

*Literatura traduzida
e literatura nacional*



LITERATURA TRADUZIDA
E LITERATURA NACIONAL

org.

Andréia Guerini
Marie-Hélène C. Torres
Walter Carlos Costa

© 2008 Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres, Walter Carlos Costa

Produção editorial

Debora Fleck
Isadora Travassos
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Editora-assistente

Larissa Salomé

Revisão

Andréia Guerini
Andréa Padrão
Eduardo Carneiro
Júlio Monteiro
Walter Carlos da Costa

Editoração eletrônica

Tui Villaça

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L755

Literatura traduzida e literatura nacional / organização Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres, Walter Carlos Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
210p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7577-515-8

1. Tradução e interpretação. 2. Literatura brasileira – Traduções. 3. Tradução e interpretação – Brasil. I. Guerini, Andréia, 1966-. II. Torres, Marie-Hélène Catherine. III. Costa, Walter Carlos.

08-3056.

CDD: 418.02

CDU: 81'25

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 600 sl. 307
Rio de Janeiro - RJ cep 22461-000

(21) 2540-0076
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br

SUMÁRIO

LITERATURA TRADUZIDA E LITERATURA NACIONAL	9
<i>Os organizadores</i>	
LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA	
Exportar tradução literária do Brasil: como é possível?.....	15
<i>Luiza Lobo</i>	
Tradução da cultura: literatura brasileira traduzida em francês.....	31
<i>Marie-Hélène C. Torres</i>	
O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional.....	39
<i>Marcia A. P. Martins</i>	
A recepção do sertão brasileiro pela cultura italiana: traduções das obras rosiana e euclidiana.....	53
<i>Tatiana Fantinatti</i>	
Do Brasil à Espanha: Ángel Crespo, tradutor de poesia brasileira.....	67
<i>Ricardo Souza de Carvalho</i>	
A TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL	
As cartas de Guimarães Rosa: tradução e projeto literário.....	77
<i>Fernando Baião Viotti</i>	
Baudelaire no Brasil: traduções.....	89
<i>Ricardo Meirelles</i>	
TEORIA DA TRADUÇÃO	
Leopardi e o impacto da literatura traduzida na literatura nacional.....	105
<i>Andréia Guerini</i>	
O problema da temporalidade em tradução.....	113
<i>Claudia Borges de Faveri</i>	

TRADUÇÃO DE POESIA

Em busca de Castro Alves tradutor.....121

Álvaro Faleiros

Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês:

Um problema para a tradução.....133

Paulo Henriques Britto

TRADUÇÃO DE TEATRO

Notas sobre o uso alexandrino na tradução

do drama shakespeariano.....145

Lawrence Flores Pereira

Tradução, crítica e encenação: o exemplo de Antígona.....159

Kathrin Holzermayr Rosenfield

O processo de recriação de quatro solilóquios de Hamlet.....167

Luiz Angélico da Costa

MACHADO DE ASSIS TRADUTOR E TRADUZIDO

O lugar da tradução no contexto oitocentista brasileiro:

a contribuição de Machado de Assis.....181

Helena Heloisa Fava Tornquist

O Machado de Assis holandês de August Willemsen.....195

Walter Carlos Costa

*Este livro é dedicado a August Willemssen, grande tradutor,
escritor e divulgador das literaturas brasileira e portuguesa na Holanda,
que faleceu subitamente em 2007.*



LITERATURA TRADUZIDA E LITERATURA NACIONAL

A literatura traduzida ocupa um lugar importante no conjunto da produção literária mundial e tem desempenhado um papel de destaque na formação e renovação das diferentes literaturas nacionais. Apesar disso, tradicionalmente ela não tem recebido a devida atenção da história literária. No Brasil, as histórias literárias costumam desconsiderar a literatura traduzida, salvo na explicação de certos movimentos, como a poesia concreta, justamente porque essa corrente colocou a tradução no centro de sua poética, de modo que é praticamente impossível falar de concretismo sem se referir à prática tradutória de seus integrantes. Um estudo mais detido dos fatos literários, no entanto, mostra que o que está escancarado no concretismo não está menos presente em outras escolas e individualidades.

Assim, a obra de autores dissímiles como Gregório de Mattos, Castro Alves, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector guarda uma relação íntima com a tradução em seus mais variados aspectos. Todos esses autores fizeram sua formação em contato estreito com o texto traduzido, seguindo assim a tradição de muitos grandes autores em que, por exemplo, a tradução de clássicos gregos e latinos servia, entre outros, para não apenas incorporar novas formas literárias, mas também para renovar a sua própria.

O peso da literatura traduzida costuma variar segundo o grau de desenvolvimento das literaturas nacionais e as conjunturas históricas específicas. Assim, nas literaturas em formação, caso da Alemanha no século XIX, a literatura traduzida desempenhou um papel decisivo na definição dos traços distintivos de um novo, e mais complexo, sistema literário. Esse aspecto foi estudado por diferentes autores. Even-Zohar (1990) observa, por exemplo, que em países com uma literatura consolidada a tradução como método de enriquecer culturas nem sempre exerce um papel importante. Segundo ele, nos sistemas culturalmente centrais, o subsistema literatura traduzida é periférico, enquanto que nos sistemas culturalmente periféricos o mesmo subsistema costuma ser central. Assim, quanto mais um sistema cultural é central e organizado, menos tende a procurar elementos novos fora de si mesmo; quanto mais é periférico em relação ao centro cultural, mais é receptivo às atrações inovadoras.

No mundo contemporâneo, em que as trocas culturais se multiplicaram em todos os setores e direções, aparentemente a literatura traduzida possui mais importância nos países periféricos do que nos países centrais, já que os primeiros seriam sobretudo importadores e os segundos sobretudo exportadores. Um exame mais detido dos dados, no entanto, apresenta resultados surpreendentes. Por um lado, revela que os Estados Unidos e a Inglaterra (onde autores do porte de Machado de Assis ainda são pouco conhecidos) exportam mais literatura do que importam, mas revela também que outros países centrais como a Alemanha, a França e o Japão estão entre os que mais traduzem literatura estrangeira, e não apenas do inglês. Por outro lado, alguns países periféricos conseguem exportar sua literatura, e não apenas a canônica. Assim, o Brasil, país essencialmente importador de literatura, tem em Paulo Coelho um dos autores mais vendidos em todo o mundo. O Chile, outro país essencialmente importador, exporta autores como Isabel Allende e Antonio Skármeta. No intuito de discutir questões entre literatura traduzida e literatura nacional, os dezesseis (16) textos aqui reunidos pretendem examinar o papel da literatura traduzida nos fluxos literários e culturais internacionais e até que ponto ela contribui para aumentar as transferências e diminuir as assimetrias. São resultado do Simpósio Literatura Traduzida/Literatura Nacional, realizado durante o X Congresso Internacional Abralic, que teve lugar de 30 de julho a 4 de agosto de 2006 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O livro é dividido em seis partes. A primeira trata de literatura brasileira traduzida e é composta pelos artigos de Luiza Lobo (UFRJ), Marie-Hélène Torres (UFSC), Márcia Martins (PUC-RJ), Tatiana Fantinatti (UFF) e Ricardo Souza de Carvalho (USP). Aqui se discute o relevante papel que a tradução desempenha no sistema literário nacional e internacional, as questões ideológicas envolvidas no ato de traduzir, o papel da Biblioteca Nacional no apoio à tradução e de como a literatura brasileira se apresenta em contextos internacionais, mais especificamente na França e na Espanha.

A segunda parte aborda a tradução literária no Brasil, com ênfase para o projeto literário de Guimarães Rosa pelo viés da tradução e as traduções de Baudelaire no Brasil. Nesse sentido, Fernando B. Viotti (UFMG) analisa a correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores para investigar os caminhos variados pelos quais o escritor se envolveu no processo de tradução de seus livros. A partir dessa investigação, o autor discute a

dialética sob a qual se pautaram as ações, motivações e objetivos do escritor, e os fundamentos que o levaram a tomar a tradução como projeto literário de difusão mundial de sua obra. Já Ricardo Meirelles (USP), partindo da reunião das traduções dos poemas do livro francês *Les Fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire, analisa várias traduções do volume, levando em conta aspectos lingüísticos, históricos e culturais, construídos sempre dentro de seu momento ideológico e como peças importantes na formação da cultura nacional. O terceiro capítulo discute questões de teoria da tradução a partir das perspectivas de dois importantes autores, Leopardi, com o artigo de Andréia Guerini (UFSC), e Schowb, de Claudia Borges de Faveri (UFSC), mas desconhecidos como teóricos da tradução.

A quarta parte aborda questões referentes à tradução de poesia e é composta pelos artigos de Álvaro Faleiros e Paulo Henriques Britto. A partir do cotejamento de traduções de Castro Alves, de informações contidas em cartas e sobretudo de observações do próprio autor, que acompanham suas traduções, Álvaro Faleiros (USP) parte em busca da concepção de tradução de Castro Alves para, dessa maneira, trazer elementos que permitam uma melhor compreensão do modo de traduzir deste autor romântico brasileiro. Já Paulo Henriques Britto, ao afirmar que o pentâmetro jâmbico se afirmou como um padrão importante, mostra que se cristalizaram alguns desvios permissíveis do metro, utilizados pelos poetas com fins expressivos. Por isso, segundo ele, o tradutor deve levar em conta tanto o padrão quanto o repertório de desvios, a fim de identificá-los e procurar correspondências nos padrões métricos do português mais utilizados para traduzir o pentâmetro jâmbico. Essa análise é feita a partir do exame das possibilidades das formas-padrão do decassílabo português e dos desvios em relação a elas. A título de exemplo, ele compara duas traduções de um soneto de Shakespeare.

A quinta seção trata da tradução de teatro. Lawrence Flores Pereira (UFSM) analisa o uso dos padrões métricos e rítmicos do alexandrino para a tradução do drama shakespeariano em português como uma alternativa para a medida decassilábica tradicional. Kathrin Rosenfield (UFRGS) relata a experiência do vínculo criativo entre interpretação e tradução desenvolvido pelo Núcleo Literatura – Filosofia – Arte na UFRGS. O exemplo de Antígona mostra o enriquecimento das dimensões estéticas nesta abordagem e Luiz Angélico da Costa (UFBA) apresenta um modelo de tradução para o teatro, em versos decassílabos, escritos em português do

Brasil à feição do *blank verse* shakespeariano. Para finalizar, os artigos de Helena Heloisa Fava Tornquist (UFSC) mostra a atuação de Machado de Assis como tradutor, procurando vinculá-la ao momento em que o esgotamento do drama romântico levava à busca de novas formas dramáticas, e Walter Carlos Costa (UFSC), que examina as traduções feitas pelo tradutor holandês August Willemsen de algumas das principais obras de Machado de Assis. Essas traduções abarcam quatro romances e uma seleta de contos em dois volumes, todos eles com um posfácio em que o tradutor resume o estado da crítica sobre os textos traduzidos e ao mesmo tempo oferece novas hipóteses para sua interpretação a partir da experiência da tradução. Essa experiência implica uma leitura minuciosa e uma recriação de grande qualidade literária que foi amplamente reconhecida pela crítica holandesa.

Esperamos que este livro possa contribuir para o debate sobre literatura traduzida e literatura nacional. Pensamos também que ele possa abrir novos horizontes para a reflexão sobre o estatuto da literatura traduzida dentro do sistema literário nacional, e que possibilite a incorporação da literatura traduzida à historiografia literária nacional. O estudo da literatura traduzida pode, acreditamos, auxiliar na compreensão dos sistemas literários e, mais especificamente, do heterogêneo, e apenas parcialmente mapeado, sistema literário brasileiro.

Os organizadores

LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA



EXPORTAR TRADUÇÃO LITERÁRIA DO BRASIL: COMO É POSSÍVEL?

Luiza Lobo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO: A SOCIEDADE PÓS-MODERNA

O panorama cultural alterou-se a tal ponto no mundo globalizado que muitas vezes nos perguntamos se a arte e a cultura continuarão a existir nos moldes em que ainda as conhecemos hoje, com os valores estéticos tradicionais. Poderão se expandir ou mesmo sobreviver num mundo globalizado? Nosso objetivo é precisar as condições da criação da arte e da literatura, no Brasil e na América Latina, e da circulação das novas criações aí geradas, de modo que não fiquem confinadas a seus locais de produção, já que contam com poucas possibilidades de divulgação nos países do Primeiro Mundo.

A sociedade pós-moderna se organiza em centros urbanos, nos quais se vive a ilusão de um eterno presente. Este gira em torno de um enorme supermercado, shopping center ou mall, onde tudo está disponível no aqui e agora, pronto para sua aquisição material (JAMESON, 1994). Essa forma de vida extremamente capitalista é o resultado da crise do pensamento metafísico pós-moderno, que fez as pessoas abandonarem as grandes narrativas e valores, tais como a verdade e a utopia, substituindo-as pelo prazer sensualista da posse material no presente imediato. Tal processo de ruína das utopias e verdades universais teve início com Nietzsche, mas ganhou novo impulso com Heidegger e, a partir da década de 1970, com Derrida e a escola de Yale, composta por Paul de Man, Geoffrey Hartmann, Harold Bloom e Jonathan Culler (este vindo da Inglaterra para a Universidade de Ithaca, nos Estados Unidos).

Este processo de desconstrução da metafísica também se acompanhou da desestruturação da sociedade patriarcal como base da cultura ocidental moderna, formada no trajeto greco-judaico-cristão-ocidental. Derrida denominou essa sociedade de “falocêntrica”, pois tinha base no patriarcalismo, no *logos* metafísico e no centramento na noção de identidade do sujeito ocidental. O descentramento desses valores provocou a

ruptura da noção de identidade, de “verdade” e de crença em juízos universais: desapareceram as grandes utopias que foram prometidas no Ocidente desde a Ilustração, no século XVIII, como a da democracia, a da república, a do saber e da liberdade universais, sem que nenhum valor social tenha surgido em seu lugar. Surgiu, ao contrário, um comportamento individualista, nem sempre de acordo com as exigências de uma ética social mínima.

Dada a desconstrução do pensamento ligado à filosofia transcendental, desenvolvida no Ocidente desde Platão, só a ética permitira assegurar um elo de sustentação coletivo. Por outro lado, a filosofia pragmatista de Richard Rorty, por exemplo, fornece uma visão menos idealista e transcendental e volta o olhar da sociedade para o bem comum, através da prática social. Em suas obras, Richard Rorty propõe um novo tipo de utopia, não metafísica, mas de perfil democrático e social, visando ao bem da sociedade humana, que se coaduna com a cultura de massa atualmente vigente, de caráter coletivo e popular.

A comunicação de massa como fenômeno social provocou a unificação da sensibilidade humana através de um tipo de visão de mundo homogênea, levando a uma sensação de perda do artesanato na expressão artística pessoal. Além disso, a hegemonia da língua inglesa e suas culturas afins, que difundem e impõem seus hábitos, gostos e arte, vem junto, naturalmente, com seus produtos comerciais. Cria-se, para além da dominação econômica, um novo tipo de dominação cultural. Esta é feita pelo império do virtual, através da imagem, da palavra e de seus produtos culturais, que ampliam constantemente seu universo, exportando-o para o contexto de um outro país. Este novo império só encontra comparação no latino, na Antigüidade; mas agora, além do domínio econômico, a dominação também se exerce na plataforma virtual (Internet e outros meios eletrônicos). A penetração mundial obtida pelo império anglo-saxônico, continuada hoje pelo capital globalizado, com forte predominância do norte-americano, foi possibilitada pela eficiência do tipo de imperialismo colonial exercido pela Inglaterra no século XVIII e seguida pelos Estados Unidos, no XX. A colonização inglesa, um país já industrializado, se exerceu por meio da difusão de seus valores em um forte sistema educacional com base na leitura e na escrita e um bem organizado sistema administrativo.¹ Foi muito mais eficiente pelas metrópoles mercantilistas e pré-capi-

¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin afirmam, em *The Empire Writes Back* (1991), que a quebra do Estado-nação, que se impunha às colônias como constituído por metrópoles poderosas, até o período que correspondeu ao romantismo, parece se perpetuar ainda hoje

talistas dos séculos XVI e XVII, como Portugal, Espanha e Holanda. Portugal chegou a proibir a impressão de obras nas suas colônias; no Brasil, até 1808, quando d. João VI se mudou para o Rio, e, no século XVIII, expulsou os jesuítas, os maiores responsáveis pela parca educação existente no Brasil. Enquanto isso, Espanha e Holanda exerceram a colonização com uma particular violência contra os povos conquistados.

ARTE HOJE

Sem dúvida ocorre hoje, junto com o fracasso do Iluminismo, o abandono da noção kantiana de arte pura, desinteressada e voltada para a estética do belo e do bem, tendo seu objetivo interno em si mesma, sem necessitar de justificação social. Ao contrário, o pragmatismo, como tem sido exposto por Richard Rorty, enfatiza a utilidade social da arte e se afasta da idéia de um dever-ser kantiano, baseado em verdades universais dadas *a priori*, como pressuposto à existência. No entanto, em Kant, ao mesmo tempo em que essas verdades são transcendentais e se colocam acima da realidade, elas correspondem a uma visão de mundo eurocêntrica – que hoje corresponde a todo um Primeiro Mundo desenvolvido – e se impõem sobre as mentalidades dos outros povos e culturas.

Em lugar da proposição de uma metafísica absoluta e universalista, surge atualmente uma nova visão de mundo, com base na consciência do sujeito individualizado em sua cultura local. As proposições do local responderiam à existência e à experiência do conhecido e vivido, e exigem, também, interpretações e leituras locais, não universais e impostas de fora para dentro. Desaparece a noção de verdade única e universal transcendental, com relação a religiões e valores, e cada local gera suas narrativas, que não se pretendem universais nem propedêuticas. É claro que, na cultura de massa, a comunicação de linguagens se faz com o constante intercâmbio de idéias e narrativas, e se rompe a noção de hierarquia entre nações e valores *a priori*, apenas porque provinha do Estado-nação, exercendo-se sobre o país colonizado. É preciso que este modelo metrópole-colônia não

pela impressionante influência dos Estados Unidos em todo o mundo, buscando se constituir como uma “nação global”. Se, como os autores nos mostram, antes havia o modelo inglês imperialista, capitalista e eficaz que utilizava os instrumentos da língua e da cultura como armas de dominação cultural na Índia, na Austrália e no Canadá, hoje a lição inglesa é elevada a uma potência infinita com a dominação norte-americana, trazendo a ameaça de um mundo transformado em aldeia global (sem ser aldeia) e constituído a sua imagem e semelhança.

se reduplique em escala mundial, entretanto. Da mesma forma, o objeto artístico não precisaria mais preencher um ideal de belo universal, bastando corresponder às expectativas de uma cultura em um dado momento.

