porto, suas vantagens, sua consolação. [...] Difícil explicar melhor: percorrer os livros de Gilberto Freyre dá um grande prazer concreto e físico, como viajar em sonho para países tropicais e luxuriantes do Rousseau. Mas é também um prazer intelectual (BRAUDEL, 1965, p. IX-X).¹¹

Entrando na viva discussão sobre escolhas tradutórias, neste mesmo trecho intervém o tradutor, Alberto Pescetto, ressaltando em itálico a presença de alguns termos bastante representativos do contexto brasileiro, sem algum tipo de nota explicativa, deixando ao glossário esta função. O exemplo por excelência no texto protagonista deste artigo é a *senzala*, um dos topônimos mais emblemáticos da identidade cultural

¹¹ “Nel 1933 *Padroni e schiavi* veniva alla luce in un Brasile malato, come il mondo di allora, sofferente nella sua vita materiale, nella sua realtà politica, intellettuale. Il nuovo libro, di finissima scrittura, fece subito scandalo: il Brasile di quegli anni voleva essere Europa e si collocava dalla parte dei padroni, dei bianchi. Ho sotto gli occhi una recensione assai acre, pubblicata in quello stesso anno a São Paulo. Come ammettere quel linguaggio, quel matrimonio fra tre razze: la bianca, la «rossa», l’aficana (e passi ancora l’indiana, ma la nera!)? Come accettare quella negazione di una lotta tra classi e fra pelli di vario colore, in nome di una generale e riconosciuta promiscuità dei rapporti sessuali? Il *senhor de engenho* conosce anche troppo bene la via delle *senzalas*, le case vicine dei suoi schiavi. I suoi figli, neri e bianchi, o meglio meticci e bianchi, erano allevati tutti insieme nella grande dimora coloniali. Quel sangue misto ha marcato, a poco a poco, insidiosamente, tutti gli uomini e tutte le donne del Brasile nord-occidentale, creando un paradiso erotico in cui alla fine ognuno ha trovato il suo porto, il suo tornaconto, la sua consolazione. [...] Difficile dir meglio: percorre i libri di Gilberto Freyre dà un piacere concreto, fisico, come viaggiare in sogno nei paesaggi tropicali e lussureggianti del Doganiere Rousseau. Ma è anche un piacere intellettuale di una qualità eccezionalmente rara” (Tradução minha).

brasileira de origem africana,¹² presente no título original da obra e ligado à época da escravidão.

A senzala é definida no glossário como “abitazione degli schiavi: da una parola bantù che significa dimora” (FREYRE, 1965, p. 533).¹³ O sociólogo Roger Bastide, analogamente, define assim a senzala: “Habitations des esclaves (vient d’un mot bantou, qui signifie demeure)” (FREYRE, 1952, p. 548),¹⁴ enquanto no glossário criado por Samuel Putnam a definição é: “The quarters where the slaves lived in a plantation” (FREYRE, 1946, p. 497),¹⁵ infelizmente sem nenhuma referência à origem africana do termo, como aparece na tradução italiana e francesa. É evidente que a definição do termo em italiano foi elaborada a partir das definições presentes nos glossários das duas traduções nomeadas (a inglesa e a francesa).

O papel ativo do tradutor (VENUTI, 1999) é neste paratexto muito mais evidente que no texto em si, e demonstra o fato de que todo o aparato paratextual detém uma importância fundamental para a obra. De fato, devido à dificuldade de transpor alguns conceitos particularmente carregados de significado, do sistema linguístico e cultural brasileiro ao italiano, Alberto Pescetto cumpre uma operação pioneira neste campo, ou seja, afirmar ter utilizado outros textos já produzidos em outros sistemas linguísticos para enriquecer o próprio: “Este glossário foi criado a partir da colação de diversos dicionários brasileiros com o texto de repertórios análogos nas edições francesa e inglesa de *Padroni e schiavi* [nota do tradutor]” (PESCETTO, 1965, p. 522).¹⁶ Ele mantém, todavia, as características de criatividade e originalidade atribuíveis ao processo tradutório: de fato não existia, até aquele momento, na língua-alvo, aquela obra, escrita com aquelas palavras, e aquelas determinadas construções.

¹² Segundo afirmado por Luis da Câmara Cascudo no *Dicionário do folclore brasileiro* (1954).

¹³ “Habitação dos escravos: de uma palavra banto que significa moradia” (Tradução minha).

¹⁴ “Habitação dos escravos (vem de uma palavra banto que significa moradia)”. (Tradução minha).

¹⁵ “Lugares onde vivem os escravos nas plantações” (Tradução minha).

¹⁶ “Questo glossario è stato stabilito mediante collazione di diversi dizionari brasiliani col testo di analoghi repertori nelle edizioni francese ed inglese di *Padroni e schiavi* [N.d.T.]” (Tradução minha).

É também sempre necessário contextualizar, em nível histórico e cultural, a produção de um texto traduzido e, portanto, também o do glossário. Na prática, se por um lado alguns dos termos não aparecem frequentemente no texto, sua presença no glossário resulta de grande importância para uma aproximação do leitor italiano, sobretudo no caso dos itens que possuem uma relevância temática e linguística, portadores da cultura do texto-base (TOROP, 2010, p. 215).

Entre os numerosos termos presentes no texto freyriano que despertaram maior interesse, pela complexidade e particularidade do significado que carregam em língua portuguesa, muitos provêm de outras línguas e foram incluídos na língua brasileira tornando-se a forma mais idônea de expressão cultural do Brasil, assim como afirma o próprio Freyre (1965, p. 294, grifos do autor):

Certamente as maiores diferenças entre o português do Brasil e o de Portugal não derivam todas da influência africana: os indígenas, os “ciganos”, os “espanhóis”, deram sua contribuição e João Ribeiro adiciona também o influxo do “clima das novas necessidades, prospectivas, coisas, indústrias”. Mas a influência negra foi a mais forte [...]. Qual brasileiro, pelo menos do norte, sente algum tipo de exotismo em palavras como: *caçamba, canga, denngo, cafuné, lubambo, mulambo, caçula, quitute, mandinga, muleque, camondongo, muganga, cafajeste, quibebe, quengo, batuque, banzo, mucambo, bangüê, bozó, mocotó, bunda, zumbi, vatapá, caruru, banzé, jiló, mucama, quindim, catinga, mugunzá, malungo, birimbau, tanga, cachimbo, candomblé?* [...] São palavras que correspondem, melhor das portuguesas, à nossa experiência, paladar, sentidos, emoções.¹⁷

¹⁷ “È certo che le differenze sempre più grandi fra il portoghese del Brasile e quello del Portogallo non derivano tutte dall’influenza africana: gli indigeni, ‘gli zingari’, ‘gli spagnoli’, vi hanno la loro parte, e João Ribeiro vi aggiunge pure l’influsso del ‘clima, dei nuovi bisogni, prospettive, cose, industrie’. Ma l’influenza negra fu la più forte [...]. Quale brasiliano, per lo meno settentrionale, sente alcun esotismo in parole come *caçamba, canga, denngo, cafuné, lubambo, mulambo, caçula, quitute, mandinga, muleque, camondongo, muganga, cafajeste, quibebe, quengo, batuque, banzo, mucambo, bangüê, bozó, mocotó, bunda, zumbi, vatapá, caruru, banzé, jiló, mucama, quindim, catinga, mugunzá, malungo, birimbau, tanga, cachimbo, candomblé?* [...] Sono parole che corrispondono meglio di quelle portoghesi alla nostra esperienza, palato, sensi, emozioni” (Tradução minha).

De todas essas expressões da identidade cultural brasileira, aqui serão apresentadas somente algumas, extraídas destes discursos de acompanhamento presentes na versão italiana da obra-prima freyriana, como os dois antônimos que formam o título original da obra, a casa-grande e a senzala, que junto ao sobrado e ao mocambo (que dão título ao segundo volume da trilogia freyriana) representam a evolução urbana da sociedade brasileira, da patriarcal até a urbana. Se pensamos, por exemplo, o estudo dos edifícios como expressão cultural, ou melhor, ação das sociedades humanas que transformam o espaço natural em espaço social (ou geográfico), sendo que, atualmente, não existe espaço geográfico sem as sociedades e suas histórias (cf. VISCONTI, [s.n.t.]), compreendemos a motivação de Freyre ao atribuir tanta importância aos termos presentes no título em português. Esta escolha pode ser associada ao estilo narrativo do autor que, frequentemente, associa realidades muito diferentes, sobretudo para a escolhas dos títulos, descrevendo com grande minúcia de detalhes todas as nuances da realidade brasileira nas suas produções.

Em relação ao termo *casa-grande*, antes de tudo, este não aparece na lista de vocábulos inseridos no glossário de *Padroni e schiavi* – provavelmente pela aproximação linguístico-fonética com o italiano –, nem aparece nas traduções estadunidense e francesa. Portanto, o termo continua igual, com a introdução, ao longo do texto, de diversos sinônimos, a saber: *casa padronale* (FREYRE, 1965, p. 426), *grande villa* (FREYRE, 1965, p. 430), *grande casa rurale* (FREYRE, 1965, p. 435) e, enfim, *grande abitazione da piantagione* (FREYRE, 1965, p. 436); fato que, sem dúvida, dá origem a uma distorção do termo. Em verdade, o que este complexo habitacional representa, além de mera morada, é muito complexo. A partir do século XVI, a casa-grande representou a residência dos grandes proprietários de terras rurais do Brasil colonial. Tudo acontecia ao redor da casa-grande, como centro da organização social, política e econômica local. Construídas estrategicamente perto do engenho propriamente dito, da senzala e da capela, praticamente produziam tudo aquilo que os donos e os escravos consumiam:

Nos engenhos, viviam os amos e seus familiares, alguns moradores e agregados e, em média, uns oitenta cativos. Nos mais ricos, as instalações produtivas e as residências eram de tijolo e pedra. Nos mais pobres, de pau-a-pique, taipa de pilão, e coberturas de sapé. A casa-grande

era construída num ponto alto e sadio, de modo que se pudessem controlar a senzala e os canaviais. Nela, residiam a família senhorial, alguns agregados e os cativos mais próximos dos amos. As casas-grandes dos maiores engenhos eram sobrados com inúmeras peças – dormitórios, refeitórios, cozinhas, despensas, lavanderias, adegas, etc. (MAESTRI, 1994, p. 73).

Em relação ao termo *senzala*, as reflexões são ainda mais significativas, devido à sua origem africana e à importância cultural que carrega. Se por um lado, como antecipado, Alberto Pescetto insere o vocábulo no glossário, por outro, para o texto-meta ele parece não elaborar uma estratégia específica, traduzindo o termo de diferentes maneiras, colocando, somente esporadicamente, a palavra em português, em itálico (FREYRE, 1965, p. 273; 294) ou entre parênteses (FREYRE, 1965, p. 426). Alguns exemplos de tradução são: “fattoria negra” (FREYRE, 1965, p. 215), “stamberga” (FREYRE, 1965, p. 294), “dimora per gli schiavi” (FREYRE, 1965, p. 426), “capanna” (FREYRE, 1965, p. 428), “schiavo” (FREYRE, 1965, p. 428), “reparto schiavi” (FREYRE, 1965, p. 430), “negro” (FREYRE, 1965, p. 434), “dipendenze per i Negri” (FREYRE, 1965, p. 435), “capanne della piantagione” (FREYRE, 1965, p. 441). Esta operação, sem dúvida, enfraquece o valor que o próprio Freyre atribui ao termo, que sofre uma evidente perda semântica que, de alguma forma, silencia a antiga voz dos escravos africanos cujos descendentes, também através da senzala, podiam manter viva a peculiaridade da própria identidade. De fato, estudos recentes afirmam que se, por um lado, o maior choque da escravidão tenha sido, além do medo da violência física e da morte em si, o implacável ataque à própria identidade, por outro, foi este aspecto mesmo, o mais degradante, que “incentivou os escravos a cultivar, justamente, uma maior apreciação às mais pessoais e humanas características que diferenciam um indivíduo do outro, o que talvez representem as principais qualidades das quais o branco não podia privá-los” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 75).

Se, de um lado, é evidente, para o público brasileiro, que a casa-grande e a senzala representam dois elementos extremamente paradigmáticos do sistema patriarcal brasileiro, além de um exemplo por excelência da influência linguística africana na língua portuguesa, de outro, é patente que esses não são tão óbvios nos contextos europeus:

o francês e o italiano, no caso. É possível afirmar que, por essa razão, na época da primeira publicação (segunda metade do século XX) o título *Casa-grande e senzala* não teria funcionado. Isso justifica, de alguma forma, a entrega passiva dos dois tradutores europeus à escolha tomada, de forma ciente, entretanto, pelo tradutor estadunidense, Samuel Putnam. É preponderante a falta, para o público europeu (francês e italiano, especificamente), daquelas referências históricas e culturais ligadas à escravidão que, ao contrário, o leitor estadunidense detém devido ao recente passado escravocrata. Diversamente, a escolha de Benjamin de Garay, autor da primeira tradução da obra-prima freyriana, é a de manter os dois termos dicotômicos do título em português: *Casa-grande y senzala*.

Essas escolhas tradutórias representam, com certeza, o resultado de reflexões mais ou menos teóricas e de estratégias editoriais devidamente pensadas, que refletem o objetivo de produzir textos-metas diferentes, dependendo de seu contexto geográfico e cultural. As estratégias tradutórias, assim como apresentadas por Mona Baker (1998), ajudam (com os elementos paratextuais) a reconstruir a formação cultural na qual a tradução foi produzida e divulgada, e dividem-se principalmente em estratégias de domesticação e de estranhamento. No primeiro caso o texto estrangeiro é interpretado segundo os valores da língua de chegada, eliminando-se as diferenças que a tradução é chamada a transmitir; no segundo caso estas diferenças são enfatizadas, valorizadas, dando ao texto o caráter de tradução (BAKER, 1998, p. 240-244).

De alguma forma, trata-se de manter o ponto de vista que o autor nordestino quer enfatizar na própria interpretação sociológica da formação do Brasil, em toda a sua complexidade. Não se trata, a seu ver, somente da representação da dicotômica relação entre o dono e o escravo, mas do simbolismo ligado ao antagonismo e à distância social entre duas categorias sociológicas, evidenciado a partir do tipo de habitação destinada a cada um destes dois grupos que representaram o Brasil de 1500 até 1800 e não somente como donos e escravos, brancos e negros, europeus e africanos: “Extremos que dão o nome às suas obras e que não podem ser subestimados” (LOSANO, 2008, p. 7).¹⁸

¹⁸ “Estremi che danno il nome alle sue opere e che non possono essere sottovalutati” (Tradução minha).

Apesar de não entrar nos termos de origem africana, outro item apresentado pela importância cultural que representa é *sertão*, vocábulo lusófono que pertence à nação brasileira. Ausente no texto-meta, é assim definido no glossário: “etimologicamente ‘il deserto’, l’ interno del paese ancora spopolato e quasi selvaggio” [etimologicamente ‘o deserto’, o interior do país ainda despovoado e quase selvagem] (FREYRE, 1965, p. 533, tradução minha), sem nenhuma referência geográfica ou cultural.

Se, por um lado, a ausência do termo dentro do texto-meta resulta, sem dúvida, mais fácil de justificar, à luz de um evidente gap fonético do termo, devido ao som *-ão*, inexistente na fonética italiana (justificação inutilizável em relação a *senzala*), por outro, apesar da sua presença no glossário, o termo é empobrecido na obra de 1965, ao ser traduzido, indiferentemente, como “deserto”, “selva” ou “regione selvaggia”, sem nenhuma referência, por exemplo, a algum elemento da geografia italiana, ou europeia, ao qual poderia ter sido associado.

Ao se aprofundar mais a análise da presença, nos paratextos selecionados, de alguns topônimos de origem africana que representam elementos culturais no texto freyriano e que, diversamente de *senzala* e *sertão*, encontraram um lugar na tradução italiana, o vocábulo *mocambo* (ou *mucambo*) parece ser o mais significativo para ser apresentado. *Mocambo* é um termo bem representativo da segunda obra que pertence à trilogia freyriana: *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano* (1936), traduzido para o italiano quase quarenta anos depois com o título *Case e catapecchie. La decadenza del patriarcato rurale brasiliano e lo sviluppo della famiglia urbana* (1974).

Ao contrário de *senzala*, *mocambo* é inserido no texto-meta dos anos 1970, no qual o tradutor opta por mantê-lo em português, ressaltando-o em itálico. Isso leva a supor que, na terceira tradução da obra freyriana, o tradutor atingiu um grau de maturidade tal que lhe permitiu dar a importância certa aos termos que dão título à obra em português. Apesar disso, provavelmente por razões editoriais, o vocábulo não está presente no título italiano, mas, pelo menos, aparece no texto-meta em itálico, assim como muitos outros, silenciados, por sua vez, em *Padroni e schiavi*.

O *mocambo*, no glossário de *Padroni e schiavi*, é da seguinte forma definido: “vedi *Mucambo*. Dal bantú *mu-kambre*: nascondiglio” [ver *Mucambo*. Do bantu *mu-kambre*: esconderijo] (FREYRE, 1965, p. 530, grifo do tradutor, tradução minha). Com referência à origem africana

do termo: “*Mucambo*: la capanna dei negri. Quindi il luogo di rifugio dei negri fuggiaschi” [*Mucambo*: a cabana dos negros. Portanto, lugar de abrigo para os negros fugitivos] (FREYRE, 1965, p. 530, tradução minha). Isso leva a supor que o tradutor ainda não tivesse chegado a uma definição específica, como no caso de *senzala*.

Nos anos 1970, em *Nordeste*, Alberto Pescetto completa a definição: “MUCAMBO ovvero *mocambo*, recinto di schiavi nella foresta o rifugio di schiavi fuggiaschi. Donde capanna in genere e, gradualmente, catapecchia o tugurio urbano” [MUCAMBO, ou seja, *mocambo*, recinto de escravos na floresta ou abrigo de escravos fugitivos. Donde cabana em geral e, gradualmente, barraco ou tugúrio urbano] (FREYRE, 1970, p. 214). Dois anos depois, na edição que o contém o vocábulo no título, ele é assim definido:

Mucambo ovvero *mocambo*: rifugio di schiavi nella foresta, sinonimo di *quilombo*. (Cfr. voce corrispondente in Glossario della traduzione italiana di *Padroni e schiavi*). Nel Nord Brasile indica pure il folto del bosco dove si nasconde il bestiame. Altresì una capanna o abituro rustico. Da cui, estensivamente, il significato-chiave, peraltro generico, che il vocabolo assume nel presente trattato: abitazione di vita primitiva e umile, antitetica della dimora signorile urbana (*sobrado*) e tipica della gente di colore (FREYRE, 1972, p. 753).¹⁹

Comparando esta com a definição dada sete anos antes em ocasião da publicação de *Padroni e schiavi*, percebe-se um enriquecimento semântico, com a apresentação de mais detalhes, confirmando a hipótese de que quanto mais Alberto Pescetto imerge na tradução das obras freyrianas, maior é sua consciência do valor semântico-cultural

¹⁹ “*Mucambo*, ou seja, *mocambo*: refúgio de escravos na floresta, sinônimo de *quilombo* (cf. verbete correspondente no Glossário da tradução italiana de *Padroni e schiavi*). No Norte do Brasil, indica também a frondosidade do bosque onde esconde-se o gado. Também cabana ou habitação rústica. Daqui, por extensão, o significado-chave, além disso genérico, que o termo assume neste tratado: habitação de vida primitiva e humilde, antitética à demora senhoril urbana (*sobrado*) e típica das pessoas de cor” (Tradução minha).

destes termos. É possível afirmar, a respeito, que o mocambo está para a senzala como a casa-grande está para o sobrado. Esses termos podem ser considerados os mais representativos das duas principais obras traduzidas para o italiano por Alberto Pescetto, e consideradas duas obras-primas que descrevem a imensidade de um país como o Brasil, através da ciência e da arte:

Colocando-se, de fato, frente aos múltiplos problemas cujo conjunto representa a imensa vida que se chama Brasil, Freyre foi fazendo, com a preparação de cientista e com intuição de artista, um exame tão corajoso e sistemático da história social do próprio país, que em poucos anos revolucionaram sua consciência e sua avaliação. Esta história, vista por Freyre, é exposta sobretudo em três livros que formam uma trilogia ideal. Casa Grande e Senzala examinou a formação do povo brasileiro de hoje, corajosamente expondo, com estilo simples e dramático que apresenta as questões mais difíceis para o vasto público como o romance de um grande romancista, o choque e, junto, a fusão dos três mundos de onde surgiu a ‘brasilianidade’: o ameríndio, o português (e europeu em geral, começando do italiano) e o africano. Sobrados e Mucambos examinou, ao contrário, a sociedade brasileira, já constituída, na sua evolução segundo as leis dos organismos coletivos, preocupando-se em manter a atenção do leitor e do estudioso nas influências que, de tal organismo, vem de sua recente formação, com virtudes e defeitos de um sangue jovem e ao mesmo tempo excepcionalmente rico de energia para os múltiplos e diversíssimos elementos cuja fusão lhe deu origem (ROSSI, 1949, p. 380).²⁰

²⁰ “Postosi difatti di fronte ai molteplici problemi il cui insieme rappresenta l’immensa vita che si chiama Brasile, il Freyre è andato facendo, con preparazione di scienziato e con intuizione di artista, un esame così coraggioso e sistematico della storia sociale del suo paese, che in pochi anni ne ha rivoluzionato la conoscenza e la valutazione. Tale storia, quale il Freyre l’ha vista, è esposta soprattutto in tre libri che formano una trilogia ideale. Casa Grande e Senzala ha esaminato la formazione del popolo brasiliano d’oggi, coraggiosamente esponendo, con stile semplice e drammatico che presenta le questioni più difficili per il gran pubblico come un romanzo da grande romanziere,

Para concluir, é possível afirmar que *Padroni e schiavi* é um texto principalmente informativo, caracterizado por escolhas empíricas, como a inserção de regionalismos e brasileirismos no glossário traduzido. Em outros casos, o significado de palavras específicas é ampliado e a mesma palavra é frequentemente traduzida por diferentes sinônimos, como a própria *senzala*, com perdas semânticas referentes aos aspectos sociológicos – a começar pelo título traduzido, que se refere a uma imagem medieval, devido à falta de referências históricas e culturais sobre a escravidão. Portanto, as estratégias utilizadas na tradução italiana de *Casa-grande e senzala* refletem, de forma equilibrada, elementos domesticadores, quando o texto flui e quase se confunde com os valores da cultura de chegada, e elementos que, ao contrário, provocam certo estranhamento, por exemplo, quando são mantidos os termos em língua portuguesa, além da presença do glossário.