Nessa nova arte, que já não é nem erudita, nem popular, nem de massa, no dizer de Canclini (2001), mas híbrida, altera-se a relação entre classes e se rompe com a estética configurada desde Kant e Hegel. A idéia de hibridismo vem complementar os conceitos de cultura de massa já bem consolidados desde a década de 1950, trazendo novos parâmetros epistemológicos que revolucionam profundamente a antiga *Weltanschauung* iluminista, pura e idealista. A introdução dos estudos culturais, do feminismo e das minorias sexuais em diversos programas acadêmicos e publicações representou um fator importante na redistribuição democrática dos privilégios e valores universais. Mas, acima de tudo, mostrou a pertinência de uma cultura do “aqui e agora”, mais ligada à fenomenologia do que às ciências humanistas epistemológicas e universais, que antes eram desvinculadas da prática social, ocupando um reduto separado e pouco integrado nela.

Paralelamente ao apagamento do conceito de arte erudita, culta e ligada à escrita, ocorreu a revolução na eletrônica e internética, que chega hoje até as camadas de baixa renda, por meio do acesso ao computador em bibliotecas e escolas e com a expansão das redes dos PCs. Ela ameaça aposentar o papel como veículo de imprensa e de publicação escrita. O simulacro do real, hoje reproduzido pelos meios de comunicação de massa, através da televisão, do vídeo doméstico e da Internet, cria uma poderosa forma de mimese no mundo contemporâneo de realidade virtual, embora altamente sujeito à obsolescência.

Paralelamente à crise generalizada no mundo das artes manuais, não-tecnológicas, encerra-se a bandeira do “*make it new*” de Pound, que seria a busca da originalidade absoluta, típica do primeiro modernismo, passando-se à idéia neodecadentista de que “nada é *new*”. Tudo é repetição, rearranjo de termos já presentes na ordem do discurso anteriormente enunciado. Na condição pós-moderna, surgem novas formas de produção de subjetividades, para além do real. A figura do sujeito criador morre ou se enfraquece, até mesmo devido à dificuldade de se rastrear e resguardar a autoria num veículo como a Internet – fenômeno que já se esboçara com o advento da imprensa (século XIX) e da propaganda (século XX), em que a importância da informação momentânea supera a do estilo ou da criatividade artesanal.

A sensação de *déjà vu* e de melancólico “sentimento do mundo”, na expressão de Carlos Drummond de Andrade, que se apoderam de artistas e produtores culturais do pós-moderno, explica-se pelo acúmulo de informações permitido pelo computador, o *hard disk*, o CD-ROM, e outros meios de armazenamento, num banco de dados quase infinito e até então impensável, tão ou mais amplo que a própria realidade. A maior amplitude de informação, impulsionada por descobertas tecnológicas e científicas diárias trouxe, no plano das artes, a sensação de vazio e da impossibilidade de fazer inovações.

A cultura pós-escrita muitas vezes gera a pós-alfabetização² e, com o acúmulo de informações, vive a carência de interpretação, apesar das vantagens de rapidez e eficiência a seu dispor, já ressaltadas por Pierre Lévy (1993; 1999). Uma vantagem associada à escrita no computador é a possibilidade de realizar o sonho de Stéphane Mallarmé, em seu famoso e inacabado projeto do *Livro*,³ que é conseguir, até certo ponto, num efeito talvez ilusório, escrever contra a ordem linear do discurso, recortando, deslocando, apondo sílabas, palavras e orações numa rearrumação constante do discurso, o que não poderia ser feito no texto tradicional. Um texto hoje consiste em um novo tipo de palimpsesto, composto de recortes, reaproveitamentos, revisões: composições rápidas que surgem, em questão de segundos, por meio de pequenos gestos técnicos, como o automático clicar de botões de recortar, apagar, colar e imprimir. Os moldes de cada escrita estão armazenados na memória do computador, disponibilizando resíduos de outros textos que podem ser facilmente reaproveitados, sem grande emoção humana, apenas pela força da máquina. Esta realidade virtual, que já nem sequer tenta simular a vida real, mas que a produz, já foi comparada à ética protestante puritana e *clean* que preside ao capitalismo.

À diferença dos jornais de antigamente, cobertos de vestígios de tinta e borrão, provocados pelo chumbo, pela graxa e por máquinas pesadas, manuais ou elétricas, cria-se uma nova realidade, uma comunicação coletiva sem comunicação direta, com programas de computador e portais de informações científico-tecnológicas, propaganda e comunicação eletrôni-

² Gwyn Prins afirma, em “Oral history” (BURKE, 1992: 118): “A existência dentro da cultura complexa é, de fato, atualmente, típica das grandes línguas mundiais. As pessoas são ou analfabetas ou semi-analfabetas, mas reguladas pelo livro, como os maori, do século XIX e a maior parte do mundo islâmico, ou pós-alfabetizada, no novo mundo da comunicação de massa eletrônica: dominadas pelo rádio, a televisão e o telefone.”

³ Ver minha “Apresentação”, em Luiza Lobo (1999: 37-45).

ca, abrindo-se para um universo de possibilidades, inclusive econômico. Alberto Manguel, em *Uma história da leitura* (1996), mostra-nos a evolução que preparou este infinito universo de simulacros idênticos ao real, e muitas vezes superior aos originais, obtido a uma velocidade inimaginável. A técnica acompanha o progresso da humanidade em relação a uma crescente imersão no capitalismo. Já não há manuscritos, rasuras, textos originais rascunhados a mão ou numa máquina individual, identificável. As descobertas que faziam a alegria dos especialistas em edótica, hermenêutica ou genética crítica hoje se reduzem ao horror da página em branco de que nos fala Maurice Blanchot em *O espaço literário* (1987). O mundo *clean* já se aproxima perigosamente de uma certa realidade de ficção científica, em que as pessoas temem ser robotizadas pela máquina. Daí talvez a exuberância dos *bloggers*, diários íntimos, fotográficos, informativos ou literários *on-line*, visando a contrabalançar o meio frio da máquina.

A constante reprodução técnica, anunciada por Walter Benjamin em “O objeto literário na época de sua reprodutibilidade técnica”, repete-se e reproduz-se a uma quantidade e velocidade inimagináveis. O conteúdo filosófico e questionador do texto desaparece em prol da economia de palavras e de tempo. Se o meio é a mensagem, o fremir da máquina em movimento eletrônico acelera a acumulação de gestos mecânicos, que não raro redundam em lesões nervosas por sua excessiva repetição.

Essa repetição, que deixava uma margem, um indizível, ou suplemento ou *surplus*, na teoria de Jacques Derrida, é questionada na sua infinita produção de sentidos por Jean Baudrillard em *L'Échange symbolique et la mort* (1976). Uma série interminável de reprodução gerando sentidos levaria a uma constante morte de significados e a vida seria eternamente perpetuada no capitalismo por um consumo infinito, baseado na produção e na repetição, que percorre a sociedade de ponta a ponta, desde o econômico até o artístico e o correio pessoal. Este movimento em série só poderia ser interrompido pelos discursos marginais ao capitalismo, como os dos negros e das mulheres. Também Fredric Jameson, em “O pós-modernismo e a sociedade de consumo” (JAMESON, 1993: 30), menciona a “construção” de um sujeito burguês, que nunca teria existido, e a emergência de uma “nova experiência de tecnologia cidadina” (1993: 40), que Walter Benjamin já apontara em Baudelaire.

A SOBREVIVÊNCIA DO OBJETO LITERÁRIO

Paralelamente a esta transformação de atitudes, no plano da crítica literária, ocorre a exaustão dos métodos estruturalistas, seguidos pelo pensamento pós-modernista, com Jacques Derrida, Paul de Man, Jonathan Culler, Gilles Deleuze e outros filósofos e críticos literários, chegando-se à hipertrofia do semiológico. A excessiva imersão no virtual faz o pós-moderno começar a perder terreno para um desejo de recuperar uma dimensão histórica ou até micro-histórica, e retornar ao social, a nova história ou história das mentalidades, que propõe a pesquisa do pessoal, do cotidiano, do existencial, tenta perceber um sentido para os eventos sociais que constituem o tecido social como um todo. A Nova História, criada pelos historiadores franceses Claude Braudel, Jacques Le Goff e seguida por Peter Burke, realiza o retorno à análise sócio-histórico-cultural. A história passa a ser vista como uma narrativa semelhante a outra qualquer, segundo afirma Hayden White em *Metahistory*; um discurso produzido, criado, descolado com relação ao real. Esta nova história já não seria ingenuamente realista, mas pressuporia a recriação mimética da realidade por meio de uma narrativa que passaria a constituir uma versão que não se quer única nem mimética do real, mas sim paralela e recriadora dele. O pensamento marxista realista é substituído por uma visão quase literária de história, o que traz conseqüências não só para esta disciplina, como também para a própria sobrevivência da literatura no mundo midiático, uma vez que a impregnação interdisciplinar proposta pela Nova História situa a literatura num importante entroncamento nas humanidades.

Na década de 1960-70, houve um fenômeno que poderíamos definir como uma dupla crise do conceito de mimese do real. O estruturalismo passou a desvincular sistemas e estruturas do real, que é seu objeto de estudo, e a estabelecer uma mimese própria. No período do estruturalismo semiológico, com autores como Genette, Greimas e Todorov, na esteira de Bakhtin, Kristeva propôs, em *Semeiotiké*, que o texto literário já continha em si um sentido social. É a noção de ideograma, que determina a característica autônoma do texto literário com relação ao real. O ideograma o faz prescindir da inserção social, pois ele já é em si social. O debate sobre mimese textual e seu grau de distanciamento da realidade centrou-se, por exemplo, na idéia de denotação, conotação de primeiro e de segundo graus, mimese realista e nacional ou imaginária e livre e,

portanto, aberta a idéias importadas foi mantido com grande ênfase entre marxistas e estruturalistas na década de 1970.

Na defesa de uma dessas duas vertentes, em que se envolviam Carlos Nelson Coutinho e Luiz Costa Lima, e cujo maior representante foi Antonio Candido em São Paulo, havia a discussão sobre se o texto e a crítica deveriam ser nacionais ou importadas, como se estas fossem duas possibilidades radicalmente excludentes entre si. O pensamento autóctone fora defendido por Sílvio Romero e posteriormente por Afrânio Coutinho, enquanto José Veríssimo e depois Augusto Meyer se mostraram mais amenos na aceitação de “influências”. Num determinado momento, uma das preocupações de Luiz Costa Lima em suas obras foi encontrar as raízes e as ramificações de uma teoria crítica “autenticamente” brasileira, que ele desejaria ver surgir enquanto “sistema intelectual brasileiro”. O esforço por encontrar algo totalmente autóctone tornou-se um *tour de force*. No próprio pensamento de Costa Lima surgiam influências, leituras, contágios, contaminações, apropriações. Na verdade, onde se encontrariam, em pleno século xx, esses pensamentos totalmente originais? Como surgir um pensamento autêntico brasileiro? No entanto, como dizia Leo Huberman (1962), um sistema intelectual só pode nascer onde há acúmulo de riqueza e das condições práticas, culturais e fundamentais que sustentem seu desenvolvimento.

O século xx se encerrou com a valorização de problemas mais amplos, como a identidade cultural, a diferença filosófica ou de gênero e a utilização da interdisciplinaridade como metodologia, incluindo a história, a antropologia, a filosofia e a psicanálise. O texto enfim se libertava da clausura semiológica, do isolamento em relação ao “mundo real”, e a crítica pôde de novo se voltar para o social. Pode-se entender o texto agora como um sistema não-mimético, mas virtual de representação, desvinculado da noção de espelho, como no marxismo de Lukács (*Mimesis*). A lingüística não mais se constituía na grande ciência da comunicação que tudo abarca, como queria Roman Jakobson em *Lingüística e comunicação*.⁴ A sociologia, a história e a antropologia tornam a despertar o interesse do discurso teórico e crítico universitário. No entanto, a impregnação no real da comunicação de massa e da cultura faz com que estas canibalizem os campos da arte e da literatura, atrelando-os à sociedade do espetáculo atual, na feliz ex-

⁴ Na última década do século xx, em *Teoria da literatura* (1993), Terry Eagleton denuncia a hipertrofia da semiologia, que se torna incapaz de explicar a totalidade dos fenômenos sociais da realidade para além do texto, denunciando a disciplina como tentativa de divinização.

pressão de Guy Debord (1999). Este é um dos aspectos inquietantes da nossa época, e que são assunto de discussão de Nestor García Canclini em *Culturas híbridas* (2001).

A partir do pensamento filosófico de Jacques Derrida e da semiologia, Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak utilizaram o conceito de diferença e o ampliaram, não só para definir alteridade e gênero no feminismo, como também nas camadas subalternas e minorias políticas. Esta linha de pensamento se constitui numa crítica pós-colonialista que se volta para as margens, em oposição ao eixo dominante eurocêntrico. Na mesma vertente, os estudos culturais aprofundam as redes sociológicas deste saber questionador, afastando-se cada vez mais da indagação semiológica presente em Derrida, Kristeva e mesmo Foucault.

O texto moderno caracteriza-se pela ausência de autor, devido à rede de intertextualidades que o constitui, pois, segundo Julia Kristeva, tornou-se impossível recuperar todas as influências que recebeu, e mesmo pela morte do autor, proposta por Barthes e Foucault. No entanto, surge uma nova abertura no pós-moderno para a posição do crítico, que já ocorria no narrador de Machado de Assis, que sabia que nenhuma narrativa é uma grande narrativa metafísica. Também na crítica o autor abandona a posição onisciente e assume a postura de uma nova temporalidade do provisório. O sujeito enunciativo do discurso coloca-se como pessoa, e não mais como cientista ou sujeito afastado do objeto de seu saber; o processo epistemológico dá lugar a um processo existencial, passa a ser “travessia”,⁵ e surge o apelo a

[...] uma ‘*leitura atípica*’, aquela que não pretende a total exaustão do tema nem tem uma metodologia *a priori*, mas deixa-se levar pela *experiência*, pela existência. Uma leitura *a partir* das zonas menos privilegiadas do texto, no dizer de Derrida, nas *Margens da filosofia*: das notas, dos títulos, das epígrafes, das referências intra, inter e extratextuais (NASCIMENTO, 1999: 20).

O que em Barthes e Derrida só se redimia pela escrita, a *écriture*, ao superar o fonocentrismo repetitivo da cultura do ouvir-dizer, hoje, na era da mídia, volta a se inverter, com a linguagem oral prevalecendo em todos os ramos da cultura e o aparecimento do eu-pessoa no texto crítico.

Não importa o que digam os bem-pensantes, em defesa das “altas literaturas” (P. MOYSÉS, 1998). A verdade é que todos os níveis de discursos se cruzam nos mais diversos meios de comunicação, numa infinita

⁵ Ver Luciano Zajdsznajder (1992) e Jair Santos (1997).

rede de intertextualidades, seja em programas de televisão, revistas *on-line*, *best-sellers* e todo o universo hiper-realista, no computador. Misturam-se todas as artes, altas e baixas, populares, de massa, ou eruditas, e de todos os tons, elevado, médio e alto (no dizer de Erich Auerbach). Fala-se cada vez mais em morte da literatura – mas penso se tratar aqui da morte de um certo conceito superado de literatura de elite.⁶

As obras da chamada alta literatura destinam-se a um público extremamente especializado e com um objetivo definitivo: didático e profissional, que se enclausurara em revistas universitárias, anais de congressos e projetos de pesquisa pouco conhecidos. O tratamento midiático indiscriminado de qualquer produto que possa vir a ser transformado em arte, passando a ocupar o espaço das belas-letas, belas-artes ou da arte erudita, chega ao ápice no fim do milênio. Nas rodas de intelectuais e dos bares, o assunto já não é literatura, exposições de arte e música. Fala-se de cinema, psicanálise, música popular, economia e vida privada.

O estudo dos fenômenos da oralidade, ou a inserção da oralidade na literatura erudita, antes desconsiderado como sendo inferior ao pensamento eurocêntrico ou produto do fonocentrismo ou mera repetição de valores sem a devida crítica, passou a ganhar nova vitalidade no final do século xx. Isso foi causado não só pela cultura de massa, os estudos culturais, o impacto impressionante da cultura internética, mas também pela maior abertura da abordagem da Nova História. Esta não só reincorpora diversas disciplinas humanistas – sociologia, antropologia, psicanálise, literatura –, mas também revaloriza a oralidade. É esta que preside às manifestações culturais mais importantes na história, e o oral passa a ser incorporado como documento informativo e de memória cultural no campo da história (PRINS, em BURKE, ed., 1992).

NOVOS CÂNONES PARA A LITERATURA E A ARTE

Com a complexificação tecnológica da sociedade midiática, a inter-relação textual passa a ocupar um lugar múltiplo, em contínua reescrita.

⁶ Alvin Kernan (1990: 67), citando Richard Ohman (1976), nos mostra que no final do século xix – portanto, já numa fase de plena efervescência da imprensa – uma das tentativas para mostrar a “seriedade” do campo literário por parte de escritores e críticos foi a profissionalização e o recebimento de salários. Estes garantiriam uma equivalência aos padrões dos médicos, que ocupavam o topo da classe burguesa.

Em lugar da influência direta, vê-se a constante dialogia com o texto precedente, num contínuo processo de reciclagem, em todas as direções, como uma experiência emocional que permite a cada ser perceber-se como entidade única, apesar de suas contínuas transformações. É a contradição de ‘ser-si-mesmo’ deixando de sê-lo. A identidade não é mais unívoca e passa a englobar muitas vias e realidades. Enquanto mantém o mesmo e persiste no seu ser, ao mesmo tempo incorpora as diferentes alteridades, que reconhece e com quem se identifica, numa constante circulação. Na realidade virtual do computador, tudo se integra num todo holista, um universo interagindo e criando elos entre textos, sons, ritmos, imagens, criação e infinita receptividade. Paralelamente, enfraquece-se a figura do autor e do direito autoral, sendo extremamente difícil manter uma identidade específica de autoria na rede.⁷

A própria noção de “cânone” literário, que em grego significava *kanon*, “vara de medir”, norma, é abolida e pluralizada, posto que as obras se tornam inscritas na totalidade social e cultural, e, em última análise, na história. Em lugar de um cânone literário único e normativo, do tipo preconizado na fase da alta literatura, literatura “pura” ou das “belas-letras”, gerada por uma elite bem-pensante e que serviria de modelo às outras classes (“saber é poder”, afirmava Barthes), temos uma postura mais dinâmica, como a proposta por Roberto Reis: “O estudo da literatura seria mais bem equacionado considerando-o dentro da dinâmica das práticas sociais: a escrita e a leitura estão sujeitas a variadas formas de controle e têm sido utilizadas como instrumento de dominação social.” (REIS, 1992: 72)

A preconização de um cânone com função puramente estética, como existia na filosofia kantiana, que pregava o bem e o belo desinteressados, se tornou obsoleta. A inscrição da literatura ou do autor na história, incorporando a noção de hibridismo nos juízos estéticos, em lugar de valor único e absoluto, atropela essa pureza metafísica de conceitos do pensamento da elite monárquica do século XVIII. A primeira pergunta na sociedade atual, supostamente democrática e republicana, seria sobre como legitimizar ou julgar este objeto estético: quem seria seu juiz, quem definiria a medida, o alcance e o conceito desta beleza? Esta legitimação ainda seria feita pela universidade e pela crítica especializada? Ou seria feita pela resenha jornalística e os meios de comunicação social? Haveria uma eleva-

⁷ Há um ponto em comum entre as culturas pós-alfabetizadas de hoje e as ágrafas do período medieval, sob o regime decadente do latim: hoje a figura do autor é secundária, sendo bastante difícil tornar conhecida e até preservar a autoria de um texto que circula na Internet.