Essas escolhas são justificáveis como estratégias editoriais voltadas à difusão da reflexão teórica mais geral defendida por Gilberto Freyre, na contramão das teorias racistas que se difundiram na Europa na primeira metade do século XX.

Este artigo pretendeu demonstrar a importância e a utilidade dos elementos que vão além do texto em si, mas que estão a sua margem, quer se trate de tradução ou não, através da valorização dos elementos paratextuais presentes na tradução italiana de *Casa-grande e senzala*. Estes envolvem, de fato, a escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, além do desenvolvimento de uma metodologia usada para traduzi-lo. No caso específico de *Padroni e schiavi*, há uma riqueza de paratextos que permitiu evidenciar algumas escolhas do tradutor e da editora, agentes ativos no processo tradutório, ressaltando também o espaço ocupado por elementos culturais e políticos neste mesmo processo.

l'urtarsi e insieme il fondersi dei tre mondi da cui è sorta la 'brasilianità': l'amerindio, il portoghese (ed europeo in genere, a cominciare dall'italiano) e l'africano. Sobrados e Mucambos ha esaminato invece la società brasiliana, già costituita, nel suo evolversi secondo le leggi degli organismi collettivi, badando a tenere fissa l'attenzione del lettore e dello studioso sulle influenze che, a tale organismo, vengono dalla sua formazione recente, con virtù e difetti di un sangue giovane e allo stesso tempo eccezionalmente ricco di energie per i molteplici e diversissimi elementi la cui fusione l'ha originato" (Tradução minha).

Referências

BAKER, Mona (Ed.). *Routledge encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge, 1998.

BRAUDEL, Fernand. Introdução de Fernand Braudel. In: FREYRE, Gilberto. *Padroni e schiavi: la formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*. Tradução de Alberto Pescetto. Torino: Giulio Einaudi, 1965. p. IX-XI.

CANDIDO, Antonio. O significado de “Raízes do Brasil”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. p. 9-21.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1954.

CELARENT, Barbara. *The masters and the slaves* by Gilberto Freyre. *American Journal of Sociology*, Chicago, v. 116, n. 1, p. 334-339, July 2010. Disponível em: <www.jstor.org/stable/10.1086/655749>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CHACON, Vamireh. *A construção da brasilidade: Gilberto Freyre e sua geração*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001.

CHEROBIN, Nicoletta. *(La) Casa-grande e (la) senzala brasiliana tradotta in italiano: analisi paratestuale di Padroni e schiavi*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. 2 v. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/158426/336881.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

DAVID, Michel. *L’immaginario della biblioteca: scritti letterati*. Roma: Aracne Editrice, 2012. Disponível em: <<http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854847668.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

EINAUDI. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*. Torino: Einaudi Editore, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Brazil, an interpretation*. New York: Alfred A. Knopf, 1945a.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande y senzala*. Formación de la familia brasileña bajo el regimen de econ(FREYRE, 1965, p. IX)omia patriarcal. Tradução de Benjamin De Garay. Buenos Aires: Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, 1942.

FREYRE, Gilberto. *Case e catapecchie*: la decadenza del patriarcato rurale brasiliano e lo sviluppo della famiglia urbana. Tradução de Alberto Pescetto. Torino: Giulio Einaudi, 1972.

FREYRE, Gilberto. *Interpretazione del Brasile*. Tradução de Franco Lo Presti Seminerio. Milano: Fratelli Bocca, 1954.

FREYRE, Gilberto. *Maîtres et esclaves*: la formation de la société brésilienne. Tradução de Roger Bastide. Paris: Gallimard, 1952.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*: l'uomo e gli elementi. Tradução de Alberto Pescetto. Milano: Rizzoli, 1970.

FREYRE, Gilberto. *Padroni e schiavi*: la formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale. Tradução de Alberto Pescetto. Torino: Giulio Einaudi, 1965.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

FREYRE, Gilberto. *Sociologia della medicina*: breve introduzione allo studio dei suoi principi, metodi e con altre sociologie e altre scienze. Tradução de Alberto Pescetto. Milano: Rizzoli, 1975.

FREYRE, Gilberto. *Sociologia*: introdução ao estudo dos seus princípios. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945b.

FREYRE, Gilberto. *The masters and the slaves*: a study in the development of Brazilian civilization. Tradução de Samuel Putnam. New York: Alfred, A. Knopf, 1946.

GENETTE, Gérard. *Soglie*. I dintorni del testo. Tradução de Camilla Cederna. Torino: Einaudi, 1989.

GENTZLER, Edwin. *Teorie della traduzione, tendenze contemporanee*. Tradução de Maria Teresa Musacchio. [S.l.]: UTET Libreria, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

LOSANO, Mario G. Ambigui tropici: la multiethnicità felice di Gilberto Freyre e l'ultimo colonialismo portoghese. *Teoria Politica*, Torino, n. 1, p. 5-45, 2008. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/195042>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

MAESTRI, Mário. *O escravismo no Brasil*. São Paulo: Atual, 1994.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

PESCETTO, Alberto. Nota do tradutor. In: FREYRE, Gilberto. *Padroni e schiavi: la formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*. Tradução de Alberto Pescetto. Torino: Giulio Einaudi, 1965. p. 521-522.

ROSSI, Giuseppe Carlo. *Interpretação do Brasil*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1947. *Rivista Idea*, Roma, n. 5, v. 6, p. 380-381, 1949.

TOROP, Peeter. *La traduzione totale*. Tradução de Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2010.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário*. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

VENUTI, Lawrence. *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*. Tradução de Marina Guglielmi. Roma: Armando Editore, 1999.

VISCONTI, Agnese. Geografia antropica. [s.n.t.]. Apostila. Disponível em: <http://www-3.unipv.it/iscr/programmi_dispense_02_03/scienze/visconti/geografia.doc>. Acesso em: YUSTE FRÍAS, José. Deconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital. In: YUSTE FRÍAS, José; LUGRIS ÁLVAREZ, Alberto (Ed.). *Traducción e paratraducción*. Vigo: Servicio de Publicación da Universidade de Vigo, 2005. p. 59-84. (Colección Traducción & Paratraducción).

YUSTE FRÍAS, José. Au seuil de la traduction: la paratraduction. In: NAAIJKENS, Ton (Ed.). *Event or incident. On the role of translation in the dynamics of cultural exchange. / Événement ou incident. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Bern, Berlin, Bruxelles: Frankfurt am Main; New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010. v. 3. (Genèses de Textes-Textgenesen). Disponível em: <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/174-informacion.html>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

***L'histoire de Poncia: um caso de literatura afro-brasileira
traduzida na França***

***L'histoire de Poncia: a case of Afro-Brazilian Literature
translated in France***

Marcela Iochem Valente

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro / Brasil

marcellaiv@ig.com.br

Teresa Dias Carneiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

teresadc@terra.com.br

Resumo: O presente artigo objetiva tecer algumas considerações sobre a tradução do romance *Ponciá Vicêncio*, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, para a língua francesa, publicada no ano de 2015 pela editora Anacaona, com o título *L'histoire de Poncia*. O foco do presente trabalho estará nas soluções encontradas pelos tradutores para os itens culturalmente marcados presentes no texto de partida, bem como na estruturação sintática, na paragrafação e na divisão de capítulos. Para proceder ao estudo aqui proposto, cotejaremos o texto de partida e a sua referida tradução, tomando como pressupostos teóricos algumas ideias de Javier Franco Aixelá (2003), Lawrence Venuti (1995) e Carla Melibeu Bentes (2005).

Palavras-chave: tradução; itens culturalmente marcados; literatura afro-brasileira; *L'histoire de Poncia*.

Abstract: This article aims at presenting some remarks on the translation of the Afro-Brazilian writer Conceição Evaristo's novel *Ponciá Vicêncio* into French, published in 2015 by Anacaona publisher, under the title *L'histoire de Poncia*. The focus of this work will be on the solutions found by the translators for the culture-specific items present in the source text, in the syntactic structure, in paragraphing and in chapter division. In order to proceed to the study proposed, the source text and its French translation will be collated, taking as theoretical assumptions some ideas from Javier Franco Aixelá (2003), Lawrence Venuti (1995) and Carla Melibeu Bentes (2005).

Keywords: translation; culture-specific items; Afro-brazilian literature; *L'histoire de Poncia*.

Recebido em 17 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 9 de maio de 2016.

1 Considerações iniciais

Em 2003, pela pequena editora mineira Mazza, a escritora afro-brasileira nascida em Belo Horizonte, Conceição Evaristo, publica o seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*. Embora não alcançando grande visibilidade no Brasil em contextos hegemônicos, *Ponciá* teve três impressões e foi traduzido para o inglês em 2007 pela editora Host e para o francês em 2015 pela editora Anacaona. Mesmo não sendo considerada uma escritora canônica na literatura brasileira, a obra de Conceição Evaristo vem ganhando cada vez mais espaço em território nacional e também no exterior, através de suas traduções anteriormente mencionadas. Além de *Ponciá Vicêncio* (2003), Evaristo é autora do romance *Becos da memória* (2006), de três coletâneas de contos, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2015) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), de uma coletânea de poemas, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), além de ter poemas e contos publicados na série *Cadernos negros*. Nos últimos anos, sua obra vem sendo tema de muitos trabalhos acadêmicos, geralmente

entre os estudiosos que se ocupam de questões de gênero e etnia, e o seu primeiro romance obteve indicação como leitura obrigatória para vestibulares de algumas instituições públicas, como o CEFET-MG e a UFMG, entre outras. Além disso, em 2015, o seu livro *Olhos d'água* foi indicado ao prêmio Jabuti, importante prêmio da literatura brasileira, na categoria “Contos e crônicas”, sendo agraciado com o terceiro lugar.

Por tratar de questões afrofemininas no Brasil, a obra de Evaristo apresenta muitos elementos culturais e históricos que são de grande importância para os enredos e para a compreensão de sua escrita, o que, indubitavelmente, traz inúmeros desafios para os tradutores. No caso de *Ponciá Vicêncio*, elementos como costumes, alimentos e bebidas, referências culturais históricas, urbanas, regionais e folclóricas são consideravelmente desafiadores no que diz respeito à tradução. Assim, o presente artigo tem como objetivo abordar algumas questões relacionadas à tradução do romance de Conceição Evaristo para a língua francesa. A partir do cotejo da tradução francesa, intitulada *L'histoire de Poncia* (EVARISTO, 2015), com o texto de partida, *Ponciá Vicêncio* (EVARISTO, 2003), serão ressaltadas as soluções encontradas pelos tradutores Patrick Louis e Paula Anacaona para alguns itens culturalmente marcados – com base nas proposições teóricas de Javier Franco Aixelá (2013) e Lawrence Venuti (1995), bem como na tentativa de agrupamento das duas abordagens e recategorização feita por Carla Melibeu Bentes (2005) –, além da divisão de capítulos e as mudanças de estruturação sintática e na paragrafação, principalmente.

2 Tradução de itens culturalmente marcados

Segundo Javier Franco Aixelá (2013, p. 193), itens culturalmente marcados, itens de especificidade cultural ou itens culturais específicos (ICE) (*culture-specific items* ou CSI, em inglês) são

aqueles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo.

Esta definição tem duas consequências imediatas: 1. deixa aberta a possibilidade para que qualquer item linguístico seja um ICE, a depender de sua função no texto e de como é percebido pela cultura receptora (opacidade ideológica ou cultural, ou aceitabilidade pelo leitor médio ou qualquer agente de poder na cultura alvo); 2. o ICE pode mudar com o passar do tempo (objetos, hábitos ou valores outrora restritos a uma comunidade podem passar a ser compartilhados com outras culturas) (AIXELÁ, 2013, p. 193-194). Segundo Aixelá (2013), os ICE podem ser manipulados pelos tradutores de diversas formas, conservando ou substituindo a(s) referência(s) original(is) por outra(s) mais próxima(s) do polo receptor.

No grupo da **conservação**, encontramos as seguintes possibilidades: *repetição* (manutenção da referência original), *adaptação ortográfica* (transcrição ou transliteração, quando a referência está expressa em alfabeto diferente ou no caso de ortografia diferente de nomes próprios), *tradução linguística (não cultural)* (referência denotativa mais próxima do original, muito comum no caso de unidades de medida e moedas), *explicação extratextual* (explicação do significado ou implicações do ICE em notas de rodapé, notas de fim, glossários, comentário/tradução entre parênteses, em itálico etc.) ou *explicação intratextual* (mesmo caso anterior, só que incluída no corpo do texto). No grupo da **substituição**, estão presentes as seguintes possibilidades: *sinonímia* (uso de sinônimo ou referência paralela para evitar repetir o ICE), *universalização limitada* (quando o ICE parece muito obscuro ao tradutor e este resolve substituí-lo por algo na língua fonte mais próximo da cultura da língua de chegada), *universalização absoluta* (semelhante ao anterior, com a diferença de que a conotação estrangeira é apagada e substituída por uma referência neutra para os leitores da cultura de chegada), *naturalização* (trazer o ICE para o *corpus* intertextual visto como específico pela cultura da língua alvo, como a tradução de nomes de pessoas), *eliminação* (supressão total do item), *criação autônoma* (acréscimo de referências culturais não existentes no texto fonte), *compensação* (eliminação + criação autônoma em outro ponto do texto com efeito semelhante), *deslocamento* (deslocamento no texto de uma mesma referência) ou *atenuação* (substituição, em níveis ideológicos, de algo “muito forte” ou de alguma forma inaceitável, por algo “mais leve”).

No desenvolvimento da discussão sobre a invisibilidade do tradutor na tarefa de tradução, o teórico Lawrence Venuti (1995) apresenta

duas estratégias empregadas pelos tradutores: a *domesticação* e a *estrangeirização*. Embora os termos em questão tenham sido cunhados por Venuti, os conceitos que deram origem a eles foram anteriormente propostos pelo alemão Friedrich Schleiermacher em “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2001).¹ Schleiermacher (2001, p. 43) aponta que, em sua concepção, há apenas duas opções ao traduzir: “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele”. Assim, para Venuti (1995), a domesticação é uma estratégia de fluência que busca apagar a intervenção do tradutor no texto traduzido e anular a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro. Este é reescrito no discurso transparente que predomina na cultura receptora e é revestido de valores, crenças e representações sociais dessa cultura. No processo de reescrita, a busca da fluência realiza um trabalho de aculturação que domestica o texto estrangeiro, tornando-o inteligível (no sentido de acessível, familiar) para o leitor do texto traduzido. Já a tradução estrangeirizadora é a estratégia oposta, de resistência, que impede o efeito ilusionista de transparência no texto traduzido e torna visível o trabalho do tradutor, que tem função política e cultural, e ajuda a preservar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro ao produzir traduções com elementos que podem ser estranhos, pouco familiares, ao leitor da cultura de recepção, demarcando os limites dos valores dominantes na cultura da língua meta (VENUTI, 1995). É importante ressaltar que empregar a estratégia de estrangeirização não significa produzir traduções “truncadas” e não fluentes, mas sim, traduções que respeitem uma ética da diferença e que mantenham “o outro” visível no texto traduzido.

Venuti (1995) atenta para o fato de que uma tradução, geralmente, é considerada aceitável para o senso comum se o texto puder ser lido como se tivesse sido escrito na própria língua do leitor, já que esse, na maioria das vezes, sequer considera o fato de aquela produção ter sido proveniente de outra língua. Em se tratando de redatores e revisores, uma tradução é considerada aceitável, segundo o autor, apenas quando sua leitura é fluente e há a ausência de qualquer característica da língua estrangeira que cause estranhamento na língua de chegada (VENUTI, 1995, p. 123). Venuti ainda observa que os próprios tradutores acreditam,

¹ Original publicado em 1813.

muitas vezes, que o trabalho da tradução deve ser apagado, e caso isso não aconteça, é porque “o texto traduzido não satisfaz o critério da fluência” (VENUTI, 1995, p. 111) que se exige de um texto traduzido. O teórico acredita, porém, que é necessário haver certa visibilidade do tradutor, que pode e deve se fazer visível através de prefácios, notas do tradutor, paratextos em geral e também de uma estratégia mais estrangeirizante no processo de tradução, que permita ao leitor enxergar o texto traduzido como uma tradução, como um texto proveniente de outra língua/cultura (VENUTI, 1995, p. 123) e, assim, também ter a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a cultura do outro através da tradução.

Carla Melibeu Bentes (2005) busca agregar as duas abordagens – de Aixelá (2013) e Venuti (1995) –, acrescentando à tendência domesticadora e estrangeirizadora a *tendência híbrida*, por considerar que esta é a seguida pela maioria dos tradutores, por agregar traços de uma e de outra, em momentos diferentes. A pesquisadora reagrupa as categorias propostas pelos teóricos supracitados e cria algumas novas. Assim sendo, na *tendência domesticadora*, Bentes (2005) agrupa 1. *tradução integral do nome próprio*, 2. *tradução linguística* (categoria criada por ela, abrangendo casos nos quais os tradutores têm à sua disposição equivalentes no léxico da língua de chegada, não contemplando ocorrências de topônimos e antropônimos), 3. *naturalização*, 4. *exclusão*, e 5. *tradução explicativa ou perífrase lexical* (universalização limitada e absoluta). Na *tendência estrangeirizadora*, a pesquisadora inclui a *repetição* (com ou sem itálico) e, na *tendência híbrida*, a *explicação intratextual* e a *tradução parcial do nome próprio*. Na proposta de tendência híbrida de Bentes (2005), nós incluiríamos também a *explicação extratextual*, já que essa estratégia mantém o elemento estrangeiro no texto e traz uma explicação, que pode estar em nota de rodapé ou de fim, por exemplo, com o intuito de tornar aquele item inteligível para o leitor da cultura de recepção.

A seguir, à luz do aporte teórico aqui exposto, observaremos como alguns itens culturais específicos, principalmente aqueles pertencentes ao campo da culinária, topônimos, antropônimos e referências culturais históricas, urbanas, regionais e folclóricas, selecionados de acordo com o critério da significatividade, foram tratados pelos tradutores, na tradução francesa de *Ponciá Vicêncio*.

2.1 Alimentos e bebidas

No campo semântico dos alimentos e bebidas, percebe-se que os tradutores lançaram mão de procedimentos diversos.

Estratégia	Texto de partida (EVARISTO, 2003)	Tradução (EVARISTO, 2015)
Repetição (em itálico)	pequi (p. 13)	<i>pequi</i> (p. 17)
Repetição (em itálico) com explicação intratextual	pés de coco-de-catarro (p. 13)	palmiers <i>coco-catarro</i> (p. 17)
Repetição (em itálico) com explicação extratextual	fêijão (p. 24)	<i>feijão</i> (p. 28), com nota de rodapé: “haricot noir, aliment de base de la cuisine brésilienne”. ²
	angu (p. 54)	<i>angu</i> (p. 56), com nota de rodapé: “sorte de purée de maïs”. ³
Sinonímia	pinga (p. 44)	cachaça (p. 47)
Universalização absoluta	biscoito frito (p. 15)	beignet (p. 20)
	garrafada (p. 28)	tisanes (p. 31)
	broa de fubá (p. 36)	gateau de maïs (p. 39)
	rapadura (p. 36)	pain de sucre (p. 39)
	melado de rapadura (p. 59)	caramel collant (p. 62)
	pinga (p. 96)	alcool fort (p. 97)

Chama atenção a escolha dos tradutores pela não tradução do alimento *feijão*, já que existe equivalente na língua francesa, como consta na nota de rodapé: *haricot noir*. Talvez a explicação para essa escolha

² “Feijão preto, alimento de base da culinária brasileira” (Tradução nossa).

³ “Tipo de purê de milho” (Tradução nossa).

seja o fato ressaltado na nota de rodapé de que feijão é um prato de base da culinária brasileira, enquanto que o *haricot noir* não o é para os franceses. Um prato típico francês, o *cassoulet*, é feito à base de um tipo de feijão branco. Em sua origem uma iguaria tradicional de uma região específica, Languedoc, hoje é conhecido no país todo, assim como no exterior. Contudo, não se trata de um prato do dia a dia dos franceses, assim como o feijão é dos brasileiros.

Outra observação interessante é a escolha de se traduzir *pinga* por “cachaça”, recorrendo-se à sinonímia, e, depois, por “alcool fort”. Podemos imaginar que as duas escolhas não tenham tido uma intenção específica, sendo fruto, talvez, de uma falta de harmonização, advinda de uma revisão menos rigorosa. A escolha pelo termo *cachaça* em português, sem itálico, explica-se pelo fato de que na França atualmente a bebida se tornou mais conhecida, por causa da popularização da caipirinha feita com cachaça. Este é um exemplo interessante de um ICE que, com o passar do tempo, passou a ser compartilhado com outras culturas, afastando a necessidade de lançar mão de outros recursos de conservação ou substituição.

Os outros três exemplos de termos que sofreram universalização absoluta na tradução foram *biscoito frito*, *garrafada* e *melado de rapadura*. O primeiro foi traduzido por “beignet”, que é mais próximo do sonho de padaria brasileiro, mas guarda alguma semelhança com o biscoito frito, ou bolinho de chuva, por ser igualmente frito e passado no açúcar. Já na tradução de *garrafada*, houve uma mudança de sentido um pouco mais forte, com vistas a aliviar a carga cultural de partida. A acepção do dicionário *Aurélio* que caberia no contexto seria a quarta: “beberagem de curandeiro aplicada como remédio” (GARRAFADA, 1999, p. 971). Já *tisane* é “bebida contendo uma fraca proporção de uma substância medicamentosa vegetal (obtida por maceração, solução, infusão ou decocção de plantas na água)” (TISANE, 1993, p. 2258).⁴ *Tisane*, portanto, é uma espécie de chá fraco com objetivo medicamentoso, distinguindo-se da beberagem que, normalmente, é uma bebida forte preparada por curandeiro, muitas vezes fazendo parte de rituais.

⁴ “Boisson contenant une faible proportion d’une substance médicamenteuse végétale (obtenue par macération, solution, infusion ou décoction de plantes dans de l’eau)” (Tradução nossa).

Por último, “caramel collant” foi a tradução menos marcada em termos culturais de todas, por se tratar de um tipo de caramelo duro e crocante utilizado para fazer cobertura ou recheio de sobremesas, nada que faça referência, nem de longe, a melado de rapadura.

2.2 Antropônimos e topônimos

No quesito antropônimos e topônimos, os recursos utilizados foram menos variados. De modo geral, o procedimento utilizado no caso dos antropônimos foi a repetição. Todos os nomes da família de Ponciá e dos amigos continuam iguais, sem o que John Cunnison Catford chama de “tradução fonológica” (CATFORD, 1980), isto é, substituição da fonologia da língua-fonte por fonologia equivalente na língua meta. Este recurso foi fartamente utilizado pelo tradutor de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Jacques Thiériot (como, por exemplo, Macunaíma → Macounaíma, Piaimã → Piaïman, Araguaia → Aragouaïa), com vistas a manter a “sonoridade” dos nomes do texto de partida na tradução, apesar de ser uma estratégia mais rara em tradução (ver CUNHA, 1999, p. 114). Os procedimentos mais utilizados na tradução quanto ao nome próprio de pessoas foram a repetição e a naturalização (este último outrora muito utilizado, principalmente na tradução infantojuvenil, mas que, mesmo nesse nicho, vem caindo em desuso). No caso de *Ponciá Vicêncio*, porém, como apontado anteriormente, a repetição foi a estratégia escolhida para a grande maioria das ocorrências de antropônimos.

Há, contudo, em *L’histoire de Poncia*, uma exceção: o nome da prostituta Bilisa, que é escrito com *z* na tradução. Qual seria a possível razão para a modificação? Difícil saber, pois não parece se tratar de uma naturalização, já que este nome não é comum nos países de língua francesa, tampouco no Brasil. Improvável pensar em tradução fonológica neste caso, já que nenhum outro antropônimo sofreu essa manipulação. É mais provável, portanto, pensar em uma preferência idiossincrática dos tradutores.

Quanto aos topônimos, podemos perceber que, normalmente, houve a repetição dos termos utilizados na língua fonte, como no caso de *favela do Rato Molhado* no texto de partida, que é repetido tal e qual na tradução, acrescido de uma nota de rodapé, que explica: “Littéralement, ‘favela du rat mouillé’. Le lecteur devinera aisément pourquoi” (EVARISTO, 2015, p. 92).⁵

2.3 referências culturais históricas, urbanas, regionais e folclóricas

Neste quesito, são usados procedimentos diversos, exemplificados abaixo.

Estratégia	Texto de partida (EVARISTO, 2003)	Tradução (EVARISTO, 2015)
Tradução parcial (tradução + repetição sem itálico com explicação extratextual)	coronelzinho (p. 17)	Petit coronel, com nota de rodapé: “Titre donné aux chefs politiques ou aux fazendeiros, c’est-à-dire aux grands propriétaires terriens, sans rapport avec la hiérarchie militaire”. ⁶
	“Lei Aurea” (p. 48)	Loi Aurea, com nota de rodapé: “Loi du 13 mai 1888 signée par la princesse Isabelle, fille de l’empereur Dom Pedro II du Brésil. Elle mit fin à l’esclavage au Brésil”. ⁷
Explicação intratextual	lágrimas de Maria (p. 36)	en l’honneur des larmes de douleur de la Sainte Vierge Marie (p. 39) ⁸

⁵ “Literalmente, ‘favela do rato molhado’. O leitor adivinhará facilmente a razão” (Tradução nossa).

⁶ “Título dado aos chefes políticos ou aos fazendeiros, isto é, aos grandes proprietários de terra, sem relação com a hierarquia militar” (Tradução nossa).

⁷ “Lei de 13 de maio de 1888 assinada pela princesa Isabel, filha do imperador Dom Pedro II do Brasil. Ela pôs fim à escravidão no Brasil” (Tradução nossa).

Repetição (em itálico) com explicação extratextual	angorô (p. 13)	<i>angorô</i> (p. 17), com nota de rodapé: “Divinité de la mythologie Bantu et Yoruba (ethnies africaines), prenant l’apparence d’un serpent dont le cuir est coloré, comme l’arc-en-ciel. Elle est alternativement de sexe masculin ou féminin”. ⁹
Repetição (sem itálico) com explicação extratextual	fazenda (p. 17)	fazenda (p. 21), com nota de rodapé: “Grande propriété agricole au Brésil”. ¹⁰
Transposição + itálico	quilombola (p. 83)	des <i>quilombos</i>
Universalização limitada	sinhô-moço (p. 17) senzala (p. 17)	ti-maître (p. 21) rue cases-nègres (p. 22)

Observa-se que *ti-maître*, uma corruptela de *petit maître*, é uma denominação advinda do francês haitiano para designar os filhos dos senhores de escravos. Já *rue cases-nègres* é uma denominação advinda do francês da Martinica, indicando as habitações dos negros feitas de madeira e palha e alinhadas numa rua. O que os tradutores fizeram aqui foi semelhante à estratégia empregada por Jacques Thiériot, na tradução de *Macunaíma*, para encontrar equivalentes não existentes no ambiente francês europeu, recorrendo a expressões do francês das ex-colônias (no caso de *Macunaíma*, principalmente as Antilhas). As

⁸ “Em homenagem às lágrimas de dor da Santa Virgem Maria” (Tradução nossa).

⁹ “Divindade da mitologia bantu ou ioruba (etnias africanas), que toma a aparência de uma cobra cuja pele é colorida, como um arco-íris. Pode ser às vezes do sexo masculino ou feminino” (Tradução nossa).

¹⁰ “Grande propriedade agrícola no Brasil” (Tradução nossa).

soluções encontradas – verdadeiras transposições culturais – perdem em “fidelidade” em relação ao texto de partida, mas possuem a vantagem de não retratar uma realidade europeia, mantendo o estranhamento necessário, sem descaracterizar totalmente a cultura fonte.

Antes de passarmos para o próximo item, é interessante observar ainda as traduções apresentadas para as palavras *saudade* e *morro*. Em relação a *saudade*, os tradutores optaram por manter o vocábulo em português, apresentando-o às vezes em itálico (como em EVARISTO, 2015, p. 39, 77) e às vezes sem itálico (como em EVARISTO, 2015, p. 57). Imagina-se que isso pode ter sido uma falha de revisão e de harmonização e não exatamente uma escolha intencional. Na primeira vez em que o vocábulo aparece, há uma nota de rodapé: “Sentiment mêlant nostalgie, manque, regret, mélancolie, bonheur et malheur... La saudade ne s’explique pas, ele se vit...”¹¹ Essa nota de rodapé tem um tom mais poético e menos analítico ou explicativo, diferenciando-se das outras notas da edição. A palavra *saudade* já é conhecida por alguns nos países estrangeiros como sendo uma palavra no português que não possui equivalentes satisfatórios em tradução para outras línguas, o que pode explicar de certa forma o tom poético da nota de rodapé.

Quanto ao vocábulo *morro*, os tradutores traduziram por “morne”, mas tiveram o cuidado de acrescentar uma nota de rodapé explicando que essa palavra faz menção não somente ao acidente geográfico, mas também ao lugar que abriga favelas nos espaços urbanos (inclusive dando explicações sobre o tipo de casa que é construído nas favelas),¹² o que mostra que possuem conhecimento da cultura brasileira e que levaram em conta esse conhecimento na tradução.

¹¹ “Sentimento que mistura nostalgia, falta, arrependimento, melancolia, felicidade e infelicidade... A saudade não se explica, se vive...” (Tradução nossa).

¹² “Géographiquement, il s’agit d’une petite colline.. Dans les villes du Brésil, les mornes (ou morros) sont souvent synonymes de favela: ces espaces interdits à la construction ont été envahis illégalement par les plus pauvres, qui y ont construit leurs bicoques, d’abord en bois puis en dur” [Geograficamente, trata-se de uma pequena colina. Nas cidades brasileiras, os morros são, com frequência, sinônimo de favela: esses espaços proibidos para construção foram invadidos pelos mais pobres, que ali construíram seus barracos, primeiro de madeira e depois de materiais mais sólidos] (EVARISTO, 2015, p. 57, tradução nossa).

3 Estruturação sintática

Afora os itens culturalmente marcados, outro item que salta aos olhos de quem faz o cotejo do texto de partida com a tradução é a reestruturação sintática que muitas vezes os tradutores empreendem. No texto de partida, a preferência da autora foi com frequência por frases curtas, sem muitos conectivos, o que remete claramente ao discurso oral e à transposição do fluxo de pensamento do narrador em terceira pessoa e dos personagens. Os tradutores reescreveram o texto por vezes juntando frases, com acréscimo de pontuação ou conectivos. Destacamos abaixo somente três exemplos desse acoplamento de frases, separadas no texto de partida, para que se perceba a mudança de efeito.

Ponciá Vicêncio se lembrava pouco do pai. O homem não parava em casa. Vivia constantemente no trabalho da roça, nas terras dos brancos. (EVARISTO, 2003, p. 17) / *Ponciá avait peu de souvenirs de son père. Il n'était jamais à la maison et travaillait sans cesse aux champs, sur les terres du Blanc.* (EVARISTO, 2015, p. 21)

Naqueles dias sonhara várias vezes com o seu homem. Só não conseguia ver o rosto dele. (EVARISTO, 2003, p. 31) / *Ces derniers jours, elle avait rêvé plusieurs fois de son homme, sans parvenir à distinguer son visage.* (EVARISTO, 2015, p. 35)

Luandi admirava o Soldado Nestor. Aquele era, para Luandi, maior que o escrivo, maior que o investigador, maior que o delegado, maior que Deus. (EVARISTO, 2003, p. 68) / *Luandi admirait le soldat Nestor, qu'il jugeait plus important que le greffier, plus important que le commissaire, plus important que Dieu.* (EVARISTO, 2015, p. 70)

Outro recurso ainda mais utilizado pelos tradutores na reestruturação dos períodos foi o deslocamento de frases, como se vê no exemplo abaixo (frase em negrito).

Luandi passou o resto da noite na cela da delegacia. Chegando lá, o soldado negro chamou outro soldado. Veio um branco. Ele mandou que o branco guardasse Luandi na cela. Só trancasse o preso, não fizesse nada... Luandi concluiu que o soldado negro era mesmo importante. Era ele quem mandava. (EVARISTO, 2003, p. 70, grifos nossos)

Quand ils arrivèrent au commissariat, le soldat Noir appela un autre garde. Un Blanc. Le soldat Noir demanda à ce dernier de mettre Luandi au trou. Rien de plus. Luandi en conclut que le soldat Noir devait être important. C'était lui qui commandait.

Il passa le reste de la nuit en cellule. (EVARISTO, 2015, p. 72, grifos nossos)

Como não há regras na língua francesa que justifiquem a necessidade das alterações anteriormente apontadas, acreditamos que tais recursos tenham sido empregados pelos tradutores com o intuito de fazer com que o texto soe menos oral e/ou coloquial, embora essa seja uma característica fortemente presente no texto de partida.

4 Paragrafação e divisão de capítulos

Durante o nosso estudo, os aspectos que mais nos chamaram a atenção como diferenças entre o texto de partida e a tradução foram a quebra de parágrafos e a divisão de capítulos. O texto de partida é composto de parágrafos longos, em que há uma concatenação de ideias, sem se respeitar a regra tradicional da paragrafação de se fazer quebra de parágrafo sempre que haja mudança de assunto. A estrutura de paragrafação do texto de partida remete de novo à oralidade e ao fluxo de pensamento. No entanto, na tradução, os tradutores optaram por reconstruir os parágrafos, desta vez respeitando completamente a regra tradicional de paragrafação. O efeito disso é o de um texto mais próximo do registro escrito padrão do que o texto de partida, perdendo um pouco do efeito de oralidade, muito claro na versão em português. Eis um dos exemplos:

Quando o trem foi diminuindo a marcha e parou na plataforma, Ponciá Vicêncio apertou contra o peito a pequena trouxa que carregara no colo durante a viagem inteira. Levantou-se aflita e olhou desesperada lá fora à procura de alguém. Não divisou um rosto conhecido, experimentou um profundo pesar, embora soubesse de antemão que não havia ninguém esperando por ela. Não conhecia ninguém, nunca viera até a cidade e todos os seus parentes haviam ficado para trás. Nenhum deles havia ousado tamanha aventura. Estava escurecendo, Ponciá não sabia bem o que fazer. Caminhou rápido e alcançou o lado de fora da estação. Quis olhar para trás, mas temeu o desejo de recuo. Olhou em frente, uma imponente catedral, com suas luzes acesas, esperava pelos crentes, no final da avenida. O relógio da matriz era enorme, de longe conseguiu ler as horas. Eram seis, Ponciá tinha, então, 19 anos, sendo capaz ainda de inventar sentimentos de segurança. Caminho firme, sempre em frente, e só parou quando chegou à escadaria do templo (EVARISTO, 2003, p. 35).

Quand le train ralenti puis s'arrêta sur le quai, Ponciá Vicêncio serra contre la poitrine le balluchon qu'elle avait porté sur ses genoux durante le voyage. Elle se leva, inquiète, et jeta un regard désespéré au loin, cherchant quelqu'un. Elle ne rencontra aucun visage familier et ressentit une profonde tristesse. Elle savait bien, pourtant, que personne ne l'attendait.

Elle n'était jamais venue en ville, elle n'y connaissait personne et elle avait laissé tous ses parents derrière elle. Aucun d'entre eux n'avait osé une telle aventure.

La nuit commença à tomber et Ponciá ne sut où aller. D'un pas rapide, elle sortit de la gare. Elle craignit de flancher si elle se retournait. Alors elle regarda droit devant.

Une imposante cathédrale, toutes lumières dehors, attendait ses fidèles au bout de l'avenue. Son horloge était énorme et, de loin, Ponciá lut l'heure. Six heures. Ponciá avait dix-

neuf ans et était encore capable de se rassurer toute seule. Elle marcha d'un pas ferme, droit devant, et s'arrêta sur les marches de l'église (EVARISTO, 2015, p. 38).

Uma outra diferença que consideramos bastante marcante entre o texto de partida e a tradução diz respeito ao registro utilizado em um trecho que aparece em forma de diálogo no romance. Enquanto no texto fonte é empregado um registro informal, facilmente identificável e reconhecível pelo leitor brasileiro, os tradutores optaram por um registro formal, padrão em sua tradução.

– Senhor Luandi José Vicêncio, o senhor está empregado!
Empregado aqui na delegacia!

– Empregado? Como? Fazê o quê? Vesti farda, sê soldado?
(EVARISTO, 2003, p. 71).

– *Monsieur Luandi José Vicêncio, vous êtes dorénavant employé! Employé de ce commissariat!*

– *Employé? Comment? Pour quoi faire? Je vais porter l'uniforme et être soldat? Demanda-t-il sans bien comprendre* (EVARISTO, 2015, p. 73).

Além das questões de paragrafação e de registro, anteriormente apresentadas, na edição francesa nos deparamos com a numeração dos capítulos, o que não existe na edição brasileira. E, ainda, percebemos que a divisão de capítulos da tradução não é equivalente àquela apresentada no texto de partida. A parte de número 42 do livro em português é desmembrada na edição francesa, dando origem a quatro capítulos, de 42 a 45. A parte 42 do texto de partida é bem maior do que todas as outras do romance em português. Talvez, para deixar os capítulos com um tamanho mais uniforme, os tradutores tenham decidido desmembrar tal parte em quatro capítulos. Ou, quem sabe, para aumentar o suspense do final do livro, já que tal divisão acontece próxima ao final do romance, que possui 46 partes não enumeradas em português e 50 partes enumeradas em francês.

Por fim, vale ressaltar que ocorreram muito poucas supressões, podendo-se considerar que o texto foi traduzido na íntegra.

5 Considerações finais

Com base nas observações apresentadas neste estudo, tendo como pano de fundo as abordagens teóricas de Aixelá (2013), Venuti (1995) e Bentes (2005), podemos dizer que os tradutores de *Ponciá Vicêncio* para o francês seguiram uma estratégia híbrida, mesclando estratégias domesticadoras e estrangeirizadoras, em partes bem equilibradas. O resultado final tem, de modo geral, um “tom” muito semelhante ao do texto de partida, sem que os tradutores tenham feito uma tradução facilitadora e didática para o público francês, procurando manter itens culturais específicos, sem aplainar demasiadamente as diferenças. Ajustes singelos às expectativas do público foram feitos, sem que isso compromettesse o resultado final.

Vale a pena notar que é uma prática padrão nas traduções de textos literários advindos de países periféricos para países centrais em termos culturais, como é a França, e também como é o caso apontado por Venuti (os EUA), fazer traduções mais domesticadoras ou híbridas com tendência mais domesticadora. Isso se deve, em grande parte, às relações de poder entre os países, ou à “consumabilidade sob a ótica burguesa” como ressalta Venuti (1995, p. 117), e aos requisitos de fluência que o mercado editorial tanto preza. Como não foi isso que se percebeu na tradução de *Ponciá Vicêncio* para o francês, é importante frisar que essa tradução nada consideravelmente contra a corrente: uma tradução híbrida e bem equilibrada entre estratégias de conservação ou substituição, segundo os conceitos apresentados por Aixelá (2013), ou entre uma tradução estrangeirizadora e domesticadora, segundo os conceitos de Venuti (1995). Entre o que o mercado editorial usualmente encoraja (traduções domesticadoras) e o que Venuti (1995) preceitua (traduções estrangeirizadoras), os tradutores de *Ponciá Vicêncio* na França parecem ter alcançado um equilíbrio bastante raro, sem tornar o texto traduzido ilegível, ininteligível, “truncado”, ou excessivamente pasteurizado para um leitor estrangeiro que nem sempre tem a possibilidade de acesso à literatura de países periféricos, participantes dos jogos de poder e influência na República das Letras.

Referências

AIXELÁ, Javier Franco. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. *In-Traduções*, Florianópolis, UFSC, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun., 2013. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

ANDRADE, Mário. *Macounaïma*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Stock/Unesco, 1996.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.

BENTES, Carla Melibeu. *Clifford Landers, tradutor do Brasil*. 2005. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=6858@2>. Acesso em: 1 ago. 2015.

CATFORD, John Cunnison. *Uma teoria linguística da tradução*. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica*. 1999. 293 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

EVARISTO, Conceição. *L’histoire de Ponciá*. Tradução de Paula Anacaona e Patrick Louis. Paris: Anacaona Éditions, 2015.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

GARRAFADA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 971.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC-Núcleo de Tradução, 2001. v. 1, p. 27-87.

TISANE. In: ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993. p. 2258.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro. *Revista PaLavra*, Departamento de Letras, PUC-Rio, v. 3, p. 111-134, 1995.

A cor da ternura, de Geni Guimarães: uma análise de sua tradução para o inglês sob uma perspectiva descritivista

A cor da ternura by Geni Guimarães: an analysis of its translation into English from a descriptivist perspective

Luciana de Mesquita Silva

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Rio de Janeiro / Brasil

luciana.cefetrj@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo fazer uma análise de *The color of tenderness* (2013), tradução de *A cor da ternura* (1989), de Geni Guimarães, realizada por Niyi Afolabi. Para tanto, serão considerados alguns aspectos como os paratextos, incluindo capa, prefácio e quarta capa, algumas das escolhas tradutórias adotadas, os perfis do tradutor e da editora e resenhas sobre o livro. Tal abordagem, com base nos Estudos Descritivos da Tradução, irá apontar para o fato de que tanto Geni Guimarães quanto *The color of tenderness* ocupam uma posição distinta no polo receptor em comparação à posição ocupada pela autora e por *A cor da ternura* no sistema de origem.