ção do tema, pela pesquisa universitária dos *highbrows*, ou haveria a repetição de idéias de outros na imprensa, ratificando o senso comum, através da mídia jornalística, dos *lowbrows*? A resposta é, sem dúvida, que haveria uma mescla de tudo e a perda de alguns privilégios por quem antes ditava sozinho um cânone único. Este movimento de legitimação caminhará, evidentemente, na direção inversa à apontada por Harold Bloom em seu retrógrado *O cânone ocidental* (2001), que expressa um desejo de retorno à década de 1950 em que um reduzido panteão anglo-saxônico de Yale determinava o que era de bom-tom ler – basicamente na cultura de língua inglesa – e, claro, com a ênfase maior em Shakespeare. Mas não nos esqueçamos que da era elisabetana até o século XIX Shakespeare foi totalmente ignorado, e sua valorização ocorreu apenas no romantismo. Assim são os tempos e os gostos.

Quanto mais variados os cânones que adotarmos, mais histórias intelectuais teremos a nossa disposição, e mais provável será conseguirmos reconstruir, primeiro intelectualmente, depois historicamente, os pensamentos. Para Rorty, é a convergência de inúmeros cânones no pensamento, sempre inquieto e perquiridor, que impede a perda do sentido de comunidade que apenas o diálogo apaixonado possibilita (RORTY, 1984: 74). É este sentido pragmático de conexão social que lhe interessa. Segundo Rorty, o objetivo da filosofia e da história é a autocompreensão, e a poética deveria ser o centro do raciocínio. Idealmente, seriam estabelecidas constantes intertextualidades entre diversas narrativas, que levariam ao surgimento de interdisciplinaridades dialógicas entre os diversos pensamentos da atualidade. Dessa forma, seriam mais bem iluminadas as relações entre diversos mundos possíveis, o mundo sagrado medieval e o mundo pós-moderno contemporâneo, o mundo da filosofia pragmática e o mundo do pensamento marxista, o mundo da natureza e o mundo do espírito. Haveria assim uma ponte entre a pessoa e a comunidade do outro. Nessa perspectiva, o cânone perderia seu caráter linear e “demoníaco” e ganharia um caráter iluminador e positivo.

A literatura se mostra “um eficaz veículo de transmissão de cultura” (REIS, 1992: 70-1), mas também um eficaz instrumento de dominação de elites privilegiadas e de países hegemônicos sobre outros. Tradicionalmente, no mundo moderno, houve a exclusão dos países periféricos pela cultura européia, sendo aqueles os asiáticos, africanos, sul-americanos – processo que está sendo em parte revertido, inicialmente, pela ascensão do

Japão, e, mais recentemente, pela da China. Também o fato de a Austrália e Hong Kong encontrarem-se na Ásia reforça a importância deste novo grupo econômico no equilíbrio global.⁸ Dada a complexidade do mundo atual, parece inviável hoje a proposta de um cânone único e fechado de “grandes escritores da literatura universal”, como era preconizado nas universidades norte-americanas e européias até a década de 1950, sob o título de literatura mundial, seguindo a idéia de uma *Weltliteratur*, proposta por Goethe ao fundar a disciplina da literatura comparada, ou a de um cânone eurocêntrico, excluindo mulheres e periferias em pleno século XXI, como Harold Bloom (2001). Poder-se-ia antes imaginar a coexistência de diversos cânones destinados a distintos fins e problemáticas pertinentes às distintas regiões do globo.

CONCLUSÃO

Reforça-se cada vez mais o caráter amplo e internacional dos estudos da literatura comparada. Estudos que se fecham em dicotomias excludentes ou numa idéia única, quer nacional, quer internacional, popular ou erudita, de elite ou de massa, são abandonados. Uma crítica pós-moderna ou desconstrutivista não nos permitiria reincidir na dicotomia nacional *versus* internacional, ou América autóctone *versus* eurocentrismo. As dicotomias absolutas tornam-se cada vez mais suspeitas num mundo complexo. Seria o autóctone o indígena? O africano? Ou a manutenção das raízes ibéricas, no caso da América Latina, como queria Gilberto Freyre? Como ver a miscigenação cultural em que quase não restam mais indígenas “puros” na América Latina? (G. CANCLINI, 2001). Desse ponto de vista, no multiculturalismo que hoje prevalece na cultura, o sistema intelectual brasileiro, que por tantas décadas lutou para ser “brasileiro” puro e “nacional” puro, deveria reconhecer o caráter francamente fragmentário e híbrido existente na cultura latino-americana e prosseguir no processo de apropriação (ou canibalismo) iniciado no Brasil pelos modernistas. Nem manter-se dentro, nem olhar só para fora, em dois modelos rígidos. Este parece ser o único caminho viável num mundo em processo de crescente globalização. Na “aldeia global” de McLuhan, almejar a expandir o local no global, numa *glocalização* (Jameson), é um plano viável de troca

⁸ É de notar a presença do Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada na Ásia, neste sentido.

de saberes, objetos artísticos e comerciais, que deveria ocorrer num sentido biunívoco, de interculturalidade. Este intercâmbio de saberes é a única forma de coexistência possível neste mundo em um processo de homogeneização constante com o Primeiro Mundo que tem de ser combatida, pela dialética. García Canclini propõe mercados tribais / populares pré-capitalistas ou mesmo mercados culturais baseados na expansão da música popular no Primeiro Mundo como formas de produção anti-hegemônicas do Terceiro Mundo (2001). Fredric Jameson cita as ONGs como forma de combater a globalização cristalizada (1998: 54-77). Preservar a cultura “nacional” ou o Estado-nação tradicional é tão impossível quanto preservar os mecanismos de eurocentrismo até aqui vigentes. Da mesma forma, manter padrões de julgamento cultural oriundos da metafísica e do conceito de universalização e do princípio lógico de exclusão, preconizando as verdades universais e absolutas oriundas do Iluminismo, consistiria numa regressão a uma fase colonialista e eurocêntrica superada. Na proposta de Richard Rorty, antes que determinar previamente o bom e o belo, seria aconselhável auscultar o real e viver a existência do aqui e agora. Só assim se chegaria a atingir um desejável processo de interculturalidade adequado ao momento atual do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; e TIFFIN, Helen. *The empire writes back*. London: Routledge, 1991 [1. ed. 1989].
- BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BURKE, Peter, ed. *New perspectives on historical writing*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- DEWEY, John. *Art as experience*. Nova Iorque: Capricorn Books, 1958.
- EAGLETON, Terry. *Theory of literature*. London: Blackwell, 1993 [1. ed. 1988].
- ECO, Umberto. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1. ed. atualizada. Buenos Aires: Paidós, 2001 [1. ed. 1999].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. 2. reimp. Buenos Aires: Paidós, 2001 [1. ed. 1999].
- HEIDEGGER, Martin. “Sketches for a history of being”. Em *The end of philosophy*. Tradução de Joan Stambaugh. Nova Iorque: Harper and Row, 1973.
- HIRSCH, E. D. *The aims of interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. 21. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2005 [1. ed. 1962].
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem – teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- _____. “Notes on globalization as philosophical issue”. Em JAMESON, Fredric and MIYOSHI, Masao, org. *The cultures of globalization*. Durham: Duke University Press, 1998. pp. 54-77.
- _____. “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”. Em KAPLAN, E. Ann, org., *O mal-estar no pós-modernismo; teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. pp. 25-44 [1. ed. 1988].
- _____. *The Seeds of time*. Nova Iorque: Columbia, 1994.
- _____. and MIYOSHI, Masao, ed. *The cultures of globalization*. Durham: Duke University Press, 1998.
- JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). pp. 65-92, pp. 70-71.
- KERNAN, Alvin. *The death of literature*. Nova Iorque: Vail-Ballou, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké*. Paris: Gallimard, 1982.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Rio de Janeiro: 34 Letras, 1999 [1. ed. 1995].
- _____. *A tecnologia da inteligência; O futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993 [1. ed. 1990].
- LOBO, Luiza. “Apresentação”. Em LOBO, Luiza, org. *Globalização e literatura*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999. pp. 37-45.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. [1. ed. 1996].
- NASCIMENTO, Evando. “Questões de princípio”. Em *Derrida e a literatura. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999. pp. 15-25.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

- REIS, Roberto. "Cânon". Em: JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).
- RORTY, Richard. *Consequences of pragmatism*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1982.
- _____. *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- _____. *Objetivismo, relativismo e verdade. Escritos filosóficos I*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- _____. *Philosophy and social hope*. Londres: Penguin, 1999.
- _____. "The pragmatist's progress". Em ECO, Umberto. *Interpretation and overinterpretation*. Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Stefan Collini, org. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp. 89-108.
- _____. *et alii. Philosophy in history. Essays on the historiography of philosophy*. Richard Rorty, J. B. Schneewind, Quentin Skinner, org. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense. 1997.
- ZAJDSZNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

TRADUÇÃO DA CULTURA: LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA EM FRANCÊS

Marie-Hélène C. Torres

Universidade Federal de Santa Catarina

Neste artigo, apresento uma espécie de balanço da literatura brasileira traduzida em francês em todo o século xx, bem como uma reflexão sobre a posição do Brasil no mapa mundial das literaturas, conforme a expressão de José Lambert. Esta pesquisa consistiu em descrever e analisar os marcos culturais da literatura brasileira traduzida em francês no sistema cultural e literário francês, pois o objetivo principal foi o de analisar como a França literária e a França em geral tratou e trata a literatura brasileira e particularmente os textos de formação da identidade literária brasileira (língua/cultura).

A seleção das obras brasileiras traduzidas na França até o fim dos anos 1960 reflete o domínio colonial francês em relação ao Brasil: os textos traduzidos valorizam principalmente a exuberância da natureza tropical e colocam o índio como objeto de colonização e de conversão ao catolicismo. A França apropriou-se rapidamente – sem esquecer as tentativas abortadas de colonização do Brasil (1555/1615) – do poder de “re-presentation” da cultura brasileira, no sentido de apresentar nova e diferentemente, segundo a expressão de Niranjana. O Brasil passou, portanto, do colonialismo português ao domínio sedutor dos modelos franceses de pensamentos, seja literário, social, político ou cultural. O avanço colonial francês traduziu-se notadamente pela consolidação de missões francesas – teve uma primeira missão de artistas franceses em 1816 – marcando uma cooperação entre o Brasil e a França (em 1908-09) centrada na “latinidade”. Trata-se concretamente da criação de “laboratórios” (conforme Choncholl & Martinière) não somente no Brasil, mas em toda a América Latina. Estes “laboratórios” foram instituídos por missões de universitários franceses – a USP foi fundada durante uma dessas missões, em 1934 – e pela instalação de institutos franceses com professores e pesquisadores franceses que trabalhavam diretamente no Brasil. A França, fundamentando as suas ações sobre a latinidade, criou um sistema complexo que caracteriza atitudes e discursos hegemônicos e coloniais (Niranjana).

Porém, o Brasil literário continua quase inexistente na França até o final dos anos 1930 (somente 14 romances brasileiros foram traduzidos em francês de 1896 a 1939). Se o volume de tradução da literatura brasileira dobra nos anos 1940 e 50, na década de 1960 só são publicadas quatro traduções. De fato, a década de 1960 viu a emergência da literatura hispano-americana, o que foi chamado de “boom”, verdadeiro fenômeno de tradução (conforme Barbosa). Trata-se do “boom” das literaturas hispano-americanas e não latino-americanas como é oficialmente chamado. Foram traduzidas 849 obras para o francês a partir do espanhol e 72 a partir do português em 1967, segundo dados estatísticos da Unesco. Fica evidente que o Brasil não fez parte deste “boom” literário.

O Brasil não será mais “inexistente” a partir da década de 1970, com um aumento significativo do número de traduções para o francês. No entanto, mesmo o Brasil mostrando sua complexidade cultural (com obras de Alencar, Euclides da Cunha, Andrade, Guimarães Rosa, Lispector), a França o considera como uma colônia longínqua e bárbara no discurso coletivo, silenciando qualquer referência e comentário a respeito da sua literatura (cultura) nos grandes dicionários e enciclopédias até a década de 1990. A França das revistas revelará as letras brasileiras, num primeiro tempo, graças a cronistas brasileiros, desde que (e isso era condição *sine qua non* para exercer sua profissão) não falassem da independência da literatura brasileira nem da sua especificidade¹, e, num segundo tempo, a partir de 1950, o discurso das revistas (como por exemplo no *Mercure de France*) é um discurso francês (os cronistas são franceses) sobre a literatura brasileira. O ponto de vista muda (de um ponto de vista brasileiro para um ponto de vista francês) e as tentativas dos cronistas brasileiros em insistir sobre as características de independência e de autonomia da literatura brasileira foram substituídas por um tratamento etnocêntrico da literatura brasileira, notadamente por Roger Bastide, cronista francês, que representava a literatura brasileira como uma literatura dependente da literatura francesa. Eis o que escreveu, por exemplo, no *Mercure de France*, em dezembro de 1950: “a França é um instrumento da liberação intelectual no Brasil.”²

Por que tal atitude? Como eram traduzidas as obras brasileiras na França? Como a posição da literatura brasileira no mapa mundial das literaturas influenciou as traduções?

¹ Por exemplo, em 1910, Pimentel, cronista no *Mercure de France*, foi afastado; ele mostrou o desinteresse da França pela literatura brasileira.

² *La France est un instrument de la libération intellectuelle au Brésil.*

Em primeiro lugar, constatamos que, ou as traduções publicadas não especificavam que eram traduções até a década de 1980 (por exemplo: *O Guarany* traduzido em 1947 só comporta o título estrangeiro na capa do livro), ou que propagavam *qui pro quos* porque apresentavam listas das “obras do autor” que eram na realidade “obras do tradutor” (*Fils du soleil* [1902], *Iracéma* [1928]).

Em segundo lugar, constatamos o que chamamos de “mutismo do traduzir”. Que seja no início do século – *Iracéma* (1928), *O Guarany* (1947), *Dom Casmurro* (1936-56) ou *Quincas Borba* (1955) – ou no final do século – *Mémoires Posthumes de Bras Cubas* (1989), *Dom Casmurro* (1997) –, as introduções e os prefácios conservaram uma função informativa, contextualizando o escritor na literatura brasileira e resumindo a obra traduzida. Quanto às “notas do tradutor”, raríssimas, elas não se referiam à tradução, mas sim à obra original, trazendo muitas vezes um resumo desta (*Diadorim* [1965], *Dom Casmurro* [1983], *Hautes Terres* [1993]).

Em contrapartida desse mutismo do traduzir, tem-se um discurso de anexação da cultura brasileira, ou seja, a revelação do traduzir nos prefácios (principalmente escritos por brasileiros) às traduções francesas de obras brasileiras que marcam a assimilação da cultura brasileira à cultura francesa. É notadamente o caso da introdução de *Le fils du soleil* (1902), na qual o tradutor faz a apologia da tradução-reprodução e da transparência da tradução (no sentido que Venuti confere ao termo, “fluent translation”) – ou da “Note du traducteur” de Sereth Neu, em 1947, para a tradução de *Les Terres de Canudos*, na qual a tradutora confessa explicitamente a superioridade da língua francesa em relação à língua portuguesa, ou, ainda, na mesma obra, do prefácio de Peixoto que subestima o espírito crítico dos brasileiros (“Ainda hoje, após meio século, o Brasil não entendeu algumas passagens”).

Quanto à verbalização do Brasil literário nas traduções francesas, nossas análises revelam uma resistência à informalidade, principalmente em matéria de oralidade, uma característica importante da língua e da cultura brasileira. Vejamos o exemplo de Alencar. Embora Alencar se rebelasse contra a rigidez e o classicismo português (da metrópole), os tradutores das suas obras (durante o século xx: 1902, 1928, 1947, 1985) vão de encontro a esse projeto de adoção de um estilo novo, isto é, de abandonar o estilo clássico. As estratégias dos tradutores visam evitar a oralidade dando-lhe características escritas e formais. Na traduções francesas de

O Guarani (1902 e 1947), os dois tradutores usam o “passé simple” nos diálogos dos indígenas, apesar dos indícios deixados pelo narrador dentro do próprio texto (“Le vocabulaire de Péri est simple tel le balbutiement d’un enfant”). Uma outra estratégia, mais implícita, consiste em operar sistematicamente desvios genéricos das obras: por exemplo, na tradução de *Iracéma*, 1928, a Lenda (pertencendo à tradição oral) torna-se Romance (que pertence à tradição escrita).

Essas traduções foram escritas num francês acadêmico ou em *bom francês*, conforme a expressão de Berman, isto é, sem transgressão da língua francesa, mesmo nas traduções de textos brasileiros nos quais a criação integra o projeto estilístico da obra (é o caso de *Diadorim*, 1965 e 1995/*Macounaïma*, 1979 e 1996). Essas traduções pasteurizam os textos ao aniquilar o modelo oral original (regionalismos, neologismos, sintaxe, agramaticalidade, ritmo, sonoridade), com o intuito de respeitar as normas gramaticais francesas em vigor. Essas traduções refletem, ao inverso dos projetos sobre a língua dos textos brasileiros, uma naturalização efetiva da língua e da cultura brasileiras nas quais a transgressão criativa da linguagem não penetra a rigidez da língua francesa. Descaracterizando o *genius loci*, as traduções se tornam transparentes, como escritas em francês, cujo registro popular do “falar do povo” se metamorfoseia numa língua traduzida culta.

Essa anexação ou esse desvio da cultura/literatura brasileira se apresentam sob a forma de não-tradução, e isso durante todo o século xx. Nós nos referimos não somente à não-tradução explícita, como a adaptação de *O Guarany* em 1947, mas também à não-tradução implícita, como a não-tradução das notas de rodapé do autor na obra original (é o caso das traduções de Alencar: 1902, 1928, 1947, 1985). A ausência de tradução dessas notas provoca uma desinformação, principalmente quando se trata de não-tradução do argumento histórico (caso de todas as traduções das obras de Alencar), que revelam as fontes referenciais do autor, e ainda os procedimentos usados para a documentação histórica a serviço da composição literária. A não-tradução, pois, é uma atitude antropofágica colonial que evita a contextualização dos fatos e eventos históricos brasileiros, isto é, a dicotomia entre história e ficção. A não-tradução se manifesta na maioria dos casos sob a forma de censura (censura de passagens textuais sensuais ou religiosos, *Iracéma*, 1928).

[(1) A censura aqui concerne à sugestão da carícia amorosa. Para de Lebesgue, Martin não abraça Iracema, não a beija. O tradutor simplesmente não traduz passagens que considera sensuais ou eróticas.

(2) O tradutor não traduz a metáfora erótica da liana e do tranco (cap. vi)]

Há de ressaltar, no entanto, que os conceitos de tradução dos tradutores evoluíram consideravelmente durante o século xx. A intraduzibilidade – ligada à questão da fidelidade – das referências culturais brasileiras prevalece nas traduções até os anos 1950. Após este período, as estratégias dos tradutores evoluem de forma que a intraduzibilidade não é mais o centro da problemática da tradução. Os tradutores de romances clássicos continuam usando as notas de rodapé para palavras brasileiras inseridas nas traduções (como em *Quincas Borba*, 1955, 1995). Eles também inovam com a tradução explicativa, geralmente em aposição ou entre parênteses, dentro do tecido textual. Quanto à literatura brasileira inovadora (isto é, o trabalho sobre a língua), os tradutores usam estratégias que permitem uma melhor legibilidade e compreensão de leitura. O uso de glossário é comum, principalmente nos romances de formação da literatura brasileira (*Os Sertões*, 1947, 1993, 1997 / *Terres violentes*, 1946, *Macounaïma*, 1979, 1996), e tem como efeito exotizar as traduções. Os glossários concernem geralmente a fatos históricos brasileiros, tradições culturais, culinárias, folclóricas ou econômicas. Parecem substituir as notas de rodapé, o que permite arejar o texto e introduzir o estrangeiro nos textos traduzidos. A tendência, no fim do século, é a tradução fonológica, conforme o termo de Carneiro da Cunha, isto é, o uso da palavra “toupi” (t-o-u-p-i-) naturalizada, ou seja adaptada ao sistema fonológico francês (nas traduções de *Iracéma*, 1985 / *Macounaïma*, 1979 e 1996). Essa estratégia oferece traduções mestiças e valorizam o caráter importado da obra e, portanto, estrangeiro da obra traduzida. Mas esse caráter estrangeiro encontra-se reduzido, pois, geralmente, os tradutores das letras brasileiras em francês são pouco audaciosos quanto à subversão da língua francesa – isso de um ponto de vista sintático, neológico, dialógico, criativo – e eles acabam produzindo traduções que anexam a literatura e a cultura brasileiras à língua e à cultura francesas. No entanto, a posição do Brasil literário no mapa mundial das literaturas evoluiu muito desde o final do século xviii até o início do século xx. Afastada do que Casanova chama de “o meridiano de Greenwich” – dominado pelas instâncias literárias de Paris, Londres e Nova York – até a segunda metade do século xviii, a literatura brasileira tornou-se uma literatura independente e autônoma. Segundo Casanova, para que uma “literatura dominada” ou uma “peque-

na literatura” se torne justamente independente e autônoma, ela precisa passar pela invenção ou criação de uma língua (CASANOVA, 1999: 220). As reivindicações brasileiras de uma língua própria passaram, com efeito, pela criação de uma língua (brasileira) numa outra língua (portuguesa) a partir do século XIX, acentuando-se no início do século XX (*Macunatma*, 1928). “Verdadeiro material de criação dos escritores”, a língua, afirma Casanova, permite inovações e revoluções literárias (CASANOVA, 1999: 348, 383). Assim, os escritores desviam os usos literários, as regras de correção gramaticais e literárias nas suas línguas e afirmam a especificidade de uma língua ‘popular’. O que a França conquistou (padronização da língua francesa) durante o século XVII, escreve Casanova (Id.: 95), o Brasil, a meu ver, conquistou mais de dois séculos depois (codificação da língua portuguesa do Brasil e literarização das práticas orais).

Paradoxalmente, se a tradução é reconhecimento e consagração e se a tradução de obras oriundas de literaturas “dominadas” são anexadas pelas literaturas centrais (americana, francesa e inglesa), a França, ao traduzir cada vez mais obras brasileiras – mesmo sendo traduções “naturalizantes” –, reconhece de forma implícita que o Brasil literário não é tão “ex-cêntrico” (fora do centro). Mas as instâncias parisienses não podem integrar o Brasil numa posição mais central, visto a área lingüística que os separa e o fato de o Brasil não ser uma ex-colônia francesa.

A literatura brasileira só será reconhecida quando seguir as regras do “universal” dos centros, quando não reivindicar mais suas próprias normas (estéticas e literárias) nem um contexto histórico, cultural, político, literário diferenciado e específico. Mas os escritores brasileiros, reapropriando-se de seus próprios recursos, conseguiram atingir a visibilidade literária graças à liberdade criativa. Na minha opinião, as línguas chamadas de “literárias” e “centrais” não chegaram ao mesmo grau de autonomia e liberdade criativa literária que a língua brasileira porque esta “libertação da escritura”, avisa Casanova, concerne a “uma língua que não se submeteria a nenhuma lei de correção gramatical ou ortográfica [*sic*], que se recusaria a seguir as exigências comuns da legibilidade e da comunicação mínima, e que só obedeceria às exigências ditadas pela própria criação literária”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *O Guarany*. Tradução e adaptação de Vasco de Lacerda. Paris: La Sinaise, 1947.
- _____. *Le fils du soleil (Les aventuriers ou le Guarani)*. Tradução de L. Xavier de Ricard. Paris: J. Tallandier, 1902.
- _____. *Iracéma*. Tradução de Philéas Lebesgue. Paris: Gedalge, 1928.
- ANDRADE, Mario de. *Macounaïma ou le héros sans caractère*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Flammarion, 1979.
- _____. *Macounaïma*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Stock/Unesco/ALLCA xx, ed. crítica. Pierre Rivas, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Stock/Institut International de Coopération Intellectuelle, 1936.
- _____. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Albin Michel, 1956.
- _____. *Dom Casmurro*. Tradução de Anne-Marie Quint. Paris: Métailié/Centre National des Lettres, 1983.
- _____. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Le livre de poche, nº 3268, 1997.
- _____. *Quincas Borba*. Tradução de Alain de Acevedo. Paris: Nagel Coll. Unesco Œuvres Représentatives, 1955.
- _____. *Quincas Borba*. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1995.
- _____. *Mémoires posthumes de Bras Cubas*. Tradução de René Chadebec de Lavalade. Paris: Métailié, 1989.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan & Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras / Florianópolis: PGET/NUPLITT, 2007.
- CARNEIRO DA CUNHA, Teresa Dias. *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: História, concepção e crítica*. Dissertação de mestrado (inédita). Rio de Janeiro, 1999.
- CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- CHONCHOLL & MARTINIERE. *L'Amérique Latine et le Latino-américanisme en France*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- CUNHA, Euclides da. *Les terres de Canudos*. Tradução de Sereth Neu. Paris: Julliard, 1947.
- _____. *Hautes terres*. Tradução de Jorge Coli & Antoine Seel. Paris: Métailié, 1997.

- _____. *Hautes terres*. Tradução de Jorge Coli & Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993.
- LAMBERT, José. “A la recherche de cartes mondiales des littératures”. In: *Semper Aliquid Novi*. Janos Riesz et Alain Ricard, org. Tübingen: Narr, 1990.
- Mercur de France*, 1901-64, Paris. *Revue Palimpsestes*, n° Spécial Retraduire. Paris: Pub. de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel, 1965.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presses Université, 2004.
- UNESCO: <http://www.unesco.org>
- VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*. London/ Nova Iorque: Routledge, 1998.

O PAPEL DA PATRONAGEM NA DIFUSÃO DA LITERATURA BRASILEIRA: O PROGRAMA DE APOIO À TRADUÇÃO DA BIBLIOTECA NACIONAL

Marcia A. P. Martins

Pontifícia Universidade Católica/Rio de Janeiro

Há muitos séculos a patronagem vem tendo papel fundamental no incentivo às atividades artísticas e culturais, por meio de agentes que variam de pessoas físicas a empresas e instituições, tanto do setor público como do privado. Nem sempre o alvo desses agentes é um artista, uma atividade ou um produto isolado; pode ser, por exemplo, a produção literária de um sistema não hegemônico, geralmente com saldo negativo na balança de trocas culturais. Este é o caso da literatura brasileira: além de pouco divulgada e consumida no exterior, tem contribuído para criar imagens e representações parciais e estereotipadas na nossa cultura, diante dos autores e temáticas comumente selecionados para tradução e que contam, ainda, com o reforço da mídia e do cinema. De modo geral, os aspectos mais ressaltados têm sido, de um lado, o exotismo, a sensualidade e a religiosidade/misticismo, e de outro, a miséria e a violência urbana. Como observa o escritor Nelson de Oliveira,

os livros que, depois de saltar todos os obstáculos, conseguem fecundar o mercado europeu e o americano são os que alimentam e realimentam a idéia pré-fabricada que o Primeiro Mundo faz de nós. São os romances entupidos de anedotas exóticas e pitorescas sobre traficantes, favelados, índios, pais-de-santo, bruxos, sambistas e prostitutas (2003: 29).

Uma evidência da situação periférica ocupada pelo sistema cultural brasileiro, essencialmente importador, são os números referentes a traduções publicadas nos Estados Unidos e no Brasil. Em 2004, dos cerca de 200 mil títulos lançados nos Estados Unidos,¹ apenas 3.500 eram traduções, o que corresponde a 1,75% do total. Em contrapartida, no Brasil foram contabilizados, no mesmo período, 34.858 novos títulos, sendo 5.194 deles traduzidos, significando uma taxa de 15%. Porém o que mais chama a atenção é que, dessas traduções, 3.376² eram do inglês, contra ape-

¹ Fonte: BooksInPrint.com.

² Fonte: Câmara Brasileira do Livro.

nas 31 obras vertidas do português para o inglês, segundo dados do Index Translationum, da Unesco.³

Para aumentar a visibilidade da nossa cultura e fugir das representações parciais é preciso, portanto, não só intensificar a tradução e a circulação das nossas obras e autores, como também difundir uma produção literária mais diversificada, favorecendo estilos, temáticas e escolas/vertentes variadas – o que implica, em última análise, mudar ou ampliar o(s) cânone(s) de literatura brasileira traduzida que vigora(m) nos sistemas receptores. Esse papel divulgador costuma ser desempenhado basicamente por editoras (nacionais e estrangeiras), agentes literários, alguns tradutores e estudiosos de obras e autores brasileiros, e instituições governamentais. O foco deste artigo é a atuação de uma dessas instituições, a Fundação Biblioteca Nacional, como promotora de patronagem, mas antes faremos alguns comentários sobre os demais agentes de transmissão da nossa literatura.

A DIFUSÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NO EXTERIOR

Os esforços recentes de algumas editoras brasileiras têm contribuído para divulgar no mercado internacional nossas obras e autores – que não são poucos. O Brasil é o oitavo produtor de livros do mundo e a maior indústria editorial da América Latina, produzindo mais de 50% dos livros editados no continente; no momento, há obras traduzidas de autores brasileiros em mais de 60 países.⁴ No entanto, a exportação dos nossos produtos editoriais exige investimentos financeiros consideráveis: é preciso viabilizar a participação em feiras internacionais, produzindo catálogos específicos e dossiês de apresentação das obras – que incluem trechos já traduzidos para os idiomas respectivos dos editores (ou, pelo menos, para o inglês), biografia do autor e até resenhas do livro publicadas na imprensa (ver OLIVEIRA, 2003: 28) –, e também realizar viagens constantes ao exterior para manter contatos antigos e estabelecer novos.

Um exemplo de estratégia comercial bem-sucedida é o da editora Melhoramentos, que começou a se voltar para o mercado externo há mais

³ Os números podem ser um pouco superiores, já que nem sempre os países atualizam os dados junto à Unesco.

⁴ Fonte: *site* do Ano Ibero-americano da Leitura, comemorado em 21 países da Europa e das Américas em 2005, www.vivaleitura.com.br/noticia_show.asp?id_noticia=212. Acesso em 30 de julho de 2006.

de 20 anos. Seu autor mais vendido no exterior, José Mauro de Vasconcelos, já foi traduzido para 32 línguas e publicado em 19 países. No artigo “Os caminhos para a exportação”, publicado em uma edição de 2005 da revista *Panorama Editorial*, editada pela Câmara Brasileira do Livro – CBL, o diretor da editora Melhoramentos Breno Lerner declara que as feiras

são, ainda, a principal vitrine para acessar as exportações. Graças a elas abrimos relacionamentos com editores estrangeiros, mostramos nossos autores, nossos livros e, principalmente, conhecemos um pouco melhor os mercados para os quais desejamos exportar.

A Companhia das Letras também tem procurado divulgar seus principais lançamentos em feiras internacionais, preparando *releases* e traduzindo para o inglês trechos de livros tanto de autores já publicados no exterior, como Patrícia Melo e Luiz Alfredo Garcia-Roza, quanto de novos nomes, como Daniel Galera.

Dentre as editoras não universitárias internacionais, a inglesa Bloomsbury destaca-se como a que mais contribui para divulgar a produção literária brasileira. Uma das fundadoras da editora é Liz Calder, entusiasta do Brasil e da nossa literatura e idealizadora da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), evento anual criado em 2003 que reúne autores nacionais e internacionais. Criada em 1985, há cerca de uma década a Bloomsbury vem lançando de três a quatro livros brasileiros por ano, de autores como Chico Buarque, Patrícia Melo, Milton Hatoum, Rubem Fonseca e Paulo Lins. Além disso, republicou *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, de Machado de Assis, e tem planos de lançar uma coletânea de contos desse mesmo autor. Uma evidência da visibilidade propiciada pela Bloomsbury à nossa literatura é a inclusão da versão em inglês de *Budapeste*, de Chico Buarque, entre os seis finalistas (dentre 80 indicados) do Foreign Fiction Prize de 2005, concedido pelo jornal *The Independent*. Esse prêmio é atribuído a uma obra de ficção considerada excepcional, que tenha sido traduzida para o inglês a partir de qualquer língua e publicada no Reino Unido. O interessante é que o prêmio, no valor de 10 mil libras, deve ser dividido igualmente entre o autor e o tradutor.

O que se pode observar, portanto, é que a presença dos livros e autores brasileiros no cenário internacional está aumentando, embora mais em termos de diversidade do que propriamente de volume de vendas. A publicação *The babel guide of Brazilian fiction in English translation* lista mais de oitenta ficcionistas brasileiros com obras publicadas em inglês, entre os

quais se destacam, pela quantidade de títulos, os já clássicos Jorge Amado, Clarice Lispector, Machado de Assis, Erico Verissimo e Graciliano Ramos, e os contemporâneos Paulo Coelho, Moacyr Scliar, Autran Dourado, Marcio Souza, João Ubaldo Ribeiro e Lygia Fagundes Telles, além dos já mencionados Patrícia Melo, Chico Buarque, Milton Hatoum e Rubem Fonseca. O catálogo da Amazon.com – livraria virtual que comercializa obras brasileiras em várias línguas, inclusive no original – inclui número e relação semelhante de nomes.

Se os nossos autores estão agora sendo mais publicados pelas editoras comerciais, isso se deve muito à atuação dos agentes literários, principalmente a partir dos anos 1990. Os agentes têm a função de representar os autores junto às editoras, discutindo e negociando contratos, fechando negócios e até indicando títulos para publicação. Para tanto, precisam conhecer profundamente o perfil das editoras e ter conhecimento sobre a lei de direitos autorais e as formas de contrato que se estabelecem entre autores e editores. Como observa Gomes em sua dissertação de mestrado (2005), “[p]or suas habilidades para aproximar interesses e suavizar relações, o agente é procurado por escritores para intermediar a relação comercial com os editores, e por editores que desejem negociar nomes de sua carteira com editoras estrangeiras” (GOMES, 2005: 100).

Superando um convívio inicial permeado por uma certa desconfiança por parte das editoras, o agente é visto hoje como um facilitador e até mesmo um aval, segundo o editor Paulo Rocco (MENGOZZI, 2004). Lucia Riff, da pioneira BMSR, considerada uma das maiores agências do Brasil, acredita que as condições para os autores e livros brasileiros no mercado internacional melhoraram um pouco e afirma que a saída está em uma atitude proativa: “Não dá para esperar que os contratos surjam, que os pedidos caiam do céu. Conseguiremos vendas para o exterior na medida em que nos esforçarmos, que tivermos uma mentalidade vendedora” (*Panorama Editorial*, 2005). A tradução tem um papel relevante nessa postura proativa, diante da limitada penetração da língua portuguesa. A BMSR trabalha em parceria com duas agências estrangeiras que se encarregam não só das negociações para o exterior dos autores representados por Lucia Riff, como também das traduções das obras. São elas a Anne Marie Vallat Agência Literária, para França, Portugal e países de língua espanhola, e a Ray-Güde Mertin, para o restante do mundo. Os resultados são evidentes: Luis Fernando Verissimo, por exemplo, já foi vendido para quase 20 países (*ibidem*). Outros agentes literários em atividade no Brasil são

Marisa Moura (Página da Cultura) e Alexandre Teixeira (Solombra Books), para citar apenas alguns. Segundo Gomes (2005: 107), “eles competem com os agentes estrangeiros que representam autores e editores de outros países junto a editoras brasileiras, e escritores brasileiros junto a editores estrangeiros”. No entanto, a maioria dos autores brasileiros ainda é representada no exterior por agentes estrangeiros (*ibidem*).