Palavras-chave: *The color of tenderness*; *A cor da ternura*; estudos descritivos da tradução.

Abstract: This article aims to provide an analysis of *The Color of Tenderness* (2013), translation of *A cor da ternura* (1989) by Geni Guimarães, carried out by Niyi Afolabi. Therefore, some aspects such as the paratexts, including cover, preface and back cover, some of the adopted translation choices, the translator and publishing house's profiles and reviews of the book will be taken into consideration. Based

on the Descriptive Translation Studies, this approach will point to the fact that both Geni Guimarães and *The Color of Tenderness* occupy a different position in the reception pole from the position occupied by both the writer and her book, *A cor da ternura*, in the original system.

Keywords: *The Color of Tenderness*; *A cor da ternura*; Descriptive Translation Studies.

Recebido em 1 de março de 2016.

Aprovado em 2 de maio de 2016.

1 Um olhar sobre os Estudos Descritivos da Tradução

A década de 1970 foi de grande relevância para os Estudos da Tradução, visto que começou a haver uma aproximação de intelectuais da linguística, da filosofia e da literatura às questões tradutórias, o que contribuiu para o surgimento de uma disciplina independente. Um dos ramos dessa nova disciplina foi denominado por James Holmes de Estudos Descritivos e caracterizado por três tipos de pesquisa: orientada para o produto, orientada para a função e orientada para o processo. O primeiro tipo se propõe a uma descrição de traduções individuais e em comparação com outras. O segundo, por sua vez, baseia-se na função da tradução, ou seja, no seu lugar sistêmico no contexto de recepção. Já o terceiro, trata da atividade de tradução em si (HOLMES, 1988, p. 72-73). Tal modelo proposto por Holmes se apresentou, naquele momento histórico, como uma forma de oposição às teorias prescritivas de tradução vigentes.

Outros intelectuais, inspirados pelo formalismo russo e pelos estudos literários, também colaboraram de forma significativa para o desenvolvimento e a consolidação da abordagem descritivista dos Estudos da Tradução. Entre eles estão Itamar Even-Zohar, com a teoria dos polissistemas; Gideon Toury, que se utilizou não só das ideias concebidas por Even-Zohar, como também do mapa conceitual de Holmes, para propor uma sistematização dos Estudos Descritivos da Tradução; José Lambert e Hendrik Van Gorp, que criaram uma metodologia para a descrição de traduções; e André Lefevere, o qual buscou destacar a importância de fatores culturais e ideológicos envolvidos na tradução.

A teoria dos polissistemas, proposta na década de 1970 por Even-Zohar, trouxe à tona a multiplicidade de relações entre diferentes sistemas literários e extraliterários, demonstrando, assim, que uma obra literária não deve ser estudada de forma isolada. Nessa concepção, fenômenos como cultura, língua e literatura são vistos como sistemas heterogêneos e dinâmicos que se interconectam e são organizados hierarquicamente (EVEN-ZOHAR, 1990a, p. 11). Especificamente com relação ao sistema de literatura traduzida, Even-Zohar o enxerga como um dos mais ativos de um polissistema literário, tendo em vista o impacto que ele causa na estrutura deste último sincronicamente e diacronicamente (EVEN-ZOHAR, 1990b, p. 46). Tal visão vai de encontro a uma considerável ausência de reconhecimento da literatura traduzida no arcabouço da literatura mundial como um sistema específico, repleto de particularidades, e ao desprezo de sua função dentro de dado polissistema.

Segundo o autor, mesmo nos casos em que o gesto tradutório parte da própria cultura-fonte, a tradução visa atender às expectativas do polo receptor. Dessa forma, tanto a seleção dos textos-fonte a serem traduzidos como as estratégias tradutórias adotadas são definidos diretamente pelo sistema de chegada ou então pelo sistema de origem, mas levando em conta as demandas e os interesses do contexto de recepção. Ao lançar luz sobre as características inerentes a cada cultura, Even-Zohar apresentou uma visão de tradução não como uma tarefa meramente linguística e realizada em um vácuo, mas sim como uma prática histórica e culturalmente contextualizada.

Inspirado pelo pensamento de Even-Zohar, Toury publicou o livro *In search of a theory of translation* (1980) e reescreveu suas ideias posteriormente em *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995). Segundo o autor, a tradução é um fato característico da cultura-meta, incluindo a seleção de determinados textos a serem traduzidos (ou vistos como traduções), os procedimentos adotados pelo tradutor e a função que as traduções exercem em dado contexto cultural. Um dos argumentos defendidos por Toury (1995) é a existência de regularidades nas relações entre o lugar sistêmico da tradução na cultura de chegada (função), a sua forma final (produto) e as estratégias de tradução empregadas (processo). Segundo ele, a função de uma tradução na cultura-meta é um fator determinante para o desenvolvimento do processo tradutório e, conseqüentemente, a construção do produto, que visa atender a demandas ou preencher lacunas em um sistema literário. Nesse sentido, algumas

características do texto-fonte são mantidas na tradução não porque são intrinsecamente importantes, mas sim devido à sua relevância para a cultura receptora (TOURY, 1995, p. 12).

Durante as décadas de 1970 e 1980, José Lambert e Hendrik Van Gorp também acompanharam o início do reconhecimento da tradução como área de estudos acadêmicos e propuseram uma metodologia para descrever e explicar traduções em contextos específicos, publicada no artigo “On describing translations” (1985). Tal metodologia, que permite caracterizar textos e estratégias tradutórias, divide-se em quatro pontos principais: dados preliminares, nível macroestrutural, nível microestrutural e contexto sistêmico (LAMBERT; GORP, 1985, p. 52-53). Nos dados preliminares, são examinados os títulos, os paratextos editoriais e a estrutura geral da tradução. No nível macroestrutural, consideram-se a divisão do texto, os títulos de capítulos, a relação entre os tipos de narrativa, a estrutura interna da narrativa e os comentários do autor. No nível microestrutural, são analisados a seleção de vocabulário, os padrões gramaticais dominantes, as estruturas literárias formais, os tipos de discurso, as modalizações e os níveis de linguagem. No contexto sistêmico, avaliam-se as ligações entre os níveis macro e microestruturais do texto com outros textos e com outros sistemas. Ao utilizar esse esquema, o pesquisador passa a ter uma dimensão mais detalhada das prioridades do tradutor ao adotar certas estratégias. Além disso, torna-se possível descrever aspectos dos sistemas tradutório e literário como um todo, visto que são levados em conta elementos como autor, tradutor, leitor e texto.

Assim como os intelectuais mencionados, André Lefevere teve um papel importante para os Estudos Descritivos da Tradução nos anos de 1970. Mas é a partir da década de 1990, com a publicação dos livros *Translation, history and culture* (1990), coletânea de artigos organizada em parceria com Susan Bassnett, e *Translation, rewriting and the manipulation of the literary fame* (1992), que sua voz adquire mais visibilidade, ao destacar a relevância de aspectos históricos, culturais e ideológicos na tradução. No artigo “Where are we in Translation Studies?” (1998), Bassnett e Lefevere (1998, p. 3) afirmam que “nós não estamos mais presos à palavra ou, até mesmo, ao texto, porque compreendemos a importância do contexto em questões de tradução. Um contexto é,

certamente, o da história. O outro contexto é o da cultura”.¹ Dessa forma, certas questões, que apontam para a complexidade do processo de tradução, são consideradas: de que forma um texto é selecionado para tradução? Que funções o tradutor e o editor exercem nesse processo? Que critérios determinam as estratégias escolhidas pelo tradutor? De que modo um texto pode ser recebido em uma cultura específica?

Segundo Lefevere, a tradução é uma forma de reescrita (ou “refração”, termo utilizado pelo autor em textos anteriores) e “[...] como todas as (re)escritas nunca é inocente. Há sempre um contexto em que a tradução ocorre, sempre uma história da qual um texto emerge e para a qual um texto é transposto” (BASSNETT; LEFEVERE, 1990, p. 11)². Lefevere traz uma releitura da visão da literatura como um sistema inserido no contexto cultural, destacando os processos de manipulação existentes em sua produção e recepção. O autor colabora para o pensamento sobre tradução ao considerar fatores como quem reescreve, por que motivo, sob que diretrizes de patronagem e para que público-alvo. As ideias de Lefevere foram determinantes para que fatores culturais e ideológicos adquirissem uma maior importância na abordagem descritivista dos Estudos da Tradução.

Partindo do arcabouço teórico em questão, este artigo visa analisar a tradução da obra *A cor da ternura* (1989), de Geni Guimarães, para a língua inglesa. Com o título de *The color of tenderness*, a referida tradução foi realizada por Niyi Afolabi e publicada pela editora Africa World Press em 2013. Primeiramente será feita uma introdução sobre a autora e sua literatura, destacando-se *A cor da ternura*. Em seguida, tomando como base a metodologia de Lambert & Van Gorp (1985), será abordada a obra traduzida, a partir de uma análise dos paratextos, tais como capa, prefácio e quarta capa, de alguns elementos microtextuais, do perfil do tradutor, de resenhas sobre a obra, entre outros aspectos. Com isso, busca-se não só promover uma compreensão mais abrangente do contexto de recepção de *The color of tenderness*, como também

¹ “We are no longer “stuck to the word”, or even the text, because we have realized the importance of context in matters of translation. One context is, of course, that of history. The other context is that of culture” (Tradução minha).

² “[...] like all (re)writings [translation] is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and to which a text is transposed” (Tradução minha).

averiguar como se configura a posição de Guimarães e sua obra no contexto brasileiro em comparação àquela ocupada pela escritora e seu livro traduzido no sistema de chegada.

2 Geni Guimarães e sua literatura: *A cor da ternura* em foco

Geni Guimarães nasceu no dia 8 de setembro de 1947, na área rural de São Manoel, São Paulo, no seio de uma família negra, pobre, de oito filhos. Formou-se professora e, ainda na adolescência, começou sua carreira de escritora com a publicação de textos ficcionais em jornais do interior paulista, tais como *Debate Regional* e *Jornal da Barra*. Tendo lançado sua primeira obra – *Terceiro filho* – em 1979, Guimarães deu prosseguimento à sua trajetória literária através da coletânea de contos *Leite do peito* (1988) e, posteriormente, de *A cor da ternura* (1989), do livro de poemas *Balé das emoções* (1993), do livro infantil *Aquilo que a mãe não quer* (1993), entre outros. Somam-se a essas obras textos de sua autoria presentes em antologias como *Cadernos negros* (1981), *Schwarze Poesie: poesia negra* (1988) e *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011).³

É importante ressaltar que, no início da década de 80 do século XX, Guimarães se aproximou do grupo Quilombhoje e passou a tratar de questões relativas à identidade negra em sua escrita. O Quilombhoje, advindo de uma tradição militante, surgiu da reunião de escritores negros de diversos estados do Brasil, que se organizaram e publicaram a primeira edição da série *Cadernos negros* em São Paulo. Moema Parente Augel, no artigo “‘E agora falamos nós’: literatura feminina afro-brasileira” ([s.d.]), desvela o contexto de tal publicação, que se tornou uma alternativa às barreiras impostas pela estrutura de poder predominante no contexto literário brasileiro:

Sem *lobby* de qualquer tipo, sem recursos financeiros próprios e logicamente sem a oportunidade de se ver acobertada por uma editora, a produção coletiva mostrou-se como uma possível solução. Foi nos *Cadernos negros* que se abriu a oportunidade singular de um espaço para dar a voz a um punhado de escritores que, sem acesso a editoras, sem meios próprios para uma edição do autor,

³ Informações baseadas em GENI..., [s.d.].

como tantas vezes acontece no Brasil, ali encontrar a possibilidade de se fazerem divulgados. O sistema dos *Cadernos negros* é de um coletivo, cada autor contribuindo financeiramente com o correspondente ao número de páginas que publica (AUGEL, [s.d.], p. 5).

Desde 1983, o Quilombhoje é responsável pelos *Cadernos negros*, que alternam volumes de contos e de poemas em publicações anuais. Há, ainda, a edição teórico-crítica intitulada *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*, lançada em 1985. No histórico dos *Cadernos* encontrado no Portal Quilombhoje, eles são definidos como um “importante veículo para dar visibilidade à literatura negra” (HISTÓRICO..., [s.d.]).

Voltando à literatura de Geni Guimarães, em 1988 foi realizada a IV Bienal Nestlé de Literatura, cujo objetivo era incentivar o surgimento de novos escritores no âmbito literário nacional e oferecer recursos para o lançamento de seus trabalhos no mercado editorial. Naquele ano, em especial, a bienal foi dedicada à comemoração do centenário da abolição da escravidão. *Leite do peito*, um livro de contos baseado na história de vida de Guimarães, acabou sendo selecionado e, depois disso, publicado. Essa primeira edição de *Leite do peito* serviu de base para a novela *A cor da ternura*, lançada em 1989 pela FTD, editora do ramo educacional.

Essa obra pode ser vista como um destaque na carreira de Guimarães, já que foi a partir dela que a autora recebeu os prêmios Jabuti, em 1990, e Adolf Aizen, em 1992. É interessante esclarecer que o Jabuti é considerado o mais importante prêmio literário do país, enquanto que o Adolf Aizen pertence à Academia Brasileira de Letras e à União Brasileira dos Escritores. Depois de ter sido reeditada por diversas vezes, *A cor da ternura* foi fundida com *Leite do peito*, e novos contos foram acrescentados. Essa nova versão, que conservou o título de *Leite do peito*, foi publicada em 2001 pela Mazza Edições, editora que afirma ter o “compromisso de levar o melhor da cultura brasileira e afro-brasileira aos seus leitores” (MAZZA..., [s.d.]).

Com relação à estrutura, *A cor da ternura* apresenta uma ordem cronológica dos acontecimentos, é dividido em dez capítulos e narrado em primeira pessoa. Contém uma linguagem que remete à oralidade, especialmente nos diálogos, além de ilustrações de Saritah Barbosa, as quais complementam o enredo. A obra, de cunho autobiográfico, retrata a

trajetória de uma menina pobre e negra – Geni – em busca da construção de sua própria identidade. É o que se percebe logo no início da história, em um trecho no qual a garota dialoga com sua mãe:

– Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha tinta?

– Credo-em-cruz! Tinta de gente não sai. Se saísse, mas se saísse mesmo, sabe o que ia acontecer? – Pegou-me e, fazendo cócegas na barriga, foi dizendo: – Você ficava branca e eu preta, você ficava branca e eu preta... (GUIMARÃES, 1998, p. 10)

As lutas e desafios enfrentados pela personagem devido à sua condição racial e social perpassam toda a narrativa: desde o momento em que é chamada por outras crianças de “boneca de piche”, “cabelo de bombрил” e “negrinha” e orientada pela sua mãe a não revidar para evitar problemas, até a ocasião em que sua professora ensina que os escravos eram submissos e covardes e todos os seus colegas a olham de forma piedosa. Ao se sentir excluída e marginalizada, a menina volta a cogitar a ideia de não ser mais negra. Dessa vez, pega tijolos triturados que as mulheres da zona rural utilizavam para limpar as panelas e tenta lavar a sua cor: “Esfreguei, esfreguei [a barriga da perna] e vi que diante de tanta dor era impossível tirar todo o negro da pele” (GUIMARÃES, 1998, p. 69).

O tempo passa e, um dia, ao conversar com seu pai, que trabalhava na lavoura, a jovem Geni lhe pergunta o que as mulheres poderiam estudar. Quando seu pai responde que poderiam ser costureiras ou professoras, ela não hesita em afirmar que iria ser professora. Certo dia, quando os dois voltam a conversar sobre o assunto, o dono da fazenda em que seu pai trabalhava passa por eles e faz o seguinte comentário: “Não tenho nada com isso, mas vocês de cor são feitos de ferro. O lugar de vocês é dar duro na lavoura. Além de tudo, estudar filho é besteira” (GUIMARÃES, 1998, p. 73). Mais uma vez, Geni se vê diante das dificuldades de ser mulher, negra e pobre. No entanto, não esmorece. Termina o ginásio e cumpre o prometido ao seu pai, formando-se professora.

Ao surgir uma oportunidade de lecionar em uma escola infantil, logo no primeiro dia de aula a nova docente tem que lidar com os olhares

desconfiados da diretora e das mães dos alunos. Porém, seu maior desafio ainda estava por vir. Quando bate o sinal para que os estudantes vão para suas salas de aula, uma menina branca fica paralisada à porta e começa a chorar, dizendo: “– Eu tenho medo da professora preta” (GUIMARÃES, 1998, p. 87). Surpreendida com aquela situação, Geni não se abate e, com o passar do tempo, acaba conquistando aquela aluna. Após esse episódio, a nova professora passa, finalmente, a se sentir mais forte para continuar sua trajetória de vida.

Mesmo que a mídia e a crítica literária brasileiras não tenham dado o merecido destaque ao livro *A cor da ternura*, ainda pouco conhecido pelo público em geral, ele tem sido utilizado em muitas escolas de São Paulo. Voltado para o público infantojuvenil, a referida autobiografia apresenta em sua capa uma ilustração de Saritah Barbosa na qual uma menina negra utiliza um pneu como balanço. Seus olhos estão fechados, suas pernas cruzadas, seus pés descalços, e seu pensamento parece ir longe, no ritmo daquele balançar tranquilo. Ao fim da obra, há um pequeno texto descrevendo quem é Geni Guimarães, que traz um interessante relato da autora sobre o seu ofício: “Acredito que o ato de escrever é o veículo de exteriorização da situação de um povo dentro da sociedade e pode, com isso, motivar mudanças. Baseada nessa crença, fui buscar minha menina das fazendas e escrevi *A cor da ternura*” (GUIMARÃES, 1998, p. 94). Também há um pequeno texto sobre a ilustradora Saritah Barbosa, a qual afirma: “tendo participado de mais de dez exposições de arte, não me sinto tanto nos quadros que já fiz quanto em cada ilustração deste livro” (GUIMARÃES, 1998, p. 95). Na quarta capa do livro, está presente um trecho da narrativa, além de dados biográficos da autora que ressaltam as dificuldades de ser mulher e negra em uma sociedade hegemonicamente branca e paternalista. Por fim, há um folheto contendo uma síntese do enredo, algumas perguntas de interpretação de texto e sugestões de temas para discussão. É essa versão de *A cor da ternura* que serviu de base para a tradução feita por Niyi Afolabi, que será abordada a seguir.

3 *The color of tenderness*: questões de tradução e recepção em foco

Formado em Português e Francês, com mestrado e doutorado em Estudos Luso-Brasileiros, Niyi Afolabi é professor dos departamentos de Espanhol e Português e de Estudos Africanos e da Diáspora Africana

da Universidade do Texas, em Austin. Entre suas linhas de pesquisa encontram-se os Estudos Culturais Afro-Brasileiros, os quais o conduziram ao lançamento do livro *Afro-brazilians: cultural production in a racial democracy* (2009), à organização de coletâneas como *Afro-brazilian mind / A mente afro-brasileira: contemporary cultural and critical criticism* (2007), *Cadernos negros / Black notebooks: afro-brazilian literary movement* (2008) e *Cadernos negros / Black notebooks: afro-brazilian literature* (2008), e à publicação de capítulos de livros como “Questings and questionings: national character in afro-brazilian and mozambican fiction” (1999) e de artigos como “Beyond the curtains: unveiling afro-brazilian women writers” (2001) e “The myth of the participatory paradigm: carnival and contradictions in Brazil” (2001).⁴ Com essa vasta gama de produção bibliográfica, Afolabi exerce um papel importante na ampliação da visibilidade da cultura afro-brasileira no exterior.

No que diz respeito a *The color of tenderness*, o livro foi publicado em 2013 pela Africa World Press. Trata-se de uma editora fundada em 1983, com sede na cidade de Trenton, Nova Jersey, Estados Unidos, cuja missão é “fornecer literatura de alta qualidade sobre a história, a cultura e a política da África e da diáspora africana” (ABOUT..., [s.d.])⁵, através da publicação de textos advindos de outros países.

Quanto aos paratextos que compõem a obra, a capa contém os seguintes elementos: uma referência ao fato de Geni Guimarães ter recebido o prêmio Jabuti em 1990, o que acaba por dar mais destaque à tradução de *A cor da ternura* quando ela chega ao polo de recepção; o título em inglês seguido do título em português entre parênteses, o que promove visibilidade à língua do livro original; uma ilustração de Saritah Barbosa; o nome de Geni Guimarães; o nome da ilustradora; o nome do tradutor, o que não costuma ocorrer no mercado editorial; e o símbolo da editora. É interessante destacar que a ilustração mencionada não é a mesma que se encontra na capa do livro original e sim uma imagem retirada do capítulo “Tempos escolares” que mostra parte do rosto da personagem encostada na cabeça de uma pomba.

Já na contracapa, há uma ilustração do capítulo “Primeiras lembranças”, com um pequeno texto intitulado “Literature, literary criticism, women’s studies / Brazil & Africa”. Nele, argumenta-se que *A*

⁴ Informações baseadas em OMONIYI..., [s.d.].