Além das editoras e dos agentes, alguns tradutores e estudiosos de obras e autores brasileiros também contribuem de forma incisiva para divulgar a nossa literatura no exterior, como Clifford Landers e Earl Fitz. Landers, um norte-americano da Flórida que já traduziu quatorze romances brasileiros, como *O xangô de Baker Street* e *O homem que matou Getúlio Vargas*, de Jô Soares, e *O elogio da mentira*, *O matador*, *Inferno* e *Valsa negra*, de Patrícia Melo, tem graduação e doutorado em ciência política e mestrado em língua espanhola. Ainda como estudante universitário, esteve no Brasil durante um ano e meio para desenvolver estudos sobre a UDN (União Democrática Nacional), partido fundado em 1945 para fazer oposição ao governo Vargas. Tendo firmado sólidos laços afetivos com o Brasil, inclusive familiares, Landers é um grande entusiasta da nossa literatura e procura divulgá-la entre os editores e o público norte-americano. Diz não estar preocupado com a editora, o tamanho do público ou estratégias de *marketing*; para ele, o que importa é chegar aos leitores e ter o privilégio de promover a cultura brasileira através das obras traduzidas (ver BENTES, 2005).

Earl Fitz, por sua vez, é professor de espanhol, português e literatura comparada da Vanderbilt University, no Tennessee, e seu principal interesse é a literatura brasileira. Entusiasta da obra de Clarice Lispector, diz ter ficado “obcecado” pela figura literária da autora quando leu *A maçã no escuro*, em 1971 (*O Estado de S. Paulo* – 16/3/2005). A partir daí, passou a dedicar sua carreira acadêmica à literatura de Clarice e, por meio de artigos e livros como *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différence of desire*, publicado pela Texas Pan American Series (2001), tornou-se um dos principais responsáveis pela vinculação dessa autora aos estudos de gênero nos Estados Unidos. Em sua obra mais recente, *Brazilian narrative traditions in a comparative context* (2005),⁵ Fitz examina as relações complexas entre Brasil e Estados Unidos e traça um perfil da narrativa brasileira – com destaque para José de

⁵ Primeiro título da série da MLA (Modern Language Association of America), *World Literatures Reimagined*.

Alencar, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Machado de Assis, Jorge Amado e Guimarães Rosa.

Os tradutores John Gledson e Giovanni Pontiero, bem como alguns pesquisadores de departamentos de estudos latino-americanos, luso-hispânicos e luso-brasileiros de universidades com programas de pós-graduação nessas áreas, também têm tido papel fundamental na disseminação da produção literária brasileira no exterior.

Chegamos, assim, ao último grupo de agentes de transmissão da literatura brasileira no exterior, que são as instituições governamentais, no seu papel de promotoras de patronagem.

Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss*, o termo patronagem refere-se a “apoio moral ou material oferecido por alguém ou por uma organização; proteção, patrocínio, patronato”. Na política, o termo chega a ter hoje uma conotação pejorativa, podendo ser entendido como sinônimo de clientelismo, fisiologismo. É possível encontrar, em artigos de ciência política, o emprego do termo “patronagem” ou “recursos de patronagem” para designar o uso político de recursos públicos (ver PEREIRA e MUELLER, 2002) ou verbas orçamentárias alocadas aos partidos pelos chefes do Executivo (ver AMORIM NETO e SANTOS, 2001).

Mas o sentido que interessa aqui é o proposto por André Lefevere (1985, 1992), que incorporou ao modelo polissistêmico a idéia de um mecanismo de controle, ao qual denominou “patronagem”, que regula o sistema literário de dentro das estruturas socioeconômicas e ideológicas da sociedade. Lefevere define patronagem como “os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escrita, a leitura ou a reescrita da literatura” (1985: 227). Tais poderes podem ser, por exemplo, grandes benfeitores, o sistema universitário, empresas e instituições governamentais.

No Brasil, as entidades e os órgãos que mais promovem a nossa literatura no exterior estão geralmente vinculados aos Ministérios da Cultura e da Educação, com o apoio de outros ministérios. O Ministério da Cultura, por exemplo, abriga o Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), cujas metas principais incluem tornar os livros e autores brasileiros cada vez mais visíveis no cenário internacional. Segundo Galeno Amorim, atual coordenador do PNLL, outros setores do governo também estão abertos para desenvolver ações proativas que ampliem a presença do Brasil no exterior, como a Agência de Promoção de Exportação do Brasil (Apex) e o Ministério das Relações Exteriores, dispostos a firmar parcerias com a indústria editorial.⁶

⁶ Fonte: www.vivaleitura.com.br/noticia_show.asp?id_noticia=212.

Vale destacar, ainda, a criação, em setembro de 2005, do Fundo Pró-Leitura, destinado a financiar as políticas públicas na área do livro, da leitura e das bibliotecas, políticas essas que incluem uma maior presença do livro e do autor brasileiro no mundo (ver AMORIM, 2005, e www.abrelivros.org.br, 14/7/2006). Os associados fundadores são a Câmara Brasileira do Livro, o Sindicato Nacional de Editores de Livros, a Associação Nacional de Livrarias, a Associação Brasileira de Editores de Livros e a Associação Brasileira de Difusão do Livro, e a receita do Fundo provém da arrecadação da alíquota de 1% do faturamento do setor livreiro e editorial.

O PROGRAMA DE APOIO À TRADUÇÃO DE LIVROS BRASILEIROS NO EXTERIOR DA FBN

Até o momento, no entanto, a ação mais efetiva tem sido o Programa de Apoio à Tradução de Livros Brasileiros no Exterior, que foi criado em 1984 com o apoio da Fundação Vitae e passou em 1990 a ser gerido pelo Departamento Nacional do Livro, da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), e mais recentemente pela Coordenadoria-Geral do Livro e da Leitura. Trata-se de uma das modalidades de bolsas individuais no âmbito da FBN, inscritas no Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, e tem como objetivo incentivar editoras estrangeiras a publicar obras brasileiras. O valor da bolsa destinada à tradução das obras selecionadas é de 3.000 dólares, pagos em duas parcelas: a primeira, um adiantamento de 50%, após a aprovação do pedido, e a segunda, complementando o valor total, quando a edição estiver pronta, desde que a editora cumpra as exigências estipuladas, como publicar o livro no máximo dentro de dois anos a partir da concessão da bolsa, dar o devido crédito à Biblioteca Nacional e ao Ministério da Cultura⁷ e enviar cinco exemplares da obra publicada no estrangeiro para a Coordenadoria-Geral do Livro e da Leitura.

O Programa tem os objetivos de difundir a literatura brasileira no exterior, criando um público leitor para o autor nacional; incentivar a tradução do autor brasileiro em outros países; e levar o programa de bolsas às feiras internacionais para apresentá-lo a editores.⁸

⁷ A Decisão Executiva FBN nº 16, de 25 de julho de 2006, publicada no Diário Oficial da União em 07/8/2006, determina que o editor beneficiado pela bolsa de tradução deverá imprimir, na língua da tradução, na página de crédito do livro, a seguinte referência: “Obra publicada com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil/Fundação Biblioteca Nacional/Coordenadoria-Geral do Livro e da Leitura.”

⁸ Fonte: *site* do Plano Nacional do Livro e da Leitura (www.pnll.gov.br).

Os critérios para concessão de bolsa são, basicamente: (i) mérito ou qualidade literária, o que se pode entender como “canonicidade” em algum circuito, como o acadêmico ou o da vida literária, e (ii) inexistência de traduções anteriores da mesma obra para aquele idioma. A seleção é feita atualmente pelo Conselho Interdisciplinar de Pesquisa da FBN, sucedâneo do Conselho de Pesquisa em Literatura, que tinha função análoga, e poderá contemplar obras da área de humanidades (história, ciência política, letras, filosofia, comunicação, biblioteconomia e documentação, entre outras). O número de bolsas concedidas varia conforme a disponibilidade orçamentária e financeira da instituição, o interesse das editoras e as determinações do edital vigente,⁹ sendo que para o período 2006-08 os recursos alocados deverão permitir a distribuição de até 24 bolsas por ano.

Com o objetivo de apresentar os autores brasileiros aos editores estrangeiros em visitas a feiras internacionais, como a Frankfurt Bookfair, a Feria Internacional del Libro de España (LIBER), o Salon du Livre de Paris e a Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a FBN editou em 2002 o *Guia conciso de autores brasileiros*, compilado por Alberto Pucheu e Caio Meira. Trata-se de um “Quem é quem” da literatura brasileira que traz verbetes bilingües (em português e em inglês) sobre os escritores, bibliografias, citações da crítica especializada – que incluem, algumas vezes, trechos de resenhas publicadas em jornais ou revistas estrangeiros –, fragmentos de obras e endereços eletrônicos para contato com os autores ou com seus representantes. Além disso, fornece os endereços completos das principais editoras associadas ao Sindicato Nacional dos Editores e de agentes literários que atualmente representam autores brasileiros (ver BARBOSA, 2002: 9).

Na verdade, o *Guia conciso* constrói uma espécie de cânone da nossa literatura, na medida em que apresenta escritores nossos considerados de “prestígio inquestionável”, como informa na Apresentação do volume (BARBOSA, 2002: 7) o prof. Elmer Corrêa Barbosa, então diretor do Departamento Nacional do Livro. Esse cânone foi montado a partir de consultas a diretores de bibliotecas públicas, críticos e professores, formando uma “biblioteca básica de literatura brasileira” (*ibidem*), totalizando, inicialmente, 182 nomes. Coerentemente com o regulamento do Programa, o volume em questão não cobre apenas o universo da ficção: inclui também poetas, críticos literários, dramaturgos, filósofos, historiadores, sociólogos e

⁹ O texto do edital de 2006 está disponível nos portais da FBN (www.bn.br) e do Ministério da Cultura (www.cultura.gov.br).

antropólogos, em uma seleção que se estende dos primórdios da produção literária brasileira – com Pe. Manuel da Nóbrega e José de Anchieta no século XVI –, aos contemporâneos, desde “imortais” da Academia Brasileira de Letras até nomes associados a gêneros mais populares, como o autor de romances policiais Luiz Alfredo Garcia-Roza, cujo verbete traz parte de uma resenha publicada no *New York Times* que o apresenta como o Raymond Chandler brasileiro – confirmando a estratégia de criar aproximações com gêneros ou autores que são familiares aos potenciais leitores da tradução. Além disso, também como está dito na Apresentação, “[t]rata-se de uma publicação que busca ser continuamente ampliada, com o acréscimo de nomes significativos às letras nacionais” (*ibid.*).

Em 2004, dois anos depois da edição do *Guia conciso*, a nova administração da FBN, sob a presidência do bibliófilo Pedro Corrêa do Lago, reformulou o Programa de Apoio à Tradução, com lançamento durante a segunda Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP). Para tanto, o Conselho de Pesquisa em Literatura selecionou 20 obras, de autores diferentes, cujos primeiros capítulos foram traduzidos para o inglês, o francês e o espanhol, formando três volumes distintos, a serem distribuídos em eventos literários no Brasil e no mundo. Embora a maioria dos autores estivesse presente nas três coletâneas, havia ligeiras diferenças. Sergio Sant’Anna, por exemplo, constava nos volumes em espanhol e francês, mas não em inglês, enquanto Raduan Nassar não foi incluído no volume em francês. Nas seletas de 2005, repetiu-se o procedimento, mas com nova relação de autores e obras, salvo poucas exceções: Carlos Heitor Cony foi novamente incluído, mas com uma obra diferente, e Luiz Ruffato e Ronaldo Correa de Brito, que no ano anterior haviam sido traduzidos apenas para uma ou duas línguas, puderam completar a série, sendo que o pernambucano Brito teve também a mesma obra, *Faca*, traduzida para o francês.

Além dessas obras, outras ainda poderiam ser contempladas, mediante a aprovação do Conselho de Pesquisa em Literatura.

A proposta, na época, era a de confeccionar novas seletas a cada ano, de modo a mostrar um conjunto mais diversificado de textos e autores do que o volume anterior, buscando um equilíbrio entre o clássico e o contemporâneo. Entre contistas e romancistas, autores contemporâneos consagrados, como Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles e Carlos Heitor Cony, estão ao lado de autores canônicos de uma geração anterior, como Erico Verissimo e José Lins do Rego, e também de nomes que despontaram

nos anos 1990, como Marçal Aquino, Luiz Ruffato, Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto, talvez menos conhecidos do público em geral mas celebrados por seus pares e pela mídia especializada.

Em novembro de 2005 houve outra mudança na direção da FBN, que passou a ser presidida pelo escritor e pesquisador Muniz Sodré de Araújo Cabral. A nova administração decidiu desativar a confecção das seletas – devido, entre outros motivos, a seus altos custos – e voltou a adotar o *Guia conciso* editado em 2002, com o compromisso de atualizá-lo sempre que possível e necessário.

Em relação aos resultados do programa, de acordo com os dados disponibilizados pela FBN¹⁰ foram concedidas 193 bolsas de 1991 a 2005, na seguinte distribuição:

ANO	Nº DE BOLSAS
1991	9
1994	23
1995	13
1997	16
1998	13
1999	25
2000	26
2001	16
2003	4
2004	29
2005	20
Total	193

Como se pode observar, não há informações referentes aos anos de 1992, 1993, 1996 e 2002, não tendo sido possível determinar junto à CGLL se isso se deve a hiatos na implementação do programa ou a uma falta de interesse por parte das editoras estrangeiras.

Examinando-se a relação de países e editoras que publicaram autores brasileiros por meio do Programa de Apoio à Tradução, alguns fatos merecem destaque:

¹⁰ Fonte: planilhas disponibilizadas para a pesquisa pela Coordenadoria-Geral do Livro e da Leitura da FBN em 2005 e 2006.

- os países que mais solicitaram bolsas até agora foram a Espanha, com 45 livros brasileiros publicados, e a França, com 39. Itália e Alemanha também têm demonstrado interesse pela nossa produção literária, tendo já solicitado 20 e 17 bolsas, respectivamente;
- de todas as traduções feitas, apenas oito foram para o inglês: quatro para editoras norte-americanas e quatro para editoras inglesas, sendo três delas para a já mencionada Bloomsbury;
- em 2005, seis bolsas foram solicitadas por duas editoras suecas, cinco delas pela Tranan.

É importante ressaltar que esse tipo de ação de patronagem, envolvendo programas de incentivo à tradução, é bastante comum, e não ocorre apenas em culturas periféricas; basta lembrar o programa do governo americano que financiou, entre 1960 e 1987, a tradução e publicação no Brasil de 10 mil títulos produzidos originalmente em inglês (WYLER, 2001, p. 45). O Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, por exemplo, tem um programa de apoio à tradução semelhante ao da FBN, e outro em que concede incentivos financeiros para a edição no Brasil de obras de autores portugueses e de autores africanos de língua portuguesa.

ALGUMAS IMPLICAÇÕES DO PROGRAMA

Como já foi observado neste artigo, tanto a seleção dos autores e obras a serem traduzidos e promovidos no exterior como as estratégias de tradução empregadas podem contribuir para criar imagens e representações da cultura de origem e até para mudar ou ampliar o(s) cânone(s) literário(s) dessa cultura que vigora(m) nos sistemas receptores. O material de divulgação do Programa de Apoio à Tradução da FBN, que inclui o *Guia conciso* e, em 2004-05, as seletas de textos, oferece uma oportunidade não só de expandir o cânone literário brasileiro mais clássico, como de fugir dos estereótipos tradicionais associados à nossa cultura.

Em novembro de 1994, a revista *Veja* publicou um artigo intitulado “Biblioteca Nacional” que se propunha a definir o cânone brasileiro, em uma resposta ao cânone ocidental de Harold Bloom.¹¹ O autor da reportagem, Rinaldo Gama, pediu a 15 intelectuais de renome – incluín-

¹¹ Lílian Feitosa, em sua pesquisa de doutoramento (título provisório da tese: *Gender in translation: Brazilian women writers in English, the cases of Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus, and Ana Maria Machado*), realizada no Programa de Literatura Comparada da Universidade

do críticos literários, escritores, poetas e antropólogos – que listassem os 20 livros que cada um achava mais representativos da cultura brasileira. Mais de 150 livros foram citados, e os 22 que tiveram maior número de citações foram considerados como constituindo o nosso cânone. Como já se poderia prever, constam da lista clássicos da literatura como *Os sertões* (Euclides da Cunha), *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa), *Vidas secas* (Graciliano Ramos), *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), *Macunaíma* (Mário de Andrade), *Fogo morto* (José Lins do Rego) e *O tempo e o vento* (Erico Verissimo), ao lado de obras de viés sociológico ou historiográfico como *Casa-grande & senzala* (Gilberto Freyre), *Raízes do Brasil* (Sergio Buarque de Hollanda), *Um estadista do império* (Joaquim Nabuco) e *Os donos do poder* (Raymundo Faoro), além do compêndio crítico *Formação da literatura brasileira* (Antonio Candido) e da obra poética de Gregório de Matos, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

O *Guia conciso de autores brasileiros*, da FBN, não apenas ratifica esse cânone, na medida em que inclui todos esses autores, à exceção de Raymundo Faoro, como o amplia consideravelmente, ao acrescentar 160 novos nomes pertencentes a um universo abrangente que também não se restringe à ficção, como observamos na seção anterior. Essa ampliação parece oportuna e necessária, na medida em que o próprio autor da reportagem da *Veja* descrita acima questiona as escolhas dos intelectuais, argumentando que a maior parte das obras incluídas no cânone representa um Brasil rural, embora o país seja, hoje em dia, predominantemente urbano.

As seletas de textos editadas em 2004 e 2005 pela FBN mostram, por sua vez, um conjunto de textos e autores que, embora restrito a contistas e ficcionistas, se revela ainda mais diversificado, por incluir nomes bastante recentes na cena literária contemporânea. A implicação disso é a possível inclusão, no(s) cânone(s) da literatura brasileira no exterior, de autores que ainda não foram propriamente canonizados no universo brasileiro ou até mesmo, em alguns casos, estariam bem longe disso. Em reportagem publicada no Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo*, em 10/7/2004, a respeito da Flip, Antonio Gonçalves Filho anuncia “boas novas para a literatura brasileira”, revelando que escritores como Joca Reiners Terron, Marcelino Freire e Daniel Galera, “três prosadores urbanos, estão na mira dos [edi-

de Massachusetts em Amherst, com previsão de defesa para abril de 2007, discute a ausência total de mulheres nesse cânone.

tores e agentes] estrangeiros”, o que fará, em sua opinião, com que eles se livrem do estigma de “marginais”.

O que acontece, portanto, é que programas de incentivo à tradução como o da FBN não só viabilizam a publicação de autores brasileiros em outras línguas, como também têm o poder de construir novos cânones da literatura brasileira no exterior, com autores e obras de temáticas, gêneros e estilos mais diversificados, o que poderá ajudar a desconstruir as representações redutoras e estereotipadas.

Se considerarmos, como observa Reis (1992), que os cânones se consolidam e se propagam a partir de, por exemplo, currículos universitários e escolares (sendo que, de modo geral, é a universidade que chancela o cânone literário), jornais e suplementos literários, antologias, prêmios, nomes de logradouros e adaptações para outros meios de comunicação, vemos como é fundamental o papel da patronagem para aumentar a visibilidade dos nossos autores e, conseqüentemente, as chances de garantir premiações, inclusão em bibliografias acadêmicas e outras formas de canonização.

O que se pode concluir é que esse papel estratégico precisa urgentemente ser ampliado e ter mais continuidade, enquanto a patronagem deve tornar-se mais consciente da sua condição de mecanismo de controle e de poder – que atua inclusive por meio dos critérios de seleção e exclusão, e suas implicações – de modo a reverter a tradicional direção de mão única na via das trocas literárias e culturais entre o Brasil e o exterior.¹²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Galeno. “Um fundo para incentivar a leitura”. *O Estado de S. Paulo* – Caderno 2, 7 de outubro, 2005.

AMORIM NETO, Octavio; SANTOS, Fabiano. *A conexão presidencial: facções pró e antigoverno e disciplina partidária no Brasil*. Dados, Rio de Janeiro, v. 44, nº 2. Disponível em: http://www.scielo.br/sciel.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582001000200003. Acesso em 30 de julho de 2006.

BARBOSA, Elmer Corrêa. “Apresentação”. Em Alberto Pucheu; Caio Meira (orgs.), *Guia conciso de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BENTES, Carla Melibeu. *Clifford Landers – tradutor do Brasil*. Dissertação de Mestrado em Letras – Estudos da Linguagem (inédita). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

¹² Agradeço a Paulo Henriques Britto pela leitura que fez deste artigo e pelas valiosas sugestões.

- “Clarice Lispector provoca debate quente em NY”. *O Estado de S. Paulo* – 16 de março, 2005. (Disponível em bienaldolivro.org.br/content.php?recid=1770.)
- Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GOMES, Maria Lúcia Daflon. *Identidades refletidas: um estudo da imagem da literatura brasileira construída em tradução*. Dissertação de Mestrado em letras – Estudos da Linguagem (inédita). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. “Flip começa a render frutos para mercado externo”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 10 de julho, 2004.
- LEFEVERE, André. “Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”. Em Theo Hermans (org.). *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Londres: Croom Helm, 1985.
- _____. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992.
- MENGOZZI, Frederico. “Os empresários da literatura”. Revista *Época*, 17 de maio. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT728373-1661,00.html>, 2004. Acesso em 30 de julho de 2006.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- “Os caminhos para a exportação”. *Panorama Editorial*, ano I, nº 10, julho. Disponível em http://www.paginadacultura.com.br/pc_midia_10.html, 2005. Acesso em 30 de julho de 2006.
- PEREIRA, Carlos; MUELLER, Bernardo. “Comportamento estratégico em presidencialismo de coalizão: as relações entre Executivo e Legislativo na elaboração do orçamento brasileiro”. *Dados*, 2002, vol.45, nº2, p. 265-301, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/dados/v45n2/10789.pdf>. Acesso em 31/7/2006.
- REIS, Roberto. “Cânon”. Em José Luiz Jobim (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Site da Associação Brasileira de Editores de Livros – www.abrelivros.com.br. Postado em 14 de julho de 2006. Acesso em 14 de setembro de 2006.
- WYLER, Lia. “Translating Brazil”. Em John Milton (org.), *Emerging views on translation history in Brazil*. Crop 6, São Paulo: DLM/FFLCH/USP, 2001, p. 33-50.

A RECEPÇÃO DO SERTÃO BRASILEIRO PELA CULTURA ITALIANA: TRADUÇÕES DAS OBRAS ROSIANA E EUCLIDIANA

Tatiana Fantinatti

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*É a tradução que abre a janela para deixar entrar a luz;
que puxa a cortina de lado para podermos olhar para dentro
do lugar mais sagrado; que remove a tampa do poço
para podermos chegar à água.*
(Prefácio da versão autorizada da Bíblia, de 1611.)¹

I. ASPECTOS GERAIS

A tradução é um dos meios de aporte cultural para a sociedade que a recebe. Sabemos que no Império Romano as grandes obras gregas foram traduzidas para o latim² com o objetivo de incrementar o acervo cultural preexistente. Assim, continua sucedendo em nossos dias que países importem literatura estrangeira e dela se beneficiem, reconhecendo inclusive traços que se assemelham às literaturas locais. Ademais, a tradução revela-se ponto de encontro entre culturas, veículo e ponte, reconhecido que é o tradutor como mediador intercultural.

Tratamos, neste estudo, do contato entre Brasil e Itália através do intercâmbio de suas traduções, visto pelo ângulo da Itália como receptora, focalizando o sertão brasileiro.

O interesse por parte de um determinado público italiano pelo imaginário brasileiro chama a atenção e representa fato merecedor de estudo. Esse público seria basicamente constituído por profissionais das ciências sociais e letras. E é nas faculdades de letras, onde a língua portuguesa e as literaturas portuguesa e brasileira são ministradas, que decerto é promo-

¹ Paulo Rónai (1981: 21).

² “Os letrados gregos trazidos como cativos para Roma eram utilizados pelos livreiros (bibliópolas), onde um deles ditava (dictador) o texto original para um conjunto de escribas. As folhas de pergaminho depois de escritas eram encaminhadas ao “glutinador” encarregado da tarefa de uni-las em rolos ou costurá-las em tomos. A expressão “escriba” assumiu desde então um tom pejorativo (escritor a serviço de terceiro). A tradução foi, assim, um trabalho escravo.”

vida a atenção de seus estudantes para esse tema. Há, igualmente, um certo interesse do público em geral, por razões outras, tendo em vista as renovadas traduções de escritores brasileiros como Clarice Lispector, Chico Buarque, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca, Jorge Amado – cuja obra foi traduzida por inteiro para o italiano –, Zélia Gattai, Antonio Callado, e, com especial destaque, Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa, que serão tema deste trabalho. O universo fantástico, a mirabolante fauna, as miríades de tipos combinatórios de flora e clima, o exotismo de um povo depositário de diferentes culturas, esse conjunto, embrenhando-se através da literatura traduzida, encontra acolhida nos leitores italianos.

A atenção desse público, principalmente pelo Nordeste brasileiro, fez com que João Guimarães Rosa se tornasse referência na construção do habitante do sertão. O sertanejo do Nordeste é, no entanto, bastante diferente do sertanejo mineiro – diferença essa ignorada pelos italianos. Dessa maneira, toma forma, no imaginário do povo italiano, uma figura híbrida, resultante da síntese dos diversos sertanejos e das inferências fantasiosas decorrentes das conjecturas plasmadas a partir da gesta italiana.

Robert L.S. Buchleuch julga difícil a tradução de qualquer escritor brasileiro por ser a literatura brasileira dirigida a um público exclusivamente do Brasil, ao passo que escritores europeus e americanos objetivam em geral um mercado internacional mais amplo de leitores (BUCCHLEUCH, 1982: 112). Os regionalismos, as condições sociais de vida, a descrição de uma natureza própria fazem a fala brasileira bem diferente daquela de Portugal, o que explica também por que um tradutor que aprendeu português na Europa não estaria apto o suficiente para traduzir uma obra brasileira do porte das que estamos estudando. Há, além desse entrave, a provável insuficiência de usar dicionários portugueses, os quais dificilmente trarão registros de nossa flora e fauna, de nossas expressões e regionalismos.

2. QUESTÕES TEÓRICAS

Uma tradução eficiente pode ser determinada a partir de parâmetros de deslocamento das informações, que refletem o pensamento de uma cultura ou grupo social. Os estudos do estilo do autor, da cultura de origem e das línguas de origem e de chegada, visam a uma idealizada equivalência, já sabidamente pouco possível. A tradução encerra, implicitamente, questões

concernentes ao transporte cultural, e sabe-se que a multiplicidade das línguas é conseqüência da multiplicidade das culturas. Escreve R. Jakobson:

Os conceitos gramaticais de uma língua orientam a atenção de uma comunidade lingüística em uma determinada direção, e pelo seu caráter vinculante exercitam um influxo na poesia, nas crenças e inclusive no pensamento especulativo (JAKOBSON, 1966: 174)

Utilizamos o cotejo entre as traduções italianas de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, à luz da interculturalidade e do índice de deslocamento semântico, levando em conta os estudos culturais, determinantes do índice de afastamento semântico. Construiremos um painel exibindo soluções encontradas pelos tradutores para determinadas situações. Nossos estudos sobre cultura pautam-se nos conceitos de Clifford Geertz, desenvolvidos no livro *A interpretação das culturas* (1978). Geertz promove reflexões sobre a definição de cultura, realizadas a partir de análises concretas, de estudos empíricos.

Assim como a cultura está em constante mudança, a língua é uma componente cultural e ainda é a principal responsável pela transmissão da cultura; conclui-se que a língua se transforma na mesma medida em que a cultura o faz. A dinâmica da língua é articulada pelo caráter do grupo social, este último determinando a estrutura do pensamento. Portanto, nas diversas sociedades verificam-se traços culturais característicos, identificadores dos indivíduos e de seu *modus vivendi*: “Ogni lingua è lo strumento più duttile ed efficiente per esprimere la complessità e la dinamica della cultura e della società di cui è la voce”, como afirma Giovanni Freddi (1989:89).

Existem os que, como B. L. Whorf e J. Trier e, fundamentalmente Schleiermacher, concluem que “a visão que nós temos do mundo é pre-determinada pela nossa língua”, o que significa que o tradutor deve ter a competência sócio-situacional para transportar essa outra visão do mundo a seus leitores (FREDDI, s/d: 89).

O pensamento mantém as particularidades do povo, e a tradução deve manter essas particularidades, apresentando aos leitores da língua de chegada uma outra cultura, conservando o sabor característico de sua língua e o estilo do autor. A tradução, portanto, impacta na modificação do pensamento, no desenvolvimento ideológico, na expansão cultural e, portanto, tem obrigação de caráter social, inclusive político, uma vez que essas diversidades são trazidas ao conhecimento da cultura da língua de chegada.

3. TRABALHANDO O SERTÃO ROSIANO

Em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução*,³ Schleiermacher, conquanto pertencente ao século XIX, é atual em suas reflexões de tradutologia; considera dois caminhos ou possibilidades que o verdadeiro tradutor deve trilhar para promover o encontro entre o autor da obra e o leitor de sua tradução para que este último atinja o grau de apreciação que o leitor da obra original alcançou. Na primeira possibilidade, o tradutor conduz o leitor ao mundo que lhe é desconhecido, transporta-o ao universo da obra do autor e ao próprio autor. Na segunda possibilidade é o autor quem é transportado até o leitor de sua tradução, ao mundo da língua que o acolhe, e é visto com o olhar deste mundo da língua de chegada. A obra, neste caso, é mostrada como seria se o autor tivesse escrito na língua da tradução – o que não procede em todos os casos, visto que a maneira de pensar de um indivíduo é determinada pela sua cultura, dentro da qual se encontra a língua, o que leva a concluir que a língua define os limites de pensamento de seu usuário.

Quanto à tradução de *Grande Sertão: Veredas*, o tradutor Edoardo Bizzarri – que também traduziu *Corpo de baile*, resultando no livro *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* – introduziu o leitor italiano nos vastos conhecimentos do mundo brasileiro, preferindo o primeiro caminho de que Schleiermacher fala: “È sembrato, a ogni fine, preferibile introdurre il lettore italiano alla conoscenza autentica di un mondo diverso, anziché, per convenienza di lettura, presentargli il sertão brasileiro sotto forma di giardino all’italiana.”⁴

O segundo caminho citado por Schleiermacher, que, facilitando a leitura da tradução, desloca o original para os moldes da cultura da língua meta, seria prejudicial para os dois livros de que ora nos ocupamos, uma vez que a aculturação dos traços característicos brasileiros desfiguraria os originais. Um sertanejo nordestino ou mineiro não pode ser convertido em um camponês italiano. A metamorfose, longe de aproximar o leitor – que lê em língua traduzida – do original, desvia-o, não logrando o propósito de contato intercultural a que a tradução se propõe, a qual é bem-sucedida quando justamente mantém as marcas distintivas da obra. Schleiermacher (2001: 37) não considera este um método natural:

³ Ensaio lido em 24 de junho de 1813, na Academia Real de Ciências em Berlim.

⁴ Edoardo Bizzarri, tradutor de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2003: 7).

Uma pessoa não poderia pensar com total certeza nada que estivesse fora dos limites dessa língua; a configuração de seus conceitos, a forma e os limites de sua combinabilidade lhe são apresentados através da língua na qual nasceu e foi educada, inteligência e fantasia são delimitadas através dela.

As indagações de Teresa Cunha, ainda que sobre a tradução de *Macunatma* para o francês, constituem uma preocupação do processo mesmo de tradução, independentemente das línguas e das obras, por isso assaz pertinentes ao nosso trabalho:

O tradutor procurou fazer uma tradução facilitadora e didática para o público francês ou procurou manter o “sotaque” do texto original? Ele procurou reproduzir os diferentes níveis de linguagem e o tom do original ou aplainou as diferenças? Qual foi o seu procedimento em relação às palavras indígenas e outras que não possuem equivalentes diretos em francês? (CUNHA, 1997: 302)

Edoardo Bizzarri, em sua tradução italiana de *Grande sertão: veredas*, manteve, o mais próximo possível, o “sabor” do original, como ele próprio atesta em sua declaração supracitada. Denotando preocupação em manter tais aspectos, o tradutor elaborou um glossário de palavras temáticas, tais como *sertão, jagunço, farofa, mangaba, caruru, caatinga, caboré, caju, bem-te-vi*, as quais no corpo da tradução foram mantidas no original para conservar e respeitar o valor documental. Na obra de Rosa confluem, além do léxico sertanejo, palavras pertencentes a outras línguas, entre elas o tupi e o latim adaptado ao vernáculo, perfazendo um vocabulário intrincado e único, com neologismos compostos de analogias – frior, pormiúdo, ramaredo –, redobros – brisbrisa, cruz-cruz –, aglutinações – claráguas, brumalva, fechabrir, turbulindo, entreólheólho –, justaposições – boa-cara, come-calado, graças-a-deus –, verbificações e nominalizações – aeiouar, chungar, luar, sorumbar, entreluz, urjo –, vocabulizações onomatopaicas – arrejárrajava, chirilil, flaflo, refinfime – e afixações – atarefação, macheza, agouramento, estreitura (CASTRO, 1982: 27). Organizando tais termos, Nei Leandro de Castro reuniu quase 1.500 vocábulos, não registrados nos dicionários, em seu utilíssimo *Universo e vocabulário do Grande Sertão* (1982).

Quais teriam sido as perdas? Não por incapacidade de Bizzarri, mas pela difícil construção do texto, palavras e frases perderam sua carga afetiva e sua real significação. Nos casos em que a concordância verbal no discurso do narrador se desvia da língua culta, a tradução não indicou o erro. Quando o personagem diz “Tu é existível, Guirigó!” (1967: 343), qual poderia ser a técnica de transmissão procurando uma possível correspon-

dência? Inserir a maneira de falar de um camponês italiano? De um dos muitos dialetos falados na Itália? Qual deles? A tradução ficou: “Tu sai vivere, Ghirigò...” na declinação verbal correta. Uma perda para o leitor, inevitavelmente. O mesmo ocorre em: “Tu quis paz?” (1967: 459) traduzido por “Tu vuoi pace?”, ou em “Mas a gente vamos carecer de uns cavalos...” (1967: 342), cuja tradução para “Ma abbiamo bisogno di alcuni cavalli...” perde o ponto central que caracteriza o discurso. Nesses casos, na língua de chegada a concordância verbal foi feita nos moldes gramaticalmente corretos. Perda há também quando a estrutura da frase é modificada por um erro na construção verbal. Exemplo disto é: “a faca, o ferro dela, estava sido roído”: o leitor brasileiro perceberá o desvio do português culto *havia sido roído*, mas o fato passará despercebido pelo leitor italiano, que receberá perfeitamente a frase “il coltello, la lama, era stata corrosa”. Peculiar é, também, do homem do sertão do Brasil, a construção “chega estalavam as orelhas” (1967: 343), que em italiano irremediavelmente perdeu a estranheza em “arrivava a dare schiocchi con le orecchie”. Muitos são, entretanto, os casos em que foi possível transmitir a quebra da estrutura verbal, participando ao leitor maior informação de seu original, como em “A gente, jantou-se, já se estava de saída, para toda viagem” – “Cenammo, si stava già di partenza, per il viaggio”.

Outras perdas dizem respeito aos vocábulos de que já tecemos comentários, os quais, construídos de formas as mais variadas no original, tiveram traduções de seus “sinônimos-padrão” encontrados nos dicionários, posto que não teriam correspondentes na língua meta. Vejamos alguns exemplos: “A gente descarecia de cuidar dos burros” (1967: 110) – “Non avevamo bisogno di preoccuparci dei muli”, em que *descarecer* é traduzido por *non avere bisogno*, isto é, um correspondente do sinônimo de *descarecer*, que poderia ser *ter necessidade*; “mandou eu fazer a barba, que estava bem grandeúda” (1967: 113) – “mi fece fare la barba, che era ben lunga”, em que *lunga* traduziu *longa*, mas não constituiu a simbiose dos vocábulos *grande* e *graúda*, insinuados por Rosa. Mais adiante lemos: “com seu arreleque por-escuro uma nhaúma devoou” (1967: 113). Primeiramente, Castro (1982) explica: “arreleque: forma reforçada de leque” e “devoar: do latim *devolare*: voar para baixo, voar numa certa direção”. Temos em italiano “un’*inhaúma* con il suo sordo batter d’ali s’alzò a volo”. Perfeita a transposição para *alçar vôo*, não obstante *devoar* tenha outro caráter para o leitor brasileiro. Entendemos o grau de dificuldade da

tradução, de onde se pode inferir o porquê de ter sido ela um desafio e, por isso mesmo, um anelo para tradutores das mais variadas línguas. As impossibilidades demarcam os limites da língua meta ou os do tradutor ao manejar seus instrumentos. Mas como traduzir o léxico rosiano? Que palavra corresponderia a *lãolalão*, *desajoelhar*, *sestronho*, *olhalhão*? Vejamos o contexto destes dois últimos vocábulos: “Homem sistemático, sestronho” (1967: 343): causa estranheza o rico vocábulo, aplicado a quem tem *sestro*, *mania*, *cacoete* (CASTRO, 1982), diferente da leitura em língua italiana: “Uomo sistematico, maniaco”, que flui sem maiores chamarizes; “Jacaré choca – olhalhão, crespido do lamal, feio mirando na gente” – “Il caimano cova – tutt’occhi, rugoso di fanghiglia, fissando brutto la gente”. Os exemplos se alongariam em estudo específico do vocabulário; no entanto, nossa proposta é a de elucidar alguns dos muitos casos em que o tradutor se deparou com dificuldades.