⁵ “[...] provide high quality literature on the history, culture, politics of Africa and the African Diaspora” (Tradução minha).

cor da ternura é uma obra relevante mesmo depois de mais de vinte anos de sua primeira publicação. Além disso, afirma-se que as questões raciais são tratadas de forma sutil no livro em questão provavelmente pelo fato de o público-alvo ser infantojuvenil. Ao final desse texto, está presente a seguinte frase: “A tradução dessa obra confirma que a literatura afro-brasileira, em suas muitas facetas de cultura, raça, gênero e sexualidade, ocupa o seu lugar ao lado de obras-primas da literatura mundial” (GUIMARÃES, 2013, contracapa)⁶. Somam-se a esses elementos uma foto de Geni Guimarães seguida de algumas informações sobre a autora, tais como o fato de ter ganhado o prêmio Jabuti, e descrições relativas à ilustradora Saritah Barbosa e ao tradutor Niyi Afolabi, o qual “traduziu diversas obras de escritores afro-brasileiros, especialmente do coletivo Quilombhoje” (GUIMARÃES, 2013, contracapa)⁷. Há também o símbolo, nome e *site* da editora.

The color of tenderness apresenta uma introdução escrita por Afolabi intitulada “Magic of words: gender, history, and afro-memory”. Trata-se de uma espécie de artigo no qual o tradutor contextualiza a literatura de Guimarães, situando-a no universo afro-brasileiro, e argumenta que o motivo do distanciamento da personagem-narradora em relação ao clima racial e político brasileiro naquele momento histórico pode estar ligado ao fato de se tratar de uma criança (AFOLABI, 2013). No entanto, essa característica não tira o mérito de Guimarães, já que, segundo Afolabi (2013), a autora trouxe importantes contribuições para as discussões sobre gênero, história e memória africana. É importante mencionar que, nessa introdução, Afolabi não faz qualquer tipo de referência ao processo de tradução de *A cor da ternura*.

The color of tenderness mantém os dez capítulos do livro original, assim como todas as ilustrações ao longo da narrativa. Com relação aos elementos textuais, sua linguagem remete às particularidades da obra em português, principalmente no que diz respeito à presença de marcas da oralidade. Podem ser citadas as seguintes passagens como exemplos desse aspecto:

⁶ “The translation of this work ensures that Afro-Brazilian literature, in its many facets of culture, race, gender, and sexuality, takes its place alongside masterpieces of World literature” (Tradução minha).

⁷ “[...] has translated a number of works by Afro-Brazilian writers especially the Quilombhoje collective” (Tradução minha).

1. “You want more?” (GUIMARÃES, 2013, p. 20), tradução de “Quer mais?” (GUIMARÃES, 1998, p. 26);
2. “Psssiu! I called out” (GUIMARÃES, 2013, p. 26), tradução de “Pssiu! – chamei” (GUIMARÃES, 1998, p. 32);
3. “Gosh! I don’t know [...]” (GUIMARÃES, 2013, p. 27), tradução de “Chi... Não sei [...]” (GUIMARÃES, 1998, p. 33).

Retomando a visão de Lambert & Van Gorp (1985) sobre a análise de traduções no nível microtextual, em 1, a pergunta em inglês não apresenta o verbo auxiliar *do*, assim como a pergunta em português não contém explicitamente o sujeito *você*. Nesse caso, houve uma tentativa de se compensar a ausência de um elemento no texto original pela ausência de outro elemento no texto traduzido. Já em 2, a tradução manteve o termo em português *psiu*. No exemplo 3, houve a preocupação de se aludir à interjeição *chi* através do vocábulo *gosh*. As passagens em questão, portanto, demonstram os desafios enfrentados pelo tradutor, especialmente no que diz respeito a marcas da oralidade.

Um desses desafios, relatado em *e-mail* enviado no dia 12 de janeiro de 2016, foi a progressão da linguagem de uma criança pequena até a de uma mulher adulta, culminando em um parágrafo no qual a voz da narradora se funde com a da autora, criando um trecho mais poético em relação a outras passagens do livro. Outro ponto destacado por Afolabi foi a tradução da expressão *ué*. Na primeira vez em que essa palavra aparece, Afolabi a traduz como “My goodness!” e mantém o vocábulo em português logo depois, entre parênteses. Em outros momentos, o tradutor afirma que simplesmente utilizou a interjeição “Gosh!”.

Considerando-se a recepção crítica de *The color of tenderness* por parte de leitores em geral, foi feita uma pesquisa em *sites* como Amazon, uma das maiores empresas de comércio virtual do mundo, Goodreads, o maior portal de recomendação de livros, e no próprio *site* da editora Africa World Press, que disponibiliza um espaço para que o público escreva suas resenhas. Entretanto, o único comentário a respeito da autobiografia de Guimarães, encontrado no *site* Goodreads,

refere-se ao livro em português. Trata-se do relato de Julie, postado em 18 de novembro de 2013, que atenta os leitores para o fato de que a tradução em inglês pode ser diferente da versão original. Além disso, Julie (2013) descreve o livro como a história de uma menina em busca de sua compreensão do mundo, recomendando, portanto, a sua leitura.

Saindo um pouco desse contexto, foi encontrada uma resenha sobre *The color of tenderness* em um *site* vinculado à Universidade do Texas, em Austin. Escrito por Andreia Lisboa de Sousa, estudante de doutorado na referida instituição, o texto faz uma introdução sobre a importância da obra de Guimarães para a discussão de questões raciais na sociedade brasileira. Nesse sentido, segundo Sousa (2014), “a recente tradução de *A cor da ternura* por Niyi Afolabi é de valor inestimável”⁸. A autora prossegue sua resenha com uma descrição sobre Guimarães, incluindo dados biográficos e algumas de suas obras literárias, e um resumo do enredo do livro em que a discriminação racial que a personagem sofre ao longo da narrativa é um elemento que recebe destaque. Sousa (2014) encerra seu texto com a seguinte afirmação: “Ter acesso a livros com imagens diversas, complexas e positivas de personagens negros, tais como *A cor da ternura* na sua versão em inglês, é uma oportunidade de estabelecer um diálogo frutífero entre a literatura infantojuvenil do Brasil e dos Estados Unidos”⁹.

Desse modo, levando-se em conta o pensamento de Even-Zohar (1990b) de que a tradução tem como objetivo responder às expectativas do polo de recepção, *The color of tenderness* parece ter sido publicado com o objetivo principal de promover a visibilidade da literatura e cultura afro-brasileiras no exterior. Tal ideia pode ser ilustrada por meio de elementos como o perfil da editora, cujo foco é o lançamento de obras relativas à diáspora africana nos Estados Unidos; o papel do tradutor, com reconhecido embasamento teórico-crítico em questões afro-brasileiras; o texto de introdução ao livro, que contém informações relevantes sobre a produção literária de Guimarães como um todo, enfatizando

⁸ “Niyi Afolabi’s recent English translation of *The Color of Tenderness* is invaluable” (Tradução minha).

⁹ “Having access to books with diverse, complex, and positive images of black characters, such as *The Color of Tenderness* in its English version, is an opportunity to establish a fruitful dialogue between children’s and young adult literature from Brazil and the United States” (Tradução minha).

sua importância para o campo da literatura afro-brasileira; e o fato de Guimarães ser descrita como uma autora afro-brasileira premiada com o Jabuti em 1990 por *A cor da ternura*.

É necessário destacar que, conforme argumenta Toury (1995), os elementos conservados em uma tradução se devem à sua relevância para o sistema de chegada. É o que ocorre, por exemplo, com a manutenção das ilustrações de Saritah Barbosa e o uso de estratégias de tradução que remetam à linguagem simples, com frases curtas e marcas de oralidade, presentes em *A cor da ternura*. Mesmo assim, considerando-se que a tradução é uma reescrita embasada em diversos fatores sociais, culturais, econômicos, de patronagem, entre outros (BASSNETT; LEFEVERE, 1990), percebe-se que *The color of tenderness* ocupa um lugar sistêmico diferente do da obra original. Isso porque, tomando como base seus textos de introdução e de quarta capa, a tradução parece se voltar mais para um público notadamente acadêmico, que se interesse pela cultura afro-brasileira, do que para leitores infantojuvenis, como é o caso do público-alvo de *A cor da ternura* no contexto literário brasileiro. Nesse sentido, a obra traduzida, no âmbito de chegada, pode não ter uma posição análoga à do texto de partida no sistema de origem (TOURY, 1995). Todavia, isso não significa uma deformidade. Trata-se, apenas, de uma representação da autora e de sua produção que está de acordo com os valores dominantes no contexto de recepção em dado momento histórico e que atende a determinados interesses domésticos.

O fato de *A cor da ternura* ter sido selecionado para ser traduzido depois de mais de vinte anos de sua publicação mostra uma abertura do polo receptor para uma escritora afro-brasileira, que expõe as dificuldades sociais enfrentadas pela população negra no Brasil. Além de *The color of tenderness*, há outras traduções de textos de Guimarães. Entre elas estão a do conto “Questão de afinidade”, presente na edição bilíngue *Cadernos negros / Black notebooks* (2008), e de poemas que se encontram na seção “An african brazilian connection” do *site Brazilian Music*¹⁰ e no livro *Enfim... nós: escritoras negras brasileiras contemporâneas / Finally... us: contemporary black brazilian women writers* (1994). Essa abertura, no entanto, parece não ocorrer em nosso próprio país, conforme reconhece o próprio Niyi Afolabi no texto introdutório a *The color of tenderness*. Segundo o tradutor, “escritores afro-brasileiros como Miriam

¹⁰ Disponível em: <<http://www.brazilianmusic.com/aabc/literature/geni/>>.

Alves, Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro e Cuti são mais conhecidos e reconhecidos por suas obras fora do Brasil do que dentro do país” (AFOLABI, 2013, p. xiv)¹¹.

4 Considerações finais

Neste artigo, buscou-se abordar o contexto de recepção da obra *The color of tenderness*, de Geni Guimarães, traduzida por Niyi Afolabi. Para tanto, primeiramente, procurou-se compreender o papel da autora e de sua autobiografia *A cor da ternura* no sistema de origem. Percebeu-se que, embora o seu livro tenha sido reeditado diversas vezes e adotado em várias escolas de São Paulo, tendo em vista o público-alvo infantojuvenil, a escritora ainda é pouco conhecida no Brasil. Esse silenciamento por parte da imprensa e da crítica como um todo se reproduz até os dias atuais e abrange os escritores afro-brasileiros em geral.

Em seguida, objetivou-se discutir algumas questões envolvidas no processo de tradução de *A cor da ternura* para o inglês. Desse modo, foi feita uma descrição dos paratextos que compõem o livro, de alguns elementos do texto em si, do perfil do tradutor e da editora, entre outros aspectos. Nesse contexto, podem ser destacados os seguintes fatores: o tradutor é professor e pesquisador do campo de estudos afro-brasileiros, o que lhe confere uma visão mais abrangente e embasada teoricamente do livro de Guimarães, a editora tem como intuito trazer a público obras que tratem do universo da diáspora africana, o público-alvo parece ser formado por acadêmicos, tendo em vista os textos de introdução e da quarta capa, e Guimarães é situada como uma autora afro-brasileira que recebeu, com *A cor da ternura*, o prêmio Jabuti em 1990.

Ao longo deste artigo, observou-se que Geni Guimarães e sua autobiografia ocupam posições distintas no sistema de origem e no contexto de recepção. Tal cenário reforça a importância de se levar em consideração os diversos aspectos inerentes à atividade tradutória, os quais, como já mencionado, ultrapassam questões meramente linguísticas na medida em que atuam de forma contundente na construção da imagem de um escritor e de sua literatura no polo receptor.

¹¹ “[...] Afro-Brazilian writers such as Miriam Alves, Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, and Cuti, are better known and recognized for their works outside of Brazil than within Brazil” (Tradução minha).

Referências

ABOUT us. Africa World Press, [s.d.]. Disponível em: <<http://africanworldpressbooks.com/about-us/>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

AFOLABI, Niyi. Magic of words: gender, history, and afro-memory. In: GUIMARÃES, G. *The color of tenderness*. Tradução de Niyi Afolabi. Trenton, NJ: Africa World Press, 2013.

AUGEL, Moema Parente. “E agora falamos nós”: literatura feminina afro-brasileira. Literafro: Portal da Literatura Afro-brasileira. [s.d.]. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigomoema03.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. Introduction: Proust’s grandmother and the thousand and one nights: the “cultural turn” in translation studies. In: _____ (Org.). *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers, 1990. p. 1-13.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. Where are we in Translation Studies? In: _____ (Org.). *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. p. 1-11.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem theory. *Poetics Today*, Dunham, v. 1, n. 1, p. 9-26, 1990a. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature in the literary polysystem. *Poetics Today*, Dunham, v. 1, n. 1, p. 45-51, 1990b. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

GENI Guimarães. Literafro: Portal da Literatura Afro-brasileira, [s.d.]. Lista de autores. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

GUIMARÃES, G. *A cor da ternura*. 12. ed. São Paulo: FTD, 1998.

GUIMARÃES, G. *The color of tenderness*. Tradução de Niyi Afolabi. Trenton, NJ: Africa World Press, 2013.

HISTÓRICO – *Cadernos negros*. Portal Quilombhoje: Literatura Afro Contemporânea. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.quilombhoje.com.br/cadernosnegros/historicocadernosnegros.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

HOLMES, J. S. The name and nature of translation studies. In: _____ (Org.). *Translated: papers on literary translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988. p. 67-80.

JULIE. The color of tenderness. Goodreads, 18 nov. 2013. Resenha. Disponível em: <http://www.goodreads.com/review/show/767205887?book_show_action=true&from_review_page=1>. Acesso em: 16 fev. 2016.

LAMBERT, J.; GORP, H. Van. On describing translations. In: HERMANS, T. (Org.). *The manipulation of literature*. London: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

MAZZA Edições. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.mazzaedicoes.com.br/sobre/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

OMONIYI Afolabi. Texas Liberal Arts, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.utexas.edu/cola/aads/faculty/oa2484>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

SOUSA, Andreia Lisboa de. Andreia Lisboa de Sousa on “The color of tenderness” (“A cor da ternura”). E3W Review of Books, Spring 2014. Disponível em: <<http://www.dwrl.utexas.edu/orgs/e3w/volume-14-spring-2014/exploring-the-land-of-oz-young-adult-and-childrens-literature/andreia-lisboa-de-sousa-on-the-color-of-tenderness-a-cor-da-ternura>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Reflexiones sobre el proceso de traducción del portugués al español de *Amrik* de Ana Miranda

Thoughts on the Process of Translation from Portuguese into Spanish of Amrik by Ana Miranda

Rafael Climent-Espino

Baylor University, Waco, Texas / Estados Unidos

Rafael_Climent@baylor.edu

Resumen: Este artículo describe los problemas encontrados al traducir del portugués al español la novela *Amrik* (1997) de la escritora brasileña Ana Miranda. Además de detallar esos obstáculos, se reflexiona, desde un marco teórico interdisciplinar, sobre la lógica y las herramientas usadas para solucionarlos. La traducción literaria presenta problemas que, en este caso, se agudizan debido a algunos rasgos de la narración que tienen una importante repercusión en el estilo: narradora de origen libanés que adopta el portugués como segunda lengua, frecuente introducción de arabismos, omisión casi total de puntuación, uso de la analepsis como técnica narrativa, etc. Así, este estudio se ocupa de aspectos específicos que fueron problemáticos al traducir del portugués al español como la traducción de interjecciones, la casi total omisión de puntuación, o los problemas de expresión de una narradora cuya fluidez en portugués no es completa.

Palabras clave: Ana Miranda; *Amrik*; traducción literaria; proceso de traducción; literatura brasileña.

Abstract: This article examines the problems the translator encountered when translating the novel *Amrik. A novel* (1997) by the Brazilian writer Ana Miranda from Portuguese into Spanish. In addition to describing some of these obstacles in detail, the study reflects on the logic and tools used to overcome them from an interdisciplinary perspective. Literary translation presents unique complexities which, in this case, were emphasized by some of the unique features of the story that had significant impact on the narrative style, such as a Lebanese-born narrator, who adopted Portuguese as a second language, the frequent introduction of arabisms, the almost complete omission of punctuation, flashback as narrative technique, etc. Therefore, this essay investigates specific issues that were particularly challenging: the translation of interjections, the lack of punctuation, and problems with a non-native narrator, who is not completely fluent in Portuguese.

Keywords: Ana Miranda; *Amrik*; literary translation; process of translation; Brazilian literature.

Recebido em 16 de novembro de 2015.

Aprovado em 23 de maio de 2016.

La regla de oro para toda traducción es [...] decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y la naturalidad que permita la lengua hacia la que se traduce.

(Valentín García Yebra)

En este artículo se describen algunos problemas encontrados en el proceso de traducción del portugués al español de *Amrik* de la escritora cearense Ana Miranda, reflexionando sobre cómo se resolvieron esas dificultades. Los obstáculos encontrados fueron muy variados, por ello me centraré en aquéllos que supusieron una mayor complejidad planteando las posibilidades de traducción consideradas y explicando las soluciones elegidas con la intención de que futuros traductores puedan tener en cuenta mis reflexiones al respecto.

1 Comprensión de la novela: formación del traductor y rasgos paratextuales

Un importante número de teóricos subraya la importancia de que el traductor esté ampliamente familiarizado con las costumbres y la historia del país cuya lengua traduce (RÓNAI, 1981, p. 30-31; GARCÍA YEBRA, 1983, p. 42-45, 132-33; VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 287), en este caso la cultura brasileña. Tanto mi formación académica en Filología Portuguesa, como los años de estudio formal de la literatura brasileña y estancias prolongadas en Brasil y Portugal han sido de gran ayuda para entender giros y usos lingüísticos y verterlos desde la lengua de origen –la variedad del portugués de Brasil– a la lengua de destino: el español. Sin haber vivido en Brasil difícilmente hubiera podido hacer una traducción aceptable de esta novela debido a los importantes retos que plantea al traductor. La experiencia de vivir en el país cuya lengua se traduce agudiza siempre las percepciones del traductor atento, es una inestimable ayuda para verter con precisión de una lengua a otra. Además, tener una sólida preparación lingüística en la lengua original y la lengua meta es una valiosa herramienta para la tarea de traducir. Valentín García Yebra, en su “Sobre la fácil (?) intertraducción hispano-portuguesa” (2006, p. 279-286), avisa de la especial dificultad que entraña la traducción del portugués al español, o viceversa, debido a las similitudes entre ambas lenguas y, sobre todo, a los llamados “falsos amigos”.

La novela objeto de traducción y análisis relata las deambulaciones de emigrantes libaneses llegados a Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX. Desde el ámbito traductológico, es importante considerar el hecho de que aunque la traducción es del portugués al español hay una tercera cultura, la libanesa, que gravita en toda la narración y está muy presente en la ficción, y a la que el traductor tendrá que aclimatarse siquiera de forma somera. No obstante, el caso de *Amrik* es peculiar, ya que Ana Miranda aporta al traductor una información inestimable cuando introduce una suerte de bibliografía (MIRANDA, 1997, p. 193-194) de los textos de carácter histórico, social y cultural que consultó para familiarizarse con la época que recrea en la ficción. Es ésta una aportación relevante, una herramienta de la que el traductor puede valerse para conocer sobre la cultura libanesa. La inclusión de bibliografía es un rasgo de interés en las novelas de la escritora brasileña que, a menudo y a manera de epílogo, deja anotadas las fuentes utilizadas

en la composición del texto. Así, se detalla un número importante de referencias bibliográficas –alrededor de 55 títulos– que Ana Miranda utilizó en el proceso de creación. Acercarse a esa bibliografía puede ayudar al traductor a entender mejor la génesis textual y la composición y atmósfera ficcionales. En mi caso, consulté un número abundante de esas fuentes mientras realizaba la traducción para entender mejor el contexto socioeconómico dibujado en la narrativa, lo que me ayudó a tener una idea precisa del universo literario descrito y, así, manejar posibilidades de traducción más exactas.

Una premisa básica para una buena traducción es tener una comprensión profunda de la obra que se va a traducir. El traductor debe recurrir, cuando sea posible, a fuentes secundarias relacionadas con el texto que traduce. En mi caso, como investigador de literatura brasileña, estos recursos son doblemente provechosos, pues aportan un valioso venero de información a la hora de analizar el texto, lo cual me ha servido para desarrollar investigaciones paralelas de carácter académico sobre la novela (CLIMENT-ESPINO, 2015). Desde esta experiencia, como traductor e investigador, creo poder afirmar que la lectura de la obra hecha por el traductor entra necesariamente más en detalle que la que se hace para el análisis literario. No quiero decir con eso que una sea más atenta o mejor que la otra, simplemente son lecturas con objetivos y metas diferentes pues, en ellas, se presta atención a aspectos distintos del mismo texto. Por ejemplo, para respetar el estilo, el traductor habrá de observar cuidadosamente cuestiones morfossintácticas antes de trasladarlas a la lengua meta; esos rasgos morfosintácticos no tienen por qué ser prioridad en un análisis literario.

Además de las referencias bibliográficas aludidas, otro rasgo paratextual de importancia es el “Glossário” que cierra el libro (MIRANDA, 1997, p. 195-205) donde se recogen cerca de doscientos términos desconocidos para la mayoría del público lector tanto en la lengua de origen, el portugués, como en la lengua meta, el español. Son extranjerismos introducidos en coherencia con el contenido de una novela donde el viaje y el contacto intercultural e interlingüístico son temas principales y están presentes durante gran parte del relato. Mi traducción mantiene esos extranjerismos tal y como aparecen en el texto en portugués pues son términos, en su mayoría del árabe, intercalados para “arabizar” la historia y añadir un toque exótico al relato en portugués. Los arabismos recuerdan de manera recurrente al lector la idiosincrasia

de la protagonista y de los personajes que pululan por la ficción. Al mantenerlos, persigo los mismos objetivos que la escritora y limitándome a traducir la definición aportada en el glosario.¹

Desde el punto de vista estructural, el glosario se presenta como una adenda a la ficción para explicar o aclarar palabras o expresiones de otras lenguas y culturas. Son vocablos usados por el personaje principal al recordar, mediante analepsis, su infancia en las montañas del Líbano y su periplo como emigrante primero en Estados Unidos y, finalmente, en Brasil. Algunos términos del glosario provienen de lenguas distintas del árabe. Hay términos del inglés, del francés y del italiano que aportan cierto cosmopolitismo al texto. Esa información paratextual que recoge el glosario ayuda al traductor a comprender la obra de forma más precisa, paso fundamental antes comenzar la traducción. Es sabido que todo proceso de traducción sigue normalmente tres etapas: a) comprensión, b) decodificación, c) reformulación. Al seguir este proceso se intenta hacer llegar al lector meta el texto original con la máxima fidelidad posible.

2 Traducción de interjecciones

Amina, personaje principal, es una adolescente cuya fluidez en portugués no es completa. Debido a ello se sirve de distintos recursos expresivos como interjecciones y expresiones de su lengua materna, el árabe, en la lengua que aprende, el portugués. Desde el punto de vista de la gramática portuguesa normativa, el texto original incorpora errores de expresión de la narradora como la ausencia recurrente de determinantes artículos determinados e indeterminados (*o, a, um, uma*). La traducción debe respetar estos hechos y adecuar su estilo al español, tarea nada sencilla en algunas ocasiones.

Uno de esos recursos de los que la narradora se vale es el uso constante de interjecciones, su traducción presenta dificultades. El trasvase de interjecciones de una lengua a otra es un aspecto problemático de la traducción, pues son palabras más cercanas a la oralidad que a la escritura y sus matices pueden ser amplios y versátiles. Como sabemos, las interjecciones son unidades léxicas a menudo invariables, normalmente exclamativas, que manifiestan o verbalizan impresiones y

¹ En lo relacionado con la traducción de aspectos intralingüísticos y extralingüísticos sigo lo señalado por Moya Jiménez en *La selva de la traducción* (2004).

sentimientos. Su uso tiene la intención de aportar expresividad acústica al texto, aspecto al que el traductor de *Amrik* debe estar atento pues música y baile son temas significativos para una narradora que se gana la vida como bailarina, por ello el texto incorpora una clara sonoridad. Así, por ejemplo: “fechei os olhos senti a náí em meu peito correndo o som da náí o hand drum embalava sagat reque daff patc patc as mãos nas tranças” (MIRANDA, 1997, p. 44) que traduje como “cerré los ojos y sentí la náí en mi pecho corriendo el son de la náí el hand drum me mecía sagat reque daff patc patc las manos en las trenzas” (MIRANDA, 2016, p. 46). Tanto por la falta de puntuación, como por lo desconocido de algunos términos (*náí*, *sagat*, *reque*, *daff*: todos ellos instrumentos musicales) cuyas definiciones se encuentran en el glosario, la lectura del texto puede oscurecerse. La propuesta de Ana Miranda en este sentido es arriesgada al dar voz a una emigrante libanesa con vocabulario limitado que recurre a su lengua materna para expresarse. Por otro lado, mi traducción mantiene las posibilidades interpretativas que ofrece el texto al carecer de puntuación, se respeta así la lectura variable que se pueda hacer de él.

La traducción de interjecciones es un aspecto no carente de dificultades. Estos sonidos lexicalizados aparecen de manera recurrente en el texto y apuntan a cuestiones estilísticas que el traductor ha de tener muy en cuenta: por una parte, la sonoridad que el escritor quiere plasmar en la narración y, por otra, lo acertado de introducirlas cuando se trata de una emigrante adolescente que resuelve sus carencias lingüísticas mediante sonidos. Así, por ejemplo, encontramos que “a minha infância acabava ali na estrada descendente, minha vida se tornava meu passado e minha infância se perdia nele schuift” (MIRANDA, 1997, p. 23). Este *schuift* es una interjección final que connota e implica la rapidez de la pérdida de ese pasado, la celeridad del paso del tiempo. Sin embargo, a diferencia del portugués, para un hispanohablante el sonido *ch* es fonéticamente un fonema africado palatal sordo cuya pronunciación se haría extraña en español para expresar lo que connota en portugués, por ello preferí traducirlo por *shhuift* para facilitar la pronunciación mental o fonética del hispanohablante y mantener esa impresión de inmediatez del original. En la traducción de interjecciones el traductor ha de pensar sesudamente sobre las diferencias en la articulación fonética de la lengua de origen y la lengua meta para que la interjección tenga la relevancia buscada. La mala traducción de una interjección puede dar al traste con

el significado de oraciones y párrafos enteros. Caso similar es el de las onomatopeyas, cuyo proceso de formación se resume, según Lourdes Bueno Pérez (1994, p. 18-20), en cuatro fases: audición, interpretación, alfabetización, lexicalización. Puede darse el caso de que el traductor tenga que crear una interjección si, por distintas circunstancias, no encuentra una adecuada en su lengua. Para ello, le será provechoso tener en cuenta las fases señaladas por Bueno Pérez (1994) atendiendo a las peculiaridades morfofonéticas de la lengua de destino. El traductor debe respetar con la máxima fidelidad posible la voz del original buscando grafías con las que los lectores de la lengua meta estén familiarizados para que la lectura fluya sin restricciones.² La mayoría de las interjecciones que aparecen en el texto en portugués son de origen árabe, por lo que las mantuve tal y como aparecen en el original. Las que más se repiten son *arre*, *arra*, *irra* que, según el glosario, son palabras “exclamativas moras de desesperación o desahogo según Luís Câmara Cascudo” (MIRANDA, 1997, p. 96)³. Las grafías de estas interjecciones árabes pueden confundir al lector hispanohablante que no debe interpretarlas como las interjecciones del español *ar*, *arr*, *irr* (GARCÍA DE DIEGO, 1968, p. 138-39), pues nada tienen que ver unas con otras y las connotaciones que aportan al texto son totalmente diferentes. Por ello, mi decisión fue dejar las originales y traducir la información aportada en el glosario sobre ellas.

Analicemos otro caso, por ejemplo: “no Egito dançou para franceses haialala as histórias de Kutchuk Hanem, de Aziza, os braços ondulando serpentes brancas vovó se levantava dançava ao luar halalakala e me mandava dançar” (MIRANDA, 1997, p. 12, negritas mías). Mantengo esas interjecciones en la traducción al español pues, en el texto en portugués, tienen la intención de connotarlo con cierto exotismo, al dejarlas tal cual se persigue el mismo efecto. La traducción de esas líneas quedaría de la siguiente manera: “en Egipto bailó para los franceses haialala las historias de Kutchuk Hanem, de Aziza, los brazos

² Remito al estudio de Raymond Chapman (1984) anotado en la bibliografía, obra de referencia para profundizar en la traducción de interjecciones, ya que ofrece un intento de sistematización de éstas. El diccionario de Vicente García de Diego (1968) es un interesante trabajo lexicográfico que también puede ser consultado a este respecto.

³ “exclamativas mouras de desespero ou desabafo, segundo Câmara Cascudo” (Mi traducción).

ondulando serpientes blancas abuela se levantaba danzaba a la luz de la luna halalakala y me mandaba danzar” (MIRANDA, 2016, p. 14).

La comida es tema capital dentro de la novela (CLIMENT-ESPINO, 2015) y, debido a ello, las interjecciones de gusto y desagrado aparecen por doquier. Hay dos muy frecuentes, una expresa gusto por la comida *hmmm* (MIRANDA, 1997, p. 13) con variaciones constantes –*hmhmhm* o *hmhmh*– que enriquecen los matices de la interjección y sus significación. Lo mismo ocurre con la interjección *argh* que connota desagrado y varía sustancialmente –*arghghghg*, *hrhrhrahghgh*–, la extensión de estas interjecciones acentúa o enfatiza el gusto o rechazo a la comida que se ofrece. Un ejemplo en este sentido es el siguiente: “sei do cheiro e do gosto das coisas, hmmm páprica hmmm a baba da mulukhiya arghghghg a acidez do sumagre hmhmhm farinha clara hmhmhm cereja brava krawia ai não pára de mexer até engrossar” (MIRANDA, 1997, p. 13), que en mi traducción queda de la siguiente manera: “sé de los olores y del gusto de las cosas, hmmm páprika hmmm la baba de la mulukhiya arghghghg la acidez del sumagre hmhmhm harina clara hmhmhm cerezas silvestres krawia hmhmh ay no pares de mover hasta espesar” (MIRANDA, 2016, p. 15). Se mantienen las mismas formas sin variaciones pues en español tienen la misma expresividad que connotan en portugués. Por último, las interjecciones portuguesas de uso más común en el texto son *ai* y *ui/hui* que equivalen respectivamente a las formas en español *ay* y *uy* con las mismas connotaciones, aparecen diseminadas prácticamente por todo el texto.

La falta de puntuación tiene una clara lógica, se debe a que toda la novela se presenta como una analepsis que usa como modo narrativo el sistema de flujo de consciencia o *stream of consciousness*. Este flujo de consciencia supone el monólogo interior como técnica para verbalizar el discurso, en ella la puntuación no es necesaria y es omitida casi en todo el texto. Mi traducción intenta ser lo más fiel posible en cuanto a la omisión de puntuación, pues en este caso tiene más que ver con cuestiones estilísticas que estrictamente ortográficas. Esta falta de puntuación incrementa sobremanera la ambigüedad de la lectura en multitud de ocasiones enriqueciendo la plurisignificación del texto.⁴ No sé hasta qué punto la mayoría de las ambigüedades que aparecen son

⁴ Sobre cómo trabajar con la ambigüedad en traducción remito a Valentín García Yebra (1983, p. 70-90).

o no voluntarias pero, en cualquier caso, al considerar que enriquecen su lectura, las mantuve siempre y cuando no hubiese perturbación del mensaje. Un ejemplo es el siguiente: “perdi as linhas entre os cortes de merinó escuro a tesoura desapareceu no estendal de muselina de seda o dedal escorregou para a profundeza do tecido” (MIRANDA, 1997, p. 89) que en mi traducción queda como: “perdí las líneas entre los cortes de merino oscuro la tijera desapareció en el tendedero de muselina de seda el dedal resbaló para la profundidad del tejido” (MIRANDA, 2016, p. 91). Es probable que el lector deba releer varias veces este fragmento para saber qué ocurre, la falta de puntuación da lugar a una ambigüedad que debe mantenerse en la traducción. A lo largo de la novela hay bastantes ejemplos de este tipo de oraciones con carencia de puntuación y pluralidad de lecturas.

Además de lo dicho, un rasgo peculiar de *Amrik* es que incorpora cierto estilo visual, cada página está estructurada por un título acompañado de un párrafo único. Este párrafo está compuesto por un número similar de palabras que, con pocas excepciones, oscila siempre entre 250 y 300, es un recurso que usa Ana Miranda en la composición del texto. Interesa respetar esa visualidad en la traducción, y facilitar la labor del editor intentando que el número de palabras sea aproximado, pues cada página se convierte en una suerte de diapositiva que, en conjunto, cuenta la vida del personaje principal, Amina.

3 Sobre la traducción del léxico

Durante el proceso de traducción consulté varios diccionarios etimológicos, la intención era mantener el sustrato de lengua árabe que subyace en toda la novela. Ana Miranda tiene el claro propósito de “arabizar” el texto, hecho lógico si se piensa en la procedencia de los personajes principales y en la descripción de su mundo. Mi propósito en la traducción fue acentuar ese hecho de manera sutil cuando tuviera la posibilidad de elegir para el español entre palabras de procedencia árabe o latina, lo cual ocurrió en algunas ocasiones. Así, por ejemplo, una de las secciones de la primera parte se titula “Figos no embornal” (MIRANDA, 1997, p. 27), donde *embornal* –“saco para transportar provisões ou ferramentas” (DICIONÁRIO...)– de etimología latina y con escasa frecuencia de uso en el portugués de Brasil, no se corresponde con el significado del español *embornal* –“agujero en los trancaniles para la

salida de las aguas” (DICCIONARIO..., 2014)–. Estamos aquí ante un caso claro de falso cognado. No obstante, esta palabra tiene un significado muy parecido al español *alforja* –“Especie de talega [...] donde se guardan cosas que han de llevarse de una parte a otra” (DICCIONARIO..., 2014)– cuya etimología, además, proviene del árabe hispánico *al-ur*, y éste del árabe clásico *ur*. La palabra *alforja* sigue teniendo una alta frecuencia de uso, al menos en el español peninsular. La traducción de este epígrafe quedó finalmente como “Higos en la alforja” (MIRANDA, 2016, p. 29), una pincelada léxica que pretende acentuar con sutileza el sustrato árabe del texto.

Un pasaje de especial complejidad para la traducción es cuando Naim, tío sabio y ciego de la protagonista, quiere mostrar la fuerte influencia de la cultura árabe en la lengua portuguesa y enumera una serie de vocablos árabes, muchos de ellos arcaísmos, que permanecen en portugués. Entre esos términos, unos han corrido mejor fortuna que otros en cuanto a su frecuencia de uso y han permanecido en el habla de hoy, otros simplemente han caído en desuso o incluso han desaparecido. Lógicamente, la historia interna de la lengua portuguesa y española ha tenido distinta evolución a lo largo del tiempo. Sin embargo, la historia externa de ambas comparte, con todas las lenguas ibéricas, sustanciales puntos comunes, uno de los cuales es la fuerte influencia del árabe y el mozárabe como sustrato lingüístico innegable, hecho que importa a la hora de traducir el siguiente fragmento. En el texto original encontramos:

Ceia safra cântaro fulano azinhaga azagaia, ou alfinete
 almofada alcachofra algodão almirante alqueire álgebra
 alcoba alfaiate álcool algazarra alfândega almoxarife
 algema alaúde aldea alarido algoz alicates almanaque
 albergue alazán algarismo alvenaria alface alcatifa alfalfa
 alpargata alambique alcuña alpiste almude alfazema
 alquimia alvará alarde alamar alcaparra albarda alguidar
 albornoz alcatrão alvaiade alcatraz alaúde alecrim
 alfarrábio alfêres algaravia alfaia *algibeira* alicerce aljófara
 alcalde alfenim aljaba almeirão alforje almíscar alfarroba
 almotacé albahaca alvissaras almofariz, só para dizer as
 mais conhecidas começadas com al (MIRANDA, 1997,
 p. 53, negritas mías).

Hay aquí una enumeración con pretensiones estilísticas claras. Muchos de esos términos no encuentran un equivalente morfológico y etimológico en español pero debido al contenido de la narración todas las palabras tenían proceder del árabe, es una característica importante que había que respetar al traducir el texto. Para resolver este problema decidí formular varias posibilidades de traducción para aquellos vocablos que había que sustituir por otros muy distintos y consultar con la autora. Durante el proceso de traducción tuve la posibilidad de dialogar con Ana Miranda sobre algunos aspectos de la traducción. Mantener un diálogo con el autor me parece una herramienta tan legítima como otra cualquiera cuando el objetivo es ofrecer a lectores de una lengua meta la mejor traducción posible de un texto literario. Ese pasaje quedó de la siguiente forma en español:

Cena zafra cántaro fulano zanahoria azagaya alfiler
almohada alcachofa algodón almirante aceituna álgebra
alcoba alfayate alcohol algazara aduana almojarife alhaja
laúd aldea alarido alfil alicates almanaque albergue alazán
alguarismo albañilería alcayata alfombra alfalfa alpargata
alambique alcuña alpiste almud alacena alquimia albarán
alarde alamar alcaparra albarda alquiler albornoz alquitrán
alcántara alcatraz alecrín alforja albaricoque alférez
algarabía alfaya *aljibero* almena aljófár alcalde albóndiga
aljaba alguacil alforja almizcle algarrobo almacén albahaca
almanaque almirez, solo para decir las más conocidas que
comienzan con al (MIRANDA, 2016, p. 55, negritas mías).

En ese fragmento de la traducción se da prioridad a la forma incorporando palabras que comienzan con *al* pues se avisa al lector al final de la cita de que son vocablos conocidos que empiezan con *al*. Éste es un punto fundamental que el traductor no puede obviar, como vemos el significado de las palabras pasa a un segundo plano. En este caso, mi traducción otorga más importancia a la morfología y al orden que al significado aunque se respeta siempre que la etimología de cada vocablo incorporado al texto en español proceda del árabe como ocurre en el original. La traducción de este fragmento fue complicada, pues buscando el significado de estas palabras reparé en que, a pesar de que muchas compartían una ortografía similar, han tenido un desarrollo semántico diferente y tienen significados muy distintos. Pondré un ejemplo claro: sustituí –prefiero este verbo a *traducir* para referirme a

este caso— el portugués *algibeira* por el español *aljibero*. Sin embargo, en cuanto a su significado, la *algibeira* designa un “pequeño saco o bolsa atado a la cintura por debajo de la ropa” (DICIONÁRIO..., 2008-2013)⁵, mientras el español *aljibero* se refiere al “encargado de cuidar de los aljibes” (DICCIONARIO..., 2014). Así, me sirvo de esas palabras de significado dispar pero de grafía similar pues, repito, en este caso, y debido a la enumeración aleatoria hecha por el personaje, importaba más mantener la forma y respetar la etimología árabe del vocablo que traducir su significado.

Para abordar ese punto desde la teoría de la traducción es interesante traer a colación uno de los debates nunca cerrados, el de la oscilación entre traducción literal y traducción libre (VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 257-266).⁶ El objetivo de ambas técnicas es común: generar efectos similares en el lector meta a los producidos en el lector del texto origen. Para no extenderme en exceso simplemente añadiré que, en mi opinión, el traductor ha de mantenerse fiel al texto original en la medida de lo posible, pero también dar cabida a la flexibilidad cuando sea necesaria como en el que caso antes planteado. Así pues, mi opción es priorizar la traducción fiel sin excluir la flexibilidad, pues al ajustar un texto a una nueva lengua siempre se requerirá ser flexible y aceptar pequeñas dosis de infidelidad. No obstante, el objetivo siempre será que el texto meta sea lo más exacto posible al original. Desde una perspectiva teórica se puede afirmar que la traducción del ejemplo anterior sigue los parámetros marcados por las *teorías de equivalencia* (PYN, 2012, p. 20-46; VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 313-322). Sin embargo, asumo estas teorías con matices pues, siguiendo a una experta en traductología de la talla de Mary Snell-Hornby (1988, p. 22), considero que la equivalencia natural entre lenguas es más bien un espejismo que una realidad. Las teorías de traducción ayudan, sin duda, a una mayor reflexión y productividad para la resolución de problemas de traducción y a abrir el abanico de posibilidades ante un texto, pero estoy más de acuerdo con García Yebra (1983, p. 23; 2006, p. 134-135) cuando prioriza la práctica frente a la teoría y afirma que a traducir se aprende traduciendo.

⁵ “Pequeno saco ou bolsa usado atado à cintura por dentro da roupa” (Mi traducción).

⁶ Para Vázquez-Ayora (1977, p. 265) la traducción libre no existe y las versiones ampliadas, corregidas, comentadas, etc. se alejan completamente del concepto genuino de traducción.

Ha habido encendidas polémicas entre traductores, e incluso entre traductores y escritores, sobre si se debe o no consultar al escritor durante el proceso de traducción. En mi opinión es un recurso más que no hay que descartar y del que el traductor puede valerse en pro de hacer la mejor traducción posible.⁷ En el caso del ejemplo anterior –el de las palabras que comienzan con *al*– propuse a Ana Miranda varios términos en español que podían sustituir a aquéllos vocablos en portugués que iban a desaparecer en la traducción. La autora escogió los que le parecieron más idóneos bien por su sonoridad o por su significado y fue partícipe en la elección del léxico que aparece en la traducción. Se respeta así el criterio autoral y se pone de manifiesto cómo la traducción supone siempre una variación del texto original. Me pregunto qué tendría que decir la ecdótica o la crítica textual al respecto de estos procesos de traducción en el que se hace al autor del texto original partícipe de los cambios en el texto meta. A pesar de lo dicho, quiero poner en valor que la capacidad expresiva del traductor en su propia lengua es de vital importancia para una buena traducción. El abanico de posibilidades que maneje para traducir, así como un profundo conocimiento de morfología, sintaxis o de la historia de la lengua meta –como en el caso anteriormente planteado– son requisitos *sine qua non* para llevar a cabo una buena traducción. Para ello, el traductor de textos literarios ha de ser un ávido y buen lector. Vázquez-Ayora (1977, p. 387-388) sostiene que el simple conocimiento de las lenguas es insuficiente para realizar un buen trabajo de traducción. Una buena traducción demanda un traductor con un acervo cultural e intelectual sobresaliente que pueda analizar en profundidad el texto que va a traducir, Vázquez-Ayora (1977, p. 388) añade que:

Es una verdad poco conocida por los que no son especialistas del ramo que el traductor tiene que mantenerse informado en todo cuanto le sea posible, y que esta información es permanente, sobre todo en materias de actualidad [...] La experiencia nos ha enseñado que en

⁷ Hay un encendido debate sobre si el traductor debe consultar al escritor. Un artículo polémico es el de Benjamín G. Rosado (2015), trata sobre la relación problemática traductor/escritor en el proceso de traducción del inglés al español de *The corrections* de Jonathan Franzen hecha por el prestigioso traductor Ramón Buenaventura. El artículo se basa en las opiniones publicadas por Buenaventura bajo el título *Diario de una traducción* entre enero de 2003 y abril de 2004.

una multitud de casos las decisiones del traductor están en relación directa con su madurez cultural y con las informaciones que asimila diariamente.