Houve ocasiões em que a palavra já existia em italiano – sabemos que Guimarães Rosa construiu o vocabulário do livro usando seus conhecimentos de poliglota, e este pode ser um dos casos – embora com significado levemente alterado: “manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros” (1967: 111), traduzido por “mattinando, lì era ripieno di un urgere di uccelli”. O verbo manházar, de acordo com a explicação de Nei Leandro de Castro (1982), significa amanhecer, alvorecer. Curiosamente, em italiano temos o referido verbo: *mattinare-* [av. 1873] v. tr. (raro, lett) *Risvegliare l’innamorata cantando la mattinata* (ZINGARELLI, 2000: 1074). O adjetivo *re-cheio*, que significa *repleto*, *muito cheio*, faz parte igualmente do vocabulário italiano: *ripieno*.

Com relação aos nomes dos personagens rosianos, uns conservaram rigorosamente a forma original, como *Alaripe*, *Diadorim*, *Doristino*, *Sesfredo*, *Fafafa*, *Zé-Bebelo*. Possivelmente, por serem de fácil pronúncia e por não possuírem correspondente em italiano, foram desta sorte mantidos. Outros foram adaptados à grafia italiana, num processo de aclimação, como *Jiribibe* – *Giribibe*, *Nhorinhá* – *Gnorigná*, *Guirigó* – *Ghirigò*. Alguns houve que tomaram seus equivalentes existentes em italiano, mantendo no original sobrenomes e alcunhas, como *João Concliz* – *Gian Concliz*, *Marcelino Pampa* – *Marcellino Pampa*, *Pantaleão* – *Pantaleone*, *Raimundo Lé* – *Raimondo Lé*. Outros ainda, em forma de decalque, foram traduzidos: *Jacaré* – *Caimano*, *Marimbondo* – *Pungiglione*, *Rasga-em-Baixo* – *Squarcia-in-Basso*, *Dimas Doido* – *Dimas-Matto*, *Acauã* – *Falco*. O personagem

Quim Queiroz, cuja tradução foi Chin-Queiroz, teve o som /k/ mantido no nome, transformando *qui* em *chi*, equivalentes fônicos, não obstante seu sobrenome tenha sido preservado, provocando talvez pronúncia alterada para o leitor italiano, que lerá /kueiroz/. O personagem *Jõe Bexiguento, dito Alparcatas*, foi traduzido em decalque e também adotou seu correspondente *Gian* da língua italiana: *Gian Butterato, detto Cioce*. O personagem *Pacamã-de-Prêsas* teve uma interessante tradução para *Luccio-Dentuzzo*, em que a imagem, ou parte dela, foi com graça preservada. Nestes casos patenteia-se a habilidade e o bom senso do tradutor.

Os nomes de lugares foram também adaptados aos equivalentes da língua de chegada, quando algum termo podia ser traduzido, ou possuía correspondente, como *São Josezinho da Serra – San Giuseppino della Serra, o Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa – il Santuario del Santo Signore Buon-Gesù della Lapa*. É importante observar que o nome do rio São Francisco foi modificado apenas no vocábulo *São* para *San*, mantendo-se San Francisco, embora pudesse ter tomado a forma de *San Francesco*, seguindo a mesma técnica usada para os anteriores. Muitos nomes de lugar foram preservados no original.

Distrações? Erros? Todo tradutor é passível de cair em um pecado, mínimo que seja, de seu ofício. E é por isso que não gostaríamos de apontar falhas, erros, mas apenas uma distração desta tradução. Analisemos a frase: “Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” Comparemos com sua tradução: “Tutto è e non è. Ogni più grave criminale feroce, quasi sempre è buon marito, buon figlio, buon padre, ed è buon amico-dei-suoi-amici!” Parece que ironicamente o argumento do texto gerou ruído. Examinemos: *quase todo* não é o mesmo que *todo*, aventado por *ogni*. E o ruído continuou: *sempre é muito bom marido*, não é sinônimo de *quasi sempre è buon marito*.

Vemos que o tradutor deve possuir compreensão e competência bicultural, ao lado da necessária aptidão artística para modelar palavras e dispô-las adequadamente, manipulando a língua com perícia, para que o leitor possa fruir o melhor possível sua co-autoria, o que constitui um traço distintivo de cada tradutor (FANTINATTI, 2004: 39). Felizes equivalências podemos distinguir em expressões idiomáticas, tais como: “Não estive em boas cócoras” (1967: 107), que encontrou correspondente em “Mi sentii sulle spine”. Os característicos vocábulos de *Grande sertão: veredas*,

que modificam e reforçam outro vocábulo ao qual se referem, também obtiveram aplaudidas soluções, como em “ouvi de que reza também com grandes meremerências” (1976: 16). Diz Castro (1982): “meremerência – forma reforçada de merência. Merência – do latim *merentia*, *merentiae*; merecimento”. Temos na língua meta “ho sentito dire che prega con grandi rimeritamenti”, em que o tradutor fez uso do verbo em desuso *rimeritare*, equivalente a *recompensar*, *remunerar*. Na justaposição “claráguas” (1976: 24) a solução, “chiaracque”, foi plenamente satisfatória. Uma bem-sucedida compensação temos em “o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães...” (1976: 9), jogo fônico inexistente em italiano, onde o tradutor compensou com “cioce o scarponi, è questione di opinioni...”. Caso interessante é o jogo fônico da frase “o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão”, cujas palavras rimadas possuem na língua de chegada exatamente as mesmas terminações, ajudadas pelo tradutor-artífice, que as usou em suas acepções poéticas: “il resto vossignoria comprovi: viene il pan, viene la man, viene il san, viene il can”.

4. TRABALHANDO O SERTÃO EUCLIDIANO

A tradução italiana de *Os sertões*, intitulada *Brasile ignoto*, foi editada pela Sperling & Kupfer, de Milão, em 1953. O tradutor, Cornelio Bisello, organizou, de igual maneira, para maior compreensão do livro, um glossário em que elucida significados do léxico característico do Brasil, especialmente do sertão nordestino. O glossário, no entanto, ainda que mostre empenho nesses esclarecimentos, nem sempre alcança o fito de fotografar o espírito de um léxico tão peculiar. E não por inabilidade do tradutor, mas pela própria distância cultural existente. Vejamos alguns exemplos:

Engenho de assucar [*sic*]: zuckerifico, tenuta agricola destinata alla coltura della canna da zucchero ed alla fabbricazione del prodotto.

Perfeita, diríamos, a explicação. Que mais poderia haver numa interpretação desse nosso tão característico lugar? A concepção que dele tem o leitor brasileiro e o que ele representa em seu imaginário, isto é, a “alma” da palavra. A carga afetiva, no entanto, que a ela se atribui em cada um dos idiomas não é plenamente transponível. A isto já se referia Benjamin, no texto basilar “Die Aufgabe des Übersetzers”, traduzido por Suzana Kampf Lages como “A tarefa-renúncia do tradutor”:

In “Brot” und “pain” ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten (BENJAMIN, 2001: 198).⁵

O título desta tradução, *Brasile ignoto*, publicada 51 anos após o aparecimento do original, procura uma referência implícita sobre um Brasil que, se à época era desconhecido por seus próprios centros urbanos sulitorâneos, quanto mais desconhecido era para a Itália. Significado duplice também pode ter o título alemão *Krieg im Sertão* (Guerra no Sertão) (CARDOZO, 2000: 9-19), em que a guerra, sabemos, travou-se não somente entre soldados e sertanejos, mas trava-se diariamente entre os habitantes do sertão e entre a natureza mesma. Guerra da sobrevivência.

Em sua folha de rosto, a editora apresenta Euclides da Cunha como “um dos melhores do seu país e da sua época”⁶ e sobre o sertão:

E na verdade a estranha terra dos mais contrastantes aspectos, pano de fundo deste episódio de história brasileira onde se embatem as forças selvagens de uma gente de espírito ainda primitivo, pode ser considerada uma região quicá desconhecida também de muitos brasileiros.

Desconhecida certamente dos italianos, que tanto interesse teriam em conhecê-la, como parte de uma nação que pode oferecer a riqueza das suas intermináveis terras a quem ali aporte com outra inestimável riqueza: mente e braços para trabalhá-las.⁷

A obra foi traduzida para o inglês norte-americano, sueco, francês, dinamarquês, holandês, chinês, japonês, espanhol, russo, alemão e italiano. Portanto, não deixa dúvidas de sua importância em âmbito nacional e internacional.

E quais seriam os aspectos que interessam ao leitor de outro país, nascido sob outras égides culturais e ambientais? Há um curioso elucubrar desse leitor, em especial se a obra hospedada provém de nosso continente.

⁵ Tradução de Suzana Kampff Lages: “Em ‘Brot’ e ‘pain’ o designado é o mesmo; mas o modo de designar, ao contrário, não o é. Está implícito, pois, no modo de designar o fato de que ambas as palavras possuem diferentes significações, para um alemão e para um francês, respectivamente, que para eles elas não são intercambiáveis e que, aliás, em última instância, almejem excluir-se mutuamente; quanto ao objeto designado, porém, tomadas em termos absolutos, elas significam a mesma e idêntica coisa.” (BENJAMIN, 2001: 199).

⁶ Tradução nossa.

⁷ Tradução nossa.

Torno a citar Teresa Dias C. da Cunha que, em “A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*”, considera que:

Em se tratando de um romance brasileiro, imediatamente são acionados por parte do público, muito antes da leitura da obra, todos os mitos e estereótipos relacionados a este tipo de literatura: exotismo luxuriante, sensualidade exacerbada, paisagens tropicais, mulheres bonitas e seminuas, preguiça e irracionalidade endêmicas (CUNHA, 1997: 298).

Em parte não estaria descaminhado o leitor da fria Europa. A obra *Os sertões*, porém, não responde a exotismo luxuriante de uma raça em ebulição, mas documenta aspectos naturais (flora, fauna, relevo) e humanos (história e sociedade), em que o narrador multiperspectivado toma o ponto de vista ora do geólogo, ora do biólogo, do historiador, do próprio sertanejo, do soldado, permitindo, através desse caráter documental, maior manifestação de seu tradutor por meio de notas explicativas que abordavam as especificidades sertanejas cientificamente discutidas por Euclides da Cunha, em um estilo técnico e ensaístico que o diferencia de Guimarães Rosa (ainda que o poético os una). Tais notas explicativas reproduzem o glossário em apêndice, indicando proveniência da vegetação, nomes científicos de fauna e flora, além de indispensáveis caracterizações sobre as diferentes raças do Brasil e léxico concernente ao sertão.

A tradução é acompanhada por mapas, onde o leitor pode encontrar orientação que o situa no ignoto Brasil. Carece, porém, e muito infelizmente, de ilustrações do sertão e do sertanejo, de plantas e objetos. Seriam bem recebidas – é uma sugestão – e aportariam maior significação às demasiadamente técnicas e não menos corretas explicações de pé de página, considerando que focalizamos a recepção desse universo por parte do leitor italiano.

É no próprio transcorrer do texto que as frias e técnicas explicações do tradutor são amplamente desdobradas pelo autor, que através de seus diferentes pontos de vista retrata toda a desconhecida terra, pormenoriza perfumes de flores, a conformação da caatinga, do juazeiro, a importância da árvore sagrada para os sertanejos— o umbuzeiro— e da jurema, que lhes dá de beber. O personagem central é o próprio sertão. Esmiúça, o autor, a resistência das árvores, que em gesto de solidariedade agregam-se para enfrentar as intempéries: “unem-se, intimamente abraçadas, transmutando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se” (1967: 40). Vegetais assumem o estatuto de personagens.

Não pretendendo nosso trabalho esmiuçar procedimentos técnicos do texto euclidiano e sim de perceber-lhe a importância descritiva na recepção e compreensão, na disposição e ajuste de conceitos pelo leitor da tradução, citamos a estrutura basilar de que se compõe a tradução italiana. Termos próprios e intraduzíveis, dissemos, aparecem em itálico acompanhados de nota do tradutor. Nomes de lugares mantiveram a grafia original, via de regra, sendo alguns aclimatados à grafia italiana, como *Iguassù, Tieté, Mantiquera, Favella*. É provável que a explicação resida no conhecimento prévio desses sítios, rios e relevo, sendo já usados com tal grafia na língua de chegada. Somente isso justificaria tal modificação, como no caso do rio *San Francisco*, assim traduzido.

Parágrafos foram alterados, juntando-se com os que lhe seguiam, ou dividindo-se em dois. Assaz interessante a inserção de pontos de exclamação, pelo tradutor, onde não constavam no original. Parece comungar da fausta descrição, e, em gesto de deslumbramento, acrescenta-lhe o ponto exclamativo: “Nessuna si fissò là: non ci si poteva fissare!” (1967: 18) e “Il paesaggio è veramente impressionante!” (1967: 22).

Notamos que no original muitos termos referentes à formação do relevo, escritos em outras línguas, não têm notas explicativas, o que se dá no texto da tradução. É o caso de *oueds, loghans, dolmens, falaises*.

Teríamos exemplos da tradução de vocábulos em especial, entretanto o perfil de *Os sertões* diferencia-se do de *Grande Sertão: Veredas* no que concerne ao registro da linguagem. A obra euclidiana foi escrita em rigoroso vernáculo, com termos rebuscados, harmonizados em elegante e poética estrutura. Diferentemente do registro popular, de difícil correspondência em outro idioma, o registro erudito da língua pode ser transportado sem grandes perdas. A tradução de Cornello Bisello segue minuciosamente as peculiaridades de seu original.

A Itália dispõe de excelentes instrumentos, tanto na tradução de *Os sertões*, quanto na da obra rosiana, para adentrar, desvendar e fruir o sertão brasileiro.

Sertanejos das Minas Gerais e sertanejos do Nordeste: ambos, não sendo do Brasil urbano, possuem aspectos comuns de costumes que ajudaram a estabelecer uma tradição cultural forte, a qual em quinhentos anos determinou os traços distintivos que singularizam a brasilidade diante de outras culturas ocidentais. Nela, vê-se a formação de um folclore, de um *modus vivendi*, de uma concepção de mundo que aponta para uma só cultura brasileira, ainda que multifacetada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers”. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português, p. 198).
- _____. *A tarefa-renúncia do tradutor*. Tradução de Suzana Kampff Lages. Clássicos da teoria da tradução. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português).
- BRITO, Paulo Henriques. “Entrevista com...”. *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 1996, n. II.
- BUCCHLEUCH, Robert L. Scott. *A bagaceira*. A tradução da grande obra literária: depoimentos/Daniel da Silva Rocha... [et. al.] São Paulo: Álamo, 1982.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. “Os sertões revisitado: um relato das desventuras de tradução da obra euclidiana para a língua alemã”. *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina / Centro de Comunicação e Expressão, 2000, n. VI. pp. 9-19.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- _____. *Brasile ignoto (l'assedio di Canudos)*. Tradução de Cornelio Bisello. Milano: Sperling & Kupfer, 1953.
- CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. “A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma”. *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina / Centro de Comunicação e Expressão, 1997, n. II. pp. 287-329.
- FANTINATTI, Tatiana. *Tradução e Cultura: análise de três traduções em língua portuguesa do livro Le aventure di Pinocchio, de Carlo Collodi*. Dissertação de mestrado defendida em 2004 na Faculdade de letras da UFRJ.
- FREDDI, Giovanni. *Didattica delle lingue*. Minerva Italica. s/d.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. Fanny Wrobel. Rev. técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale*,/org. L. Heilmann/trad. do francês. Milão: Feltrinelli, 1966, p. 174. Em Giovanni Freddi, *Didattica delle lingue moderne*, Minerva Italica.
- LAGES, Suzana Kampff. “A tarefa-renúncia do tradutor”. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português; tradução do artigo de Walter Benjamin.)
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- NORD, Christiane. “Entrevista com...”. *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina / Centro de Comunicação e Expressão, 1996, n. V. (2000/1).
- PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária: Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Grande Sertão*. Tradução de Edoardo Bizarri. 9. ed. Milano: Feltrinelli, 2003.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Ueber die verschiedenen methoden des uebersezens”. *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português) pp. 26-86.
- _____. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. (Trad. Margarete von Mühlen Poll.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português.) pp. 27-87.
- VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA. Nicola Zingarelli, org. 12. ed. Bologna: Zanichelli, 2000.
- YEBRA, Valentín García. *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. 2. ed. revista e aumentada. Madri: Gredos,1989.
- _____. *Teoría y práctica de la traducción*. 3. ed. revista. Madri: Gredos, 1997.

DO BRASIL À ESPANHA: ÁNGEL CRESPO, TRADUTOR DE POESIA BRASILEIRA

Ricardo Souza de Carvalho

Universidade de São Paulo

Já se tornou histórico o distanciamento nas relações intelectuais entre os povos de língua portuguesa e língua espanhola, tanto na península Ibérica quanto na América. Apesar da proximidade dos idiomas e tradições culturais, portugueses, espanhóis, brasileiros e hispano-americanos preferem se ignorar mutuamente e se espelhar em modelos mais prestigiosos. Por outro lado, os contatos, quando se esboçaram, foram assimétricos, acompanhando a situação da força da língua espanhola frente ao isolamento da portuguesa; enquanto houve, pelo menos no Brasil, figuras de relevo que se interessaram pelo mundo hispânico – José Veríssimo, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto etc. –, entre os falantes do espanhol verifica-se em geral uma ignorância sobre o que se faz e se pensa em português.

No entanto, há exceções significativas nesse quadro, entre as quais está a intensa divulgação da literatura brasileira realizada por Ángel Crespo na Espanha das décadas de 1960 e 1970. A partir da tradução e da crítica, um dos grandes poetas espanhóis da segunda metade do século xx apresentou a poesia brasileira moderna como uma importante referência para o cenário literário de seu país.