El traductor ha de ser consciente de que al traducir no sólo lo hace de una lengua a otra sino de una cultura a otra. En ese sentido, Valentín García Yebra (2006, p. 47) sostiene que “el traductor debe ser un lector extraordinario, que trate de acercarse lo más posible a la comprensión total del texto, aun sabiendo que no la alcanzará nunca”. Ambos autores señalan la importancia de la preparación técnica e intelectual del traductor para realizar con éxito su trabajo.

4 Alternancia de código e interferencias lingüísticas

Ya se ha mencionado que uno de los hechos que marca el estilo de la novela y los recursos lingüísticos usados es que la narradora-protagonista es una emigrante libanesa radicada en Brasil desde hace poco tiempo. Ese suceso marca la expresión y el estilo de la novela, presentada como un *flashback* a través del flujo de conciencia. El hecho de que la narradora, Amina, no tenga como primera lengua el portugués y de que la novela se desarrolle como un diálogo interior hace que la *alternancia de código* sea un asunto constante con el que el traductor deberá lidiar durante todo el texto.⁸ Entiendo por “alternancia de código” el empleo de dos o más lenguas o dialectos en un mismo discurso. Así, por ejemplo, encontramos: “Amina vai buscar hifeine Amina vai buscar hailum, eu corria [...] e buscava entre as ervas daninhas hardmana, fairine, hendbi a erva que vovó queria para a receita” (MIRANDA, 1997, p. 14) que en la traducción queda de la siguiente manera: “Amina ve a buscar hifeine Amina ve a buscar hailum, yo corría [...] y buscaba entre las malas hierbas hardmana, fairine, hendbi la hierba que abuela quería para la receta” (MIRANDA, 2016, p. 16). El lector tendrá que acudir constantemente al glosario final donde esos arabismos se explican en detalle.

Por otra parte, Amina usa estructuras que, *stricto sensu*, no son gramaticalmente correctas, ese rasgo aparece de forma sutil durante todo el texto en portugués y es un aspecto que hay que trasladar,

⁸ Para más información sobre el concepto de *alternancia de código* puede consultarse el estudio de Clara de Arriba y Francisco Cantero (1997) o el más extenso de Pieter Muysken (2000).

cuidadosamente, al español. En el ejemplo citado en el párrafo anterior, un español normativo priorizaría el uso de *la abuela* o *mi abuela* en lugar de simplemente *abuela*; sin embargo, la repetición de este rasgo a lo largo de toda la novela aporta información al lector sobre la fluidez del personaje al hablar portugués subrayando su condición de inmigrante. Se informa indirectamente de que en la expresión de la narradora se producen interferencias lingüísticas desde su lengua materna, entendiendo esas interferencias como “la sustitución incorrecta de palabras o estructuras de una lengua por palabras o estructuras de otra” (GARCÍA YEBRA, 2006, p. 23). Este hecho hace pensar en el acierto de Ana Miranda al desarrollar el modo de expresión del personaje principal, pues esas interferencias tienen toda la lógica atendiendo a la información aportada sobre el personaje. Llevar esa agramaticalidad del portugués al español fue una tarea no exenta de complicaciones.

5 Conclusión

A lo largo de este artículo he puesto de manifiesto algunos aspectos problemáticos hallados en el proceso de traducción al español de *Amrik* de Ana Miranda. Esos problemas aparecen en diversos estratos del texto literario. Así, en el campo del léxico me referí al sustrato árabe y a su importancia en relación con el estilo durante todo el relato. Me he detenido en los problemas planteados en la traducción de interjecciones y cómo fueron abordados. Por otra parte, se mencionaron las peculiaridades discursivas de la sintaxis oracional en una narradora que tiene dificultades de expresión y cómo ese hecho fue resuelto. Todo ello puesto en relación con el estilo, la técnica narrativa usada y la intencionalidad de la obra.

Concluyo pensando que la traducción es un texto que –como Amina, la protagonista de *Amrik*– migra de una lengua a otra, de una cultura a otra. El español ha sido una primera parada en el deambular textual de *Amrik*, ojalá sea bien recibida por los lectores hispanohablantes.

Obras citadas

ARRIBA, C. De; CANTERO SERENA, F. J. El cambio de código: contextos, tipos y funciones. In: OTAL CAMPO, J. L. *et al.* (Orgs.). *Estudios de lingüística aplicada*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1997. p. 587-596.

BUENAVENTURA, R. Diario de una traducción (I): *The corrections*, de Jonathan Franzen. *El Trujamán*. Revista Diaria de Traducción. Centro Virtual Cervantes, 28 ene. 2003. Profesión. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_03/28012003.htm>. Acceso en: 8 oct. 2015.

BUENO PÉREZ, L. La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio. *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, n. 17, p. 15-26, 1994.

CLIMENT-ESPINO, R. Degustando el recuerdo: comida, memoria, género y etnicidad en *Amrik* de Ana Miranda. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Boston, ano XLI, n. 81, p. 283-304, 1. sem. 2015.

CHAPMAN, R. *The treatment of sounds in language and literature*. Oxford: Blackwell, 1984.

DICCIONARIO de la lengua española. Real Academia Española, 2014. Disponible en: <<http://dle.rae.es/>>. Acceso en: 8 nov. 2015.

DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa, 2008-2013. Disponible en: <<https://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acceso en: 6 jul. 2016.

GARCÍA DE DIEGO, V. *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Aguilar, 1968.

GARCÍA YEBRA, V. *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos, 1983.

GARCÍA YEBRA, V. *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos, 2006.

MIRANDA, A. *Amrik. Novela*. Traducción de Rafael Climent-Espino. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.

MIRANDA, A. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOYA JIMÉNEZ, V. *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004.

MUYSKEN, P. *Bilingual speech: a typology of code-mixing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PYN, A. *Teorías contemporáneas de la traducción*. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universidad Rovira i Virgili, 2012.

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSADO, B. G. El despecho del traductor de Franzen. *El Mundo*, 20 ago. 2015. Literatura. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/20/55d4ccdae2704ec12b8b4581.html>>. Acceso en: 30 sep. 2015.

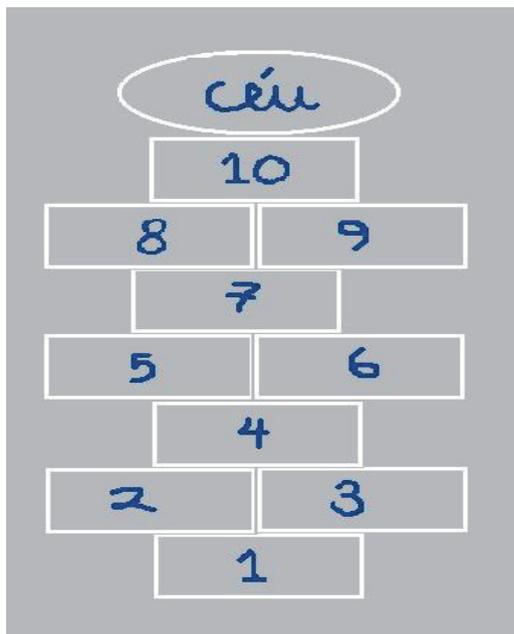
SNELL-HORNBY, M. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam: Benjamins, 1988.

VÁZQUEZ-AYORA, G. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press, 1977.

Uma bergamota num táxi: regionalismos no original e na tradução

Harrie Lemmens¹

Tradução de Ana Carvalho²



¹ Harrie Lemmens (1953 – Weert, Holanda) é atualmente o principal tradutor da língua portuguesa na Holanda. Traduziu Fernando Pessoa, Camões, José Saramago, Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro, Luis Fernando Veríssimo, Mía Couto e muitos outros. Traduz também do espanhol, inglês e alemão. Cf. seu trabalho em <www.harrielemmens.nl>.

² Ana Carvalho (1952 – Porto, Portugal) é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês-Alemão) pelas Universidades do Porto e de Leipzig. Atualmente é Leitora de Português na Universidade Humboldt (Berlim). É também tradutora literária do alemão e do neerlandês (Thomas Mann, Martin Walser, Bredero, Hugo Claus, Cees Nooteboom, etc.).

Em 1963 Julio Cortázar publicou Rayuela, um romance que causou grande sensação por ser narrado à maneira da brincadeira de crianças pular maré ou amarelinha, como é conhecida no Brasil. No Brasil? Bem, melhor dizendo, no Rio, onde lhe chamam também “cademia”. Mas há regiões onde se fala de “pular macaco”, tal como é conhecida em Portugal. No Rio Grande do Sul é “sapata” e em Minas Gerais, as crianças brincam ao “pular maré”. Procurando imitá-las, vou pular aqui de um obstáculo para outro, de uma casa para outra, na maré cheia que pode arrastar o tradutor quando lhe cabe verter literatura de uma língua para outra. Cada “casa” representa um obstáculo específico. Quando se consegue pular de casa em casa sem pisar o risco se alcança o céu, que é o objetivo desta brincadeira. Pode-se então pousar finalmente os dois pés no chão e fazer o caminho inverso. Para descrever este processo também eu vou “pular maré”, de uma cidade para outra, de um livro para outro, de um obstáculo para outro.

Sábado, 14 de novembro de 2015, foi apresentada na Feira do Livro de Porto Alegre a tradução do meu livro *Deus é brasileiro*, um (auto)retrato do Brasil, em parte fictício, pintado com a ajuda de escritores e da literatura. A editora Zouk tinha pedido a Daniel Galera, cujo extraordinário romance *Barba ensopada de sangue* eu traduzira um ano antes, para participar comigo na mesa do lançamento do livro. Durante a nossa conversa passou-se rapidamente e quase sem notar ao fenómeno tradução, que interessava ao Daniel Galera pelo fato de ser também tradutor. A certa altura, alguém do público fez uma pergunta que teve um efeito semelhante à “madeleine” de Proust por desencadear toda uma série de associações e recordações pessoais.

A interlocutora, uma moça meio extravagante, contou que se tinha mudado há pouco tempo para o sul e escutava por todo o lado palavras que desconhecia. Tal como na frase de abertura do livro de Galera sobre o homem que sofre de prosopagnosia: “Vê um nariz batatudo, reluzente e esburacado como uma casca de bergamota.” Só depois de perguntar a um gaúcho do que se tratava é que entendeu que uma bergamota era uma tangerina. Perguntava-me, por isso, se eu sabia dessa diferença e se esta ficara bem explícita na minha tradução. Ou seja: se em vez de ter escolhido a palavra mais corrente eu tinha optado por uma versão regional.

Esta pergunta tem em si um mal-entendido que surge regularmente. Vou chamar-lhe o “mal-entendido das diferenças regionais”.

Eu também não conhecia a palavra *bergamota*, muito embora a imagem usada pelo escritor me sugerisse algo concreto. Graças ao Houaiss, fiquei a saber que se tratava de uma tangerina, *mandarijn* em neerlandês, e traduzi a frase como segue: “Hij ziet een glimmende vlezige neus vol poriën, als een mandarijnenschil.” É esse o nome que se dá a essa fruta na Holanda, onde também lhe chamam, por vezes, *clementine*. Deste modo, mesmo que eu quisesse, nunca poderia fazer o que a moça pretendia. Que interessa ao leitor holandês o fato de haver no Brasil várias designações para o sumarento fruto meridional? Para Daniel Galera a palavra *bergamota* não é de modo algum especial, porque ao descrever a sua casca todo o mundo em Porto Alegre sabe exatamente do que ele está falando. Com uma casca esburacada, ou porosa, como eu traduzi. O leitor holandês imagina assim exatamente o mesmo tipo de nariz do que um leitor brasileiro. E é justamente a imagem ou metáfora que importa.

Um detalhe saboroso é que a palavra *bergamot* também aparece na minha língua, como descobri posteriormente, mas como uma variante de *mandarijn*, *citrus bergamota*. A sua origem é duvidosa: há quem diga que vem da China, outros da Turquia. E a mesma palavra é usada, mas noutro contexto, para designar uma planta de jardim que na botânica adquire a designação latina *Monarda didyma*.

Deixemos agora Porto Alegre e pulemos um mês mais tarde para Amsterdã, onde se realizam anualmente os *Vertaaldagen* (Jornadas da Tradução), um simpósio de dois dias ao redor da profissão de tradutor, com vários oradores e seminários temáticos. São abordadas todas as facetas da tradução de e para neerlandês, também as diferenças regionais. E estas são consideráveis na pequena região linguística neerlandesa.

Um breve *intermezzo*: pode-se por instantes pousar os dois pés no chão. O neerlandês é falado por cerca de 25 milhões de pessoas nos Países Baixos, na Flandres, no Suriname e nas Antilhas Holandesas. (E ainda há o afrikaans que lhe fica muito próximo.) Oficialmente, trata-se de uma única língua, com uma única norma, mas a prática não se deixa guiar por diretivas oficiais. Isso sobretudo devido a um fenômeno tão forte quanto persistente, o dialeto. Tanto nos Países Baixos como

na Flandres abundam os dialetos. Cada província tem tantos dialetos quanto o número de aldeias e cidades, e nestas últimas há, muitas vezes, diferenças até entre bairros. Convém observar que não se trata aqui de diferenças a nível do estatuto ou da classe social, de socioletos, porque estes existem igualmente dentro de cada dialeto; não, trata-se de uma série de palavras, sons e particularidades gramaticais.

Talvez possa explicar o que se passa partindo da minha experiência pessoal. Nasci na província mais a sul dos Países Baixos, Limburgo, uma faixa estreita e longuínea encravada entre a Bélgica e a Alemanha. Numa paróquia com mil habitantes a três quilómetros da cidade de Weert, de que faz parte administrativamente. O meu dialeto é diferente do modo de falar na cidade vizinha, como também se distingue dos dialetos das aldeias das redondezas. Um par de quilómetros é suficiente para, segundo se crê, assinalar um mundo de diferenças. Só comecei a falar neerlandês aos seis anos no ensino básico. Por outras palavras: emocionalmente fui educado numa língua que não era a norma. Conto esta história pelo seu significado não só para a relação entre as várias regiões da Holanda, mas também para a relação entre a Holanda e a Flandres. A metade neerlandófona da Bélgica nunca se sentiu muito bem perante a imposição do ABN (neerlandês que segue a norma geral) que viu a luz em finais do século XIX. Isso deve-se, sobretudo, ao fato de o neerlandês não ter desempenhado até quase meados do século XX um papel significativo nem na burocracia nem na ciência. A burguesia e os políticos exprimiam-se em francês, o cidadão comum falava o seu dialeto e quando tinha de ir ao notário recorria ao francês. A emancipação demorou a chegar e apenas foi conseguida após uma árdua luta linguística, tendo como um dos seus pontos mais altos ou mais baixos a “guerra” universitária de Lovaina nos anos sessenta do século XX, que causou até vítimas mortais.

Embora Antuérpia e mesmo Bruxelas (oficialmente bilíngue mas dominada pelo francês) tivessem nos anos 1960 editoras importantes, o mundo editorial é dominado atualmente pela Holanda, ou melhor, por Amesterdã. As variantes regionais e as palavras de dialeto são aceites na literatura nacional, sobretudo o flamengo, que aos ouvidos do holandês do Norte soa deliciosamente irreverente e moldável. O que os do Norte não sabem é que isso está certo para um grande mestre como Hugo Claus, que cria realmente uma língua flamenga muito própria, mas não para a maioria dos escritores flamengos. Servem-se do seu dialeto porque

encontram nele a linguagem em que melhor exprimem as suas emoções. A aldeia é na Flandres o umbigo do mundo. E Amesterdã, que pensa que é o mundo, passa-lhe paternalmente a mão pela cabeça.

O assunto muda de figura quando se trata de trazer ao país a literatura universal. Para as traduções, o lápis dos corretores é afiado segundo o ABN, para grande frustração dos tradutores flamengos. Mas Tolstoi não escrevia com absoluta certeza em flamengo! O holandês do Norte não quer ficar incomodado e erguer os olhos da sua leitura quando se depara com uma sintaxe ou um vocabulário que relaciona imediatamente com o Sul dos Países Baixos. Por uma questão de comodismo, ele esquece que o neerlandês do Sul, ou seja, o flamengo, tem de ultrapassar a custo um obstáculo de estranheza em cada livro que ele compra fabricado nas repartições editoriais de Amesterdã. Em geral, é assim como uma espécie de glaciador num mar agitado. E para ficar nesta imagem: Países Baixos e Flandres são dois glaciares que se afastam cada vez mais um do outro. “O que separa Portugal e Brasil é a mesma língua”, escreveu uma vez Mauro de Sallas Villar, e estas palavras aplicam-se perfeitamente ao neerlandês.

(Interessante é, naturalmente, saber o que se passa na região linguística de Mauro de Salles Villar. Que as diferenças entre Brasil e Portugal são grandes e aumentam cada vez mais, não é nada de novo, mas como se encara no Brasil as traduções feitas nas suas várias regiões? Um leitor de Belém ou de João Pessoa tem dificuldade em entender uma tradução de um tradutor de Florianópolis ou Curitiba? Em que medida os regionalismos modificam as palavras? Quem nas editoras decide o que é correto e o que é errado?)

Nos *Vertaaldagen* em Amesterdã estavam também presentes muitos tradutores que traduzem *a partir* do neerlandês. Tal como a moça de Porto Alegre me perguntou o que eu fazia com as variantes regionais, perguntaram ao tradutor alemão do escritor flamengo Dimitri Verhulst como é que ele conseguira transpor o caráter específico do flamengo para o alemão. Ao que o tradutor felizmente e muito acertadamente respondeu que essa especificidade não tinha nenhuma importância para a tradução. O leitor alemão não faz a mínima ideia das diferenças linguísticas entre a Flandres e a Holanda. O que ele quer ler é uma história e, sendo a narrativa flamenga mais plástica e barroca do que a fria sobriedade que caracteriza a literatura do Norte, o tradutor tem de procurar passar essas

cambiantes para o seu texto. Mas na língua alemã e não, por exemplo, no dialeto falado na Baviera. Através do estilo e não da língua.

Outro pulo agora para Haia, em finais do mês de agosto de 2014. De novo com Daniel Galera, que tinha sido convidado para falar sobre *Barba ensopada em sangue*, que acabara de sair na Holanda. Eu, como seu tradutor, também estava presente quando Daniel foi entrevistado. No fim da entrevista alguém do público fez uma pergunta sobre a linguagem típica do Sul profundo do Brasil: se isso também transparecia na tradução. Até porque no romance havia também personagens de São Paulo, que têm uma fala diferente. Como transpor essa diferença para o neerlandês? Usar a maneira de falar reconhecível de Amsterdã ou de Roterdã? A tradutora inglesa, uma australiana, resolveu o problema usando alternadamente o inglês falado nos Estados Unidos e na Inglaterra. Uma opção que merece certas reticências, porque, na minha opinião, se está pulando assim entre mundos e realidades totalmente diferentes. Terei, por acaso, de pôr portugueses a falar flamengo e brasileiros, neerlandês? Ou vice-versa? Mas então que dialeto flamengo devo escolher? E que fazer com os autores africanos? Devo vestir-lhes uma capa linguística do Suriname ou das Antilhas? Não, acho que, no máximo, se deve resolver o problema através de pequenos detalhes, usando palavras como bordões. Mas repito: tudo isso não tem grande importância, o que, aliás, vou demonstrar com uma situação inversa.

Para tal termos de pular em um pé só de regresso a Porto Alegre, onde também se falou, naturalmente, do *Deus é brasileiro*. Nas oito cidades que visito no meu livro, os taxistas desempenham o papel de contadores de histórias. Cada um deles à sua maneira. Com a sua fala regional específica. Mas tudo isso desapareceu na minha versão holandesa. Dificilmente poderia ser doutro modo. Não se pode pôr a falar alguém do Recife à moda de Groningen só para distinguir a sua fala da fala de um taxista do Rio que, de repente, fala à moda de Amsterdã. Isso não funciona.

Mas ainda mais interessante foi o que aconteceu na tradução do livro para português. A tradutora, Mariângela Guimarães, viu-se perante a tarefa especialmente árdua de retraduzir a minha tradução das palavras dos brasileiros para português, mantendo o caráter especial da tradução de que nasceu o original. Em alguns casos foi simples, porque o texto de que eu me servira existia já em português, mas isso claro que não se aplicava às histórias dos taxistas. A tradutora foi, como brasileira, capaz

de (obrigada a?) respeitar a diversidade regional que eu não conseguira verter para a minha língua. Desse modo, tornou a sua tradução verosímil e, ao mesmo tempo, a minha versão original, que era a tradução de um original que deixara de existir. Difícil imaginar algo mais complexo.