A origem desse trabalho esteve na ida de João Cabral à Espanha como diplomata, em 1947. Depois de outro diplomata no século XIX, o espanhol Juan Valera, ter anunciado em sua terra que existia uma poesia brasileira,¹ veio Cabral revelar que as tempestades vanguardistas tinham passado pelo Brasil. Entre os amigos que conquistava, ia despertando o gosto pela poesia não só dele, mas dos compatriotas. Caso do poeta e crítico de arte Rafael Santos Torroella, tradutor de Drummond e da poesia modernista. Mas a grande aquisição de Cabral para a literatura brasileira na Espanha foi Ángel Crespo, em 1960, quando ocupava o cargo de primeiro secretário na embaixada do Brasil em Madri. A adesão teria sido fácil, pois Crespo já vinha rompendo as fronteiras ibéricas como tradutor de poesia portuguesa.

¹ Valera escreveu o opúsculo *La poesía de Brasil* em 1855. Cf. Juan Valera (1996).

Nesse momento, Cabral e Crespo trabalharam a partir do Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da embaixada na difusão da cultura brasileira, por meio de exposições como *Grabados populares del Nordeste de Brasil*, que resultou em livro com prefácio de Cabral e texto de Crespo, publicado em 1963, e de periódicos informativos, como *Brasil*, que estampou em seus números uma história da literatura brasileira preparada por Crespo nesse mesmo ano.

Por outro lado, Cabral pensava em um periódico exclusivamente dedicado à literatura e cultura brasileiras, principalmente contemporâneas. Nascia assim a *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por Crespo em sua melhor fase, seus trinta primeiros números, de 1962 a 1970.

Embora Crespo tivesse traduzido *Grande Sertão: Veredas* em 1963, sua condição de poeta contribuiu para que a poesia se tornasse o gênero privilegiado nas páginas do periódico. A partir desse predomínio, reconhecemos duas vertentes: a formação de um cânone da poesia moderna e o estudo das correntes mais recentes de vanguarda.

Quase todos os números iniciavam-se com uma seleção de poemas traduzidos e um estudo introdutório dos poetas que, entre as décadas de 1920 e de 1940, formaram o que conhecemos como poesia moderna no Brasil: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, entre outros, que também podiam ser publicados em separata, aumentando sua circulação. O leitor espanhol, levando em conta as devidas diferenças, podia perceber que também no Brasil a poesia tomara fôlego, unindo tradição – aqui muitas vezes sob a bandeira do nacionalismo – e vanguarda, assim como acontecera com a vigorosa Geração de 27, que contava com García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luís Cernuda etc.

No entanto, a dura realidade espanhola, de repressão e censura devido à ditadura franquista, fez vir à tona cada vez mais a discussão em torno de uma poesia social como arma de combate, muitas vezes colocando em segundo plano as pesquisas estéticas. Crespo, tanto em suas declarações quanto em sua própria poesia, manifestava-se contrário a essa opção estrita. Por isso, recebeu com interesse as experimentações pelas quais a poesia brasileira vinha passando desde o final da década de 1950, dedicando longos estudos para divulgá-las entre os escritores espanhóis, como “Situación de la poesía concreta”, escrito com Pilar Gómez Bedate para o número 5 de junho de 1963:

A idéia básica dos concretistas é criar uma arte de nosso tempo, ou seja, uma poesia que se adapte às necessidades espirituais e materiais de nossa época da melhor maneira possível. Daí que, considerando como características do tempo que vivemos a automatização, a técnica, a velocidade e a economia dos recursos empregados para consegui-las, proponham uma poesia breve, racionalista e exigentemente técnica. Uma poesia tão adaptada à vida da sociedade que se possa qualificar, sem forçar a nota, de poesia social. Social, veja-se bem, sem discursivismo, sem arenga, que estimule o leitor em virtude de sua própria estrutura e ofereça uma adequação ao meio por sua semelhança ou dessemelhança de organização, ou seja, por coincidência ou por contraste (1963: 108).

Além da divulgação de uma literatura quase desconhecida, a tradução e o ensaio para Crespo teriam a pretensão de apontar possíveis soluções para um impasse da poesia espanhola. Se apenas um estudo mais aprofundado avaliaria os alcances dessa proposta, no momento é possível analisar a tradução não apenas como transposição de uma língua para outra, mas também como construção de uma imagem da poesia brasileira, marcada pela vanguarda, para o leitor hispânico da *Revista de Cultura Brasileña*. Para tanto, tomemos um caso que consideramos emblemático, o de Manuel Bandeira.

Antes de tudo, vale lembrar o notável empenho de Bandeira em divulgar as literaturas de língua espanhola no Brasil. Em 1943, sua nomeação para professor de literatura hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia resultou em um compêndio publicado em 1949.² Da espanhola, traduziu poemas de Antonio Machado, Bécquer, García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, e o drama *D. Juan Tenório*, de Zorrilla, além da síntese para as *Noções de história das literaturas* (1940).

No outro sentido das relações entre os povos de língua portuguesa e espanhola, Bandeira elaborou um *Panorama de la poesía brasileña* para a Fondo de Cultura Económica do México em 1951, até hoje precioso para os leitores hispânicos. Quanto aos seus versos, assim como aconteceu com outros poetas brasileiros, a tradução deles se deu mais pelos hispano-americanos. Na Espanha, apareceram de forma esporádica, desde o volume *Bandeira, Drummond, Schmidt, Tres poetas del Brasil*, por Pilar Vázquez Cuesta, em 1951, até chegar a uma inusitada tradução ao basco de uma antologia de Bandeira, por Joseba Sarrionandiaren, em 1999. Assim, torna-se decisiva sua presença nas páginas da *Revista de Cultura Brasileña*.

² Cf. Sergio Roberto Montero Aguiar (1992).

Os 15 poemas de Bandeira,³ apenas na tradução para o espanhol de Crespo, com a colaboração de Dámaso Alonso, já apareciam no segundo número do periódico, de setembro de 1962. Após o número de estréia com Murilo Mendes, que mantinha estreitos laços com a Espanha,⁴ a escolha de Bandeira revela a sua importância para os dois poetas tradutores. O texto introdutório enfatiza que as poesias completas dele são como uma “vitrine da poesia de sua época”. Como o brasileiro começasse a compor versos no início do século xx sob a impressão do parnasianismo e do simbolismo, e só mais tarde se rendesse, a seu modo, ao modernismo – aliás, na pequena antologia sobressaem cinco poemas de *Libertinagem* (1930) – é válido que esclareçam a natural confusão que o vocábulo *modernismo* possa despertar no leitor hispânico: enquanto para eles, o *modernismo* engloba, entre outros, o parnasianismo e o simbolismo, para os brasileiros sinaliza o processo de ruptura com essas tendências e a abertura às vanguardas européias.

Passando à tradução dos poemas, Crespo e Dámaso recriam, com habilidade, a fluência coloquial de Bandeira. Não fugiram ao desafio de passar para o espanhol a fase mais comprometida com as conquistas temáticas e estilísticas do modernismo, como no poema “Trem de ferro”, de *Estrela da manhã* (1936):

Oô...
Quando me prendero
No canaviá
Cada pé de cana
Era um oficiá
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra mata minha sede
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão

³ “Epígrafe”, “La araña” e “Don Juan”, de *A cinza das horas*; “Poética”, “Teresa”, “Leyenda brasileña”, “Belen del Pará” e “El cacto”, de *Libertinagem*; “Momento en un café” e “Tren de hierro”, de *Estrela da manhã*; “Neologismo” e “El bicho”, de *Belo belo*; e “Buey muerto” e “Tema y variaciones”, de *Opus 10*.

⁴ Cf. Ricardo Souza de Carvalho (2006).

Sou de Ouricuri
Oô...
(BANDEIRA, 1993: 159)

Já na *Revista de Cultura Brasileña* temos:

Ahú...
Quando me trincaron
En el cañisal,
Cada caña era,
Era um ofisial...
Ahú...
Chiquita bonita
Del vestío verde,
Dame tu boquita
Que la sé me pierde
Ahú...
Que me voy ahorita ahora
Que no quiero estar aquí
Yo he nasío en los cardales
Soy de Ouricurí
Ahú...

As marcas do português inculto do Nordeste (*prendero, oficiá, canavia, mata, mimbora*) foram transpostas para a variante andaluza do espanhol, desprestigiada frente à de Madri e de Castilla. Assim temos as propositais faltas ortográficas de *cañisal* (cañizal), *ofisial* (oficial), *vestío* (vestido) e *nasío* (nascido) para deixar clara uma pronúncia específica de uma região. A tão brasileira anteposição do pronome átono de “Me dá tua boca” – muito bem exigida por Oswald de Andrade no poema “Pronominais” de *Pau-brasil* – não poderia ocorrer em nenhuma variante do espanhol; por isso, para se manter a idéia de fala popular, optou-se pelo diminutivo *boquita*. Por outro lado, a tradução encontra seus limites ao reduzir as ricas ressonâncias do vocábulo *sertão* na literatura brasileira para o lugar seco onde aparecem os cardos.

Ainda no texto introdutório, os autores indicam uma explicação para a “mutação” ao longo da obra bandeiriana: “Talvez o que haja no fundo destas mudanças de forma seja uma inquietação por ensaiar tudo, por provar – para si mesmo, assim entendemos – as próprias aptidões. Assim interpretamos os poemas concretos escritos por Bandeira de acordo com as normas da jovem escola paulista.” Os poemas concretos dele foram reunidos nas seções *Composições e Ponteios de Estrela da tarde* (1963).

No mencionado ensaio “Situación de la poesía concreta”, Crespo e Pilar seleccionam um desses poemas no original em português, “Azulejo”, para exemplificar os ensaios dos modernistas “históricos”, como Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade, no concretismo:

alarido	ferro
alvorada	seco
peito	
flauta	
nêsporas	noite
anêmona	noivado

Mas esclarecem que a existência de tais poemas não supõe uma adesão de Bandeira ao movimento. O golpe de misericórdia na imagem de um Bandeira em constante “mutação”, “vitrine” dos movimentos poéticos nos últimos 50 anos no Brasil, viria com seu depoimento para o número especial de dezembro de 1964 da *Revista de Cultura Brasileña* sobre a literatura brasileira de vanguarda. Crespo e Pilar reuniram depoimentos de escritores e críticos como Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Haroldo de Campos, José Guilherme Merquior, em face dos dois tempos históricos diferentes que atravessava a concepção artística na Europa e na América:

[...] enquanto o velho continente, perdida a ilusão pelos ismos e os experimentos de vanguarda, se volta para as velhas palavras (realismo, naturalismo ou realismo social), rebatizadas ou não, a América, que vive um tempo diferente, inicia agora os experimentos cumpridos já deste lado do oceano (CRESPO E BEDATE, 1964: 334).

A série de depoimentos é aberta sintomaticamente com a curta e direta carta de Bandeira, em espanhol, que aqui retornamos ao português:

Rio, 1 de agosto de 1964.

Queridos amigos Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate,

Acuso o recebimento de sua carta de 30 de abril e da cópia do texto que prefaciará o número da *Revista de Cultura Brasileña*, dedicado à literatura brasileira de vanguarda.

Peço mil desculpas por não atender a seu pedido de colaboração: estou literalmente afogado em compromissos inadiáveis, e a saúde de um veterano de 75 anos não permite facilidades...

Confesso a vocês que não espero grande coisa de concretismos, neo-concretismos, práxis e outros “ismos” e “axis”.

No começo me interessei pelo concretismo, me enganei sobre suas intenções e andei empregando o que me pareceu seu processo.

Cheguei à conclusão de que é... um beco sem saída, um beco que não vai a nenhuma parte. A poesia práxis nunca me interessou.

Recebam os cumprimentos cordiais de seu amigo e admirador,

M.B

(CRESPO E BEDATE, 1964: 339)

A *Revista de Cultura Brasileña*, a partir da autoridade que cabia a Manuel Bandeira, não apenas promovia a apologia dos movimentos de vanguarda, mas também abria espaço para as dissidências, já visíveis nesse instante.

O trabalho de Ángel Crespo como tradutor de poesia brasileira, que atingiria seu ápice com a *Antología de poesía brasileña: desde el Romanticismo a la generación del 45* (1973), encontrou nas páginas da *Revista de Cultura Brasileña* um laboratório ideal. Ao procurar estabelecer os diálogos entre as tradições literárias do Brasil e da Espanha, teve a ousadia de colocar uma literatura considerada “periférica” no centro de discussão de uma literatura européia, que por sua vez queria encontrar uma janela para o mundo. As traduções de Crespo e a *Revista de Cultura Brasileña* foram uma das aberturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Sergio Roberto Montero. *Manuel Bandeira: operador de cultura hispano-americana*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 1992.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1969.

_____. *Estrela da vida inteira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BEDATE, Pilar Gómez. “La Revista de Cultura Brasileña: João Cabral de Melo Neto y Ángel Crespo”. *Revista de Cultura Brasileña*, número especial, Madri, 1997, p. 21-39.

_____. *El “poeta-artesano”: nota sobre la poética española del posguerra y la relación de Ángel Crespo y João Cabral de Melo Neto*. *Revista de Cultura Brasileña*. n. 3, Madri, mar. 2005. pp. 159-168.

- CANO, José Luis. “La poesía brasileña en España (Noticia bibliográfica)”. *Revista de Cultura Brasileña*, n. 2, Madri, 1962. pp. 116-121.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Contigo e comigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, 2006.
- CRESPO, Ángel. *La poesía neomodernista. Brasil. Publicación del Servicio de Propaganda y Expresión Comercial*. Embaixada do Brasil. a. 3, n. 10-12, Madri, out.-dez. 1963.
- _____. *Grabados populares del Nordeste del Brasil*. Madri: Embaixada do Brasil, 1963.
- _____. *Antología de la poesía brasileña (desde el Romanticismo hasta la generación del cuarenta y cinco)*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- _____. *Antología poética. Edición de Arturo Ramoneda*. Madri: Alianza Editorial, 1994.
- CRESPO, Ángel e ALONSO, Dámaso. “Poemas de Manuel Bandeira”. *Revista de Cultura Brasileña*, nº 2, Madri, set. 1962. pp. 89-103.
- CRESPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gómez. “Situación de la poesía concreta”. *Revista de Cultura Brasileña*. nº 5, Madri, jun. 1963. pp. 89-130.
- _____. “Planteamiento de una encuesta sobre la literatura brasileña de vanguardia”. *Revista de Cultura Brasileña*, nº 11, Madri, dez. 1964. pp. 333-338.
- MINÉ, Elza. “Ángel Crespo, tradutor de Guimarães Rosa”. *Scripta*, n. 3, Belo Horizonte, 1998. pp. 89-99.
- PIEDRA, Antonio e AIRES, Carlos Martín, coordenação. Ángel Crespo. *Con el tiempo, contra el tiempo*. Fundación Jorge Guillén *et alli*, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Gran Sertón: Veredas*. Tradução de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- VALERA, Juan. *La poesía de Brasil*. Tradução de María de la Concepción Piñero Valverde. Madri: La Factoría de Ediciones, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 1996.

A TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL



AS CARTAS DE GUIMARÃES ROSA: TRADUÇÃO E PROJETO LITERÁRIO

Fernando Baião Viotti

Universidade Federal de Minas Gerais

Durante seus últimos dez anos de vida, João Guimarães Rosa correspondeu-se intensamente com os tradutores de suas obras para diversos idiomas. O exame dessa correspondência mostra como o escritor se dedicou com afinco ao trabalho conjunto com os tradutores, esclarecendo dúvidas lexicais e sintáticas que estes lhe apresentavam, às vezes sob a forma de longos questionários que o italiano Edoardo Bizzarri apelidara de “procustos”.

A monumental coleção de neologismos criados pelo autor, a toponímia exótica e inédita do seu universo metade sertanejo, metade metafísico e os diálogos repletos da gíria vaqueira dos Campos Gerais deviam meter medo no mais perseverante dos tradutores, principalmente se lembrarmos que toda essa matéria se articulava por meio de uma sintaxe particular, que retomando traços arcaizantes produzia um modo de expressão sem qualquer paralelo em nossas letras. Decerto que frente às dificuldades muitos sucumbissem, como acabou sucedendo à americana Harriet de Onís, obrigada a abandonar a tradução de *Grande sertão: veredas* logo em seu início.

Conta a anedota que um brasileiro culto residente na Alemanha e conhecido do tradutor Curt Meyer-Clason, ao saber que este empreendia naquele momento a tradução do *Grande sertão: veredas*, teria lhe dito que logo tentaria a leitura da versão alemã, já que não conseguira entender nada do original português.

Natural, portanto, que os tradutores procurassem se valer da ajuda do único capaz de esclarecer a contento dúvidas que nem todos os dicionários de português reunidos à época seriam capazes de dirimir a contento. Guimarães Rosa não se furtou à tarefa. A leitura das cartas com os tradutores mostra como o escritor não apenas respondia com impressionante minúcia aos questionários que lhe apresentavam, como também detalhava espontaneamente significados ocultos das obras, desvendando nelas aquilo que chamava de seu *suprassenso*: ou seja, o sentido metafísico que intencionalmente escondia sob uma descrição da natureza ou o nome de

uma personagem. Nada mais nada menos do que uma explicação da essência de suas metáforas, por sua vez a essência de sua poética.

Mais do que isso, Rosa apontava caminhos que acreditava serem os corretos para mimetizar nas línguas-alvo os efeitos obtidos pelo texto em português, como explica à tradutora americana Harriet de Onís em carta de 8 de abril de 1959: “nas soluções apontadas, assim, não recuei ante o atrevimento de apresentar formas rebarbativas ou absurdas, e mesmo impossíveis, macaqueando numa espécie de *caricatura* de inglês, coisas de fazer arrepiar os cabelos aos sabedores do idioma. Repito, foi de propósito.” (VERLANGIERI, 1993: 73). O objetivo de Guimarães Rosa não seria outro senão o de perturbar o leitor americano com uma sintaxe e um vocabulário inesperados, conforme fazia com o leitor brasileiro da época.

Para alcançar objetivos como esse o escritor se dedicou também à pesquisa específica sobre cada cultura, tanto lingüística quanto sociológica, incrementando assim sua capacidade de colaboração no processo tradutório. No acervo depositado no IEB, na série “estudos sobre tradução”, encontramos notas sobre a leitura de livros como *O espírito das nações*, de Brinchmann,¹ que o escritor utilizava para tentar formar uma imagem do leitor médio que o receberia em cada um dos países em que estava sendo traduzido. Essas anotações e leituras eram utilizadas e comentadas indiretamente por Rosa na correspondência com os tradutores, como na carta de 17 de junho de 1963 a Curt Meyer-Clason:

A meu ver, em três particularidades, pelo menos, o leitor alemão se diferencia do leitor norte-americano, com relação a um romance destes [no caso GSV] 1) quanto ao pensamento metafísico; 2) a visão mais minuciosa das paisagens da natureza; 3) a poesia implícita. Creio crer que, quanto a esses três pontos