Itaparica, 23 de janeiro de 2007, o dia do aniversário de João Ubaldo Ribeiro. Na festa anual em sua honra, desfilam e renascem sobre o palco colocado na praça principal da cidade várias das personagens dos seus romances. Uma delas é o sargento Getúlio, o militar sertanejo, rude e analfabeto.

A linguagem em que esta história é narrada é igualmente rude e descuidada, um português composto por arcaísmos e corruptelas. As frases que vivem dentro da cabeça e saem da boca do sargento Getúlio não são fluentes nem bem construídas, mas são muito claras, transparentes como água e possuem uma enorme força expressiva. Porém, assumem, ao mesmo tempo, um caráter muito pessoal, são sentenças filosóficas e ternamente poéticas. No longo monólogo, em que entram também as vozes dos outros personagens, o sargento Getúlio não mostra tanto a crueldade humana (por mais insensível que seja perante o prisioneiro, que ele trata como um animal, um monstro, uma coisa, o diabo), mas a crueldade de uma região onde um homem não pode ser “frouxo”. Daí que uma das leis do sertão seja fazer justiça pelas próprias mãos. Nesta lógica, torna-se absoluto o poder do sargento sobre o político. É matar ou ser morto neste isolamento selvagem, cruel e inóspito, em que não há espaço para dúvidas, hesitações e reflexão, mas que obriga a agir sem hesitações de uma forma consequente e implacável.

E tudo isto tinha de soar verosímil aos ouvidos do leitor holandês que não conhece o sertão. Ao ler o livro, ele tem de imaginar um homem que fala, ou melhor, escutar as suas palavras. Um analfabeto, mas um homem seguro de si, um pensador coerente, um orador rude que nas suas limitações maneja facilmente vários tipos de linguagem, que remete a Hamlet 3,1 e até cita, ou melhor, parafraseia, sem disso ter consciência, um dos monólogos teatrais mais famosos de sempre:

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,

And by opposing end them? To die: to sleep;
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to, 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
 To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
 For in that sleep of death what dreams may come
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause: there's the respect
 That makes calamity of so long life;
 For who would bear the whips and scorns of time,
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despised love, the law's delay,
 The insolence of office and the spurns
 That patient merit of the unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscover'd country from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all;
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pith and moment
 With this regard their currents turn awry,
 And lose the name of action.--Soft you now!
 The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
 Be all my sins remember'd.

Levo ou não levo, é isso. Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito. Ou melhor brigar com tudo e acabar com tudo. Morrer é como dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, por isso que a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos e aí fica tudo no mesmo. Por isso é que é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda. Porque a vida é comprida demais e tem desastres. Quem agüenta a velhice que vai chegando, os espotismos e as ordens falsas, a dor

de corno, as demoras em tudo, as coisas que não se entende e a ingratidão, quando a gente mesmo pode se despachar, até com uma faca? Quem é que agüenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem agüenta é que tem medo da morte, porque de lá nenhum viajante voltou e isso é que enfraquece a vontade de morrer. E aí a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras, que a gente não conhece ainda. E é pensando que a gente fica frouxo e a vontade de brigar se amarela quando se assunta nisso, e o que a gente resolveu fazer, quando a gente se lembra disso se desvia e acaba se fazendo nada. Padre, ô reverêndio, em suas rezas, lembre dos meus pecados.³

Se fosse possível, teria preferido traduzir o livro todo no meu dialeto, para apreender essa linguagem, porque os sons do neerlandês da minha aldeia natal, uma aldeia de lavradores, são também rudes, ásperos. Nos anos trinta do século passado, na época da grande recessão, mandaram para lá homens, entre eles o meu pai, para desbravar a charneca. Assim soam as palavras no meu dialeto: como as pás a enterrar-se no solo endurecido e barrento dessa terra pantanosa, ou nas urzes secas da charneca que dão firmeza ao solo arenoso. Palavras umas vezes lamacentas, outras vezes áridas, mas sempre com esse som telúrico.

Tinha até uma pessoa concreta em mente. Há muitos anos, a tranquilidade da minha aldeia foi perturbada por um drama que causou sensação, por um conflito entre um homem baixinho e as autoridades. O filho de um lavrador que estava a horas-luz do estatuto de pequeno agricultor, chamemos-lhe Jan, queria construir uma coelheira e teve de requerer uma licença. Recebeu-a sem problemas e passou logo à ação. Nada de especial até o momento em que a inspeção da prefeitura descobriu que ele aumentara alguns metros as dimensões da coelheira e se mudara para lá com a noiva grávida. Quando a polícia o intimou a abandonar a sua construção improvisada para a escavadora poder iniciar os trabalhos de demolição, Jan pegou na sua carabina, deu um tiro de aviso para o ar e entricheirou-se no seu castelo. Seguiram-se escaramuças que fizeram acorrer repórteres de todo o lado em busca de matéria insólita para os seus jornais. Em suma, um caso que fez correr muita tinta.

³ RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981, p. 99-100.

Foi esse Jan que, indignado e rebelde em relação a todo tipo de controle e de arreliações da burocracia, já antes se afastara mais ou menos da vida que é costume chamar de moderna, que eu vi diante de mim. Um homem com uma visão do mundo rígida, muito direta, cruel e arrojada. Um homem que, embora obedecendo à lei geral, segue quando lhe convém as suas próprias leis. Um homem que no seu comportamento se guia por aquilo a que os gregos chamavam *aretè*, uma mistura de virtude e de coragem. Um homem que exprime os seus pensamentos em palavras simples, mas muito profundas. Na minha leitura, eu escutava a voz de um sertanejo do árido Nordeste brasileiro falando na linguagem rude da minha terra arenosa mais familiar, mas não menos pobre.

Se queria, porém, que o livro fosse acessível a um círculo de leitores mais amplo do que as mil almas dessa mancha de Limburgo, não podia usar os sons que ouvia na minha cabeça. Perante essa impossibilidade, tinha de inventar uma outra maneira. A fala de um homem com quem me cruzasse na rua, num parque ou num bar. E perguntei-me se um bêbedo desempregado num boteco de um bairro popular não seria o equivalente do nosso herói da caatinga. Quero dizer, na linguagem que usa; isso, porque o leitor tem de ter sempre a impressão de que estamos caminhando pela secura agreste do sertão. Com uma missão.

Salvador, 1640. Pela enésima vez, os holandeses da Companhia das Índias Ocidentais, liderados pelo príncipe João Maurício, sitiam a cidade que quinze anos antes tinham ocupado durante doze meses. Sobre os crimes então cometidos, sobre a profanação dos altares e as pilhagens nas igrejas, Antônio Vieira, ainda noviço nessa época, escreveu um relato emocionante e estilicamente perfeito na sua *Carta anual*. Entretanto, já adulto e ordenado sacerdote jesuíta, exímio pregador e diplomata em início de carreira, a partir do púlpito da Igreja da Nossa Senhora da Ajuda, ele não só ataca violentamente os protestantes infames, os hereges violadores de tudo o que é sagrado aos seus olhos católicos, mas também interpela diretamente Deus. Vocífera, invectiva contra Ele. Por que é que Ele ousa fazer o que faz, pergunta. E vai mais longe. Faz-Lhe uma advertência. Tende cuidado, não entreguem o Brasil ao inimigo, porque talvez venhais ainda a precisar de nós:

Se determináveis dar estas mesmas terras aos piratas da Holanda, por que lhas não destes enquanto eram agrestes e incultas, senão agora? Tantos serviços Vos tem feito esta

gente pervertida e apóstata, que nos mandastes primeiro cá por seus aposentadores, para lhe lavrarmos as terras, para lhe edificarmos as cidades, e depois de cultivadas e enriquecidas lhas entregardes? Assim se hão de lograr os hereges, e inimigos da fé dos trabalhos portugueses e dos suores católicos? [...]

Abrasai, destruí, consumi-nos a todos; mas pode ser que algum dia queirais espanhóis e portugueses, e que os não acheis. Holanda vos dará os apostólicos conquistadores, que levem pelo mundo os estandartes da Cruz: Holanda vos dará os pregadores evangélicos, que semeiem nas terras dos bárbaros a doutrina católica, e a reguem com o próprio sangue: Holanda defenderá a verdade de vossos sacramentos, e a autoridade da Igreja Romana: Holanda edificará templos, Holanda levantará altares, Holanda consagrará sacerdotes e oferecerá o sacrifício de vosso Santíssimo Corpo: Holanda enfim Vos servirá e venerará tão religiosamente como em Amsterdam, Midelburgo e Flissinga, e em todas as outras colônias daquele frio e alagado inferno, se está fazendo todos os dias.⁴

Em 2001, incluí numa colectânea das suas cartas e sermões não só a *Carta ânua*, mas também o *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*, que se relacionam diretamente com a Holanda e as hostilidades entre Portugal e a República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos. Mas não é este o lugar mais adequado para entrar em pormenor sobre a natureza destas relações. O que me interessa é a forma como ele usa o Velho Testamento.

O padre dedica-se afanosamente a retirar citações da Sagrada Escritura, ou seja, da Vulgata, que ele traduz do latim para o português. Como acontecia, aliás, na Holanda católica até 1939, quando foi editada a primeira tradução da Bíblia. Na metade meridional dos Países Baixos e na Flandres, ambas regiões católicas, nunca se sentiu a necessidade de uma tal tradução, visto o Velho Testamento ter um papel secundário nos rituais e na profissão de fé. Mas, na sua metade setentrional, os protestantes dispunham já há trezentos anos de uma Bíblia traduzida a

⁴ VIEIRA, Antônio, Pe. *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*, 1640.

partir do texto original, a chamada *Statenbijbel*. Com o detalhe particular de a norma da língua neerlandesa se basear justamente nessa tradução. Se para a Igreja Protestante a palavra sempre foi fundamental, para os católicos são as imagens que merecem todo o seu fervor. Em igrejas despojadas (no ano de 1566 os iconoclastas ceifaram furiosamente todas as imagens sagradas dos seus pedestais), o Verbo era despejado sobre os fiéis ressoando nas paredes nuas. E isso ainda hoje é assim nas pregações protestantes feitas num neerlandês ribombante do século XVII, que ignora a nova tradução ecuménica editada dez anos atrás.

Muito bem, pode-se dizer que, na época em que Vieira invectivava contra Deus, acabara de ser publicada na Holanda a *Statenbijbel*. À primeira vista, isso significava que eu, como tradutor, teria de usar fielmente esse texto. Mas claro que tal não era possível, porque não se pode pôr na boca de um jesuíta do século XVII a retórica praticada até hoje por um pastor protestante. Não seria a primeira vez que a linguagem usada adquire uma conotação política.

A forma como se formulam os pensamentos acaba por trair o conteúdo desses pensamentos. E os pensamentos de Vieira voltavam-se justamente contra os protestantes. Uma fidelidade que leva a inverosimilhança (o quê? um jesuíta a falar como um pastor protestante?!) perde todo o seu sentido.

Isso mostra que traduzir exige infalivelmente uma certa flexibilidade. Do inferno, alagado ou não, até alcançar o céu. Mesmo que tudo não passe de um jogo, de uma brincadeira de crianças.

“Os estrangeiros são curiosos sobre o Brasil...”

Entrevista com Alison Entrekin^{1}*

Comissão organizadora – Como alguém se torna tradutor de língua portuguesa? E do português do Brasil... Qual é a sua história?

Alison Entrekin – Não posso falar pelos outros, mas a vontade foi surgindo em mim quando eu já morava no Brasil e buscava uma alternativa para as aulas de inglês, o trabalho *default* de quase todo gringo que cai aqui, que era divertido, mas não satisfazia minha necessidade de passar os dias brincando com palavras na tela do computador. Parece uma contradição, porque professor de inglês passa o dia inteiro minuciando palavras, mas é com outro intuito. Para dar aula, é preciso ser didático, atentar para as regras, o sentido concreto das palavras, o uso convencional da gramática. Eu, que havia me formado em criação literária na Austrália dias antes de embarcar para o Brasil, queria fazer algo mais lúdico, mergulhar nas partes mais pitorescas das línguas.

Comecei a estudar tradução e fiz dois cursos, um pela Associação Alumni, em São Paulo, o outro pelo British Institute of Linguists, de Londres (esse à distância). É claro que, no começo da carreira, eu não traduzia apenas textos literários, mas era com isso que eu sonhava. Passei a traduzir contos de quem quer que me confiasse suas palavras – a começar pela maravilhosa escritora goiana Augusta Faro – e publiquei em todos os jornais e revistas literários que os aceitassem.

^{1*} Alison Entrekin é uma tradutora literária australiana radicada no Brasil. Traduziu diversas obras brasileiras para o inglês, entre as quais *Budapeste*, de Chico Buarque; *Cidade de Deus*, de Paulo Lins; *O filho eterno*, de Cristovão Tezza; *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector; *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera; e *Felpe Filva*, de Eva Furnari. Ela escreve uma coluna mensal sobre tradução na revista *Pessoa*.

Na primeira Flip, de 2003, escutei um rabo de conversa de que o Chico Buarque estaria para lançar um livro novo e guardei a informação comigo. No dia em que ele apareceu nas livrarias, fui até a icônica livraria Realejo, de Santos, e comprei um exemplar. Traduzi o primeiro capítulo e entrei em contato com a Companhia das Letras para oferecê-lo a eles, caso quisessem usar no processo de venda dos direitos, mas me disseram que eles já tinham sido comprados pela Bloomsbury, na Inglaterra. Consegui num catálogo o *e-mail* da Liz Calder, fundadora da Bloomsbury, e escrevi para ela, já mandando o capítulo traduzido. Imaginei que já tivessem um tradutor escolhido, e disse que era apenas uma apresentação do meu trabalho, mas ela gostou e pediu mais um capítulo. Fiz, e ela me contratou.

CO – Lawrence Venuti afirma que o tradutor deve deixar algumas marcas de estranhamento no seu texto, para que o leitor não esqueça que aquilo não foi escrito em sua língua e também para que possa experimentar, assim, algum tipo de exotismo... O que você acha disso e como essa situação se coloca especificamente na relação entre o português brasileiro e a sua língua? Alguma particularidade cultural nesse trânsito do português para o inglês é especialmente interessante para você? Exemplos?

AE – É uma questão complexa, que prefiro examinar por partes. Venuti propõe que o texto traduzido ofereça resistência à esmagadora força de colonização da língua inglesa, e nisso concordo com ele. Mas eu nunca traduzi um texto em que fosse necessário um esforço muito grande por minha parte para que isso acontecesse. Se um livro é ambientado no Brasil, naturalmente haverá nomes próprios de lugares e personagens em português, e se estes forem mantidos na tradução (e não vejo por que não manter), penso que isso já sinaliza suficientemente que a ação se passa no Brasil. Sem falar do jeito de ser dos personagens e outros aspectos da cultura que o texto deixa transparecer.

Cria-se também uma espécie de tensão ou falta de submissão quando o tradutor se preocupa em evitar palavras e expressões na língua-alvo que remetem demais a outros cenários, que não sejam os do livro. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, tentei ao máximo evitar gírias comuns a guetos americanos ou ingleses, com medo de que elas deslocassem a ação, na cabeça do leitor, num lugar menos distante, sugerindo assim que

existam realidades equivalentes. Nesse caso, foi quase uma autocensura de minha parte, uma tentativa de *não deixar* marcas que ocultassem a realidade do original ou remetessem a uma realidade mais familiar. (Isso é quase uma missão impossível, diga-se de passagem, já que a língua inglesa nasceu e cresceu em outros países, e, como todas as línguas, é cheia de lacunas e limitações; mas a ideia foi uma espécie de estrela-guia que eu segui sempre que possível.)

Estilo e sintaxe são questões mais complicadas. Cada caso é um caso. Se não há nenhum estranhamento explícito no emprego do idioma no original, não vejo por que deveria haver estranhamento na tradução, a não ser aquelas coisas inapagáveis, como nomes de rua, personagens, etc. Tampouco creio que seja o caso de fazer uma tradução mais ao pé da letra para mostrar que é assim ou assado em português. Se isso não foi o projeto declarado do autor no original, longe de mim fazê-lo na tradução. Para mim, o livro traduzido é um irmão gêmeo que fala outro idioma mas tem DNA idêntico; a vida ali dentro tem que se assemelhar em tudo com a do irmão brasileiro. Se há algum estranhamento ou exotismo, isso tem que surgir do livro, não da intenção politicamente correta do tradutor ou do editor. As obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector são excelentes exemplos disso, ou a coletânea de contos *Sem vista para o mar*, da Carol Rodrigues, que ganhou os prêmios Jabuti e Clarice Lispector de 2015. São livros que têm uma linguagem própria, que desviam de normas cultas e culturais. Amenizar ou não permitir o estranhamento na tradução, nesse caso, seria um equívoco. Não houve esse trabalho de recriação da linguagem idiossincrática na primeira tradução americana de *Grande sertão: veredas*, por exemplo, e o livro ficou com cara de *western*. As primeiras versões em língua inglesa dos livros de Clarice Lispector mascaram o estilo dela com traduções mais “fluidas”, sem falar dos muitos erros de interpretação.

Mas é preciso ter cautela com o “exotismo”, pois pode promover outra forma de colonização: o olhar do estrangeiro projetado sobre o Brasil, a vontade de encontrar o exótico nos textos daqui. Diversas vezes tive que resistir à vontade de editores que queriam que eu deixasse certas palavras em português, em itálico, para que o leitor pudesse experimentar esse gostinho do exótico. Se for uma palavra sem tradução, tudo bem, há casos em que é realmente a melhor saída; mas se a palavra é perfeitamente traduzível, para quê? Lembro-me de um editor que implicou com *farm* como tradução de *fazenda*. Cismou que eu tinha que usar *estância*,

que, segundo ele, seria compreendido pelo leitor de língua inglesa, ou *hacienda* (sem comentários). Resisti a seu culto ao exotismo e *farm* ficou.

CO – A literatura brasileira viveu recentemente um (pequeno) *boom* fora daqui. Esse momento já parece fazer parte do passado... Como você vê as perspectivas atuais da literatura brasileira no mercado de língua inglesa?

AE – Acho que a maioria dos eventos impulsionadores do *boom* já passou: as homenagens ao Brasil em diversas feiras importantes do mundo dos livros, a Copa do Mundo e as Olimpíadas. O que restou foi o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, a revista *Machado de Assis*, uma parceria entre a Biblioteca Nacional e o Itaú Cultural (para mim, os maiores responsáveis pelo aumento de interesse em obras brasileiras no estrangeiro) e o reconhecimento geral de que sem a institucionalização desse tipo de iniciativa o ritmo diminui. Mas o *boom* serviu para apresentar a literatura brasileira a novas gerações de editores estrangeiros e criou uma vitrine para muitos autores nossos, que agora estão trilhando carreiras internacionais de destaque.

Também tenho a impressão que o mercado editorial brasileiro se organizou bastante na última década, pelo menos no que diz respeito à venda de direitos. Um tempo atrás, havia poucos agentes literários, e poucos autores eram agenciados; agora não só há novas e pujantes agências, como muitos autores são representados, o que ajuda muito na hora de explorar outros mercados.

CO – Levando em conta que você trabalha com a literatura de um país considerado culturalmente periférico, transpondo-a para uma língua central do mundo de hoje, o que você teria a dizer sobre esse processo? Qual é o papel do tradutor na escolha e recomendação dos textos para as editoras?

AE – O Brasil pode ser “culturalmente periférico” comparado aos países europeus e de língua inglesa, mas é um país de destaque em outras esferas. Os estrangeiros são curiosos sobre o Brasil, e isso é sempre positivo para a literatura.

O mercado editorial de língua inglesa é o mais almejado por autores e editores de outros países por ser a maior vitrine para os outros

mercados. Mas continua difícil de penetrar. As editoras são muito procuradas e poucas aceitam manuscritos não solicitados. Os agentes literários, editores brasileiros (e eventualmente os tradutores), são responsáveis por essa primeira triagem.

Mas talvez a figura mais ignorada nesse processo seja o leitor especializado (muitas vezes o próprio tradutor, mas nem sempre), que lê a obra no original e emite uma opinião sobre a viabilidade do livro no mercado de língua inglesa, no formato de um *reader's report*. Esses relatórios são importantes, pois a maioria dos editores lá fora não lê português e precisa saber do que trata o livro, e também porque não querem se basear somente na recomendação do editor brasileiro ou agente. Dificilmente eles compram os direitos de um livro sem encomendar um relatório desses, mas esbarram no problema de não haver *readers* o suficiente, muito menos uma remuneração digna que permita que essas pessoas achem tempo na agenda para isso.

CO – O que você está traduzindo agora? Algum sonho ou projeto pessoal?

AE – Estou na revisão final-final, em papel, de *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera. Depois vem *O irmão alemão*, de Chico Buarque. E estou escrevendo um livro de ensaios sobre as minhas experiências com a literatura brasileira.

Os sonhos são muitos: fazer uma retradução de *Grande sertão: veredas*, terminar e achar uma editora para minha tradução de *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato; traduziria de bom grado os poemas da Ana Martins Marques e da Adriana Lisboa, os infantis da Eva Furnari, *As miniaturas*, de Andréa del Fuego, e *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, entre outras coisas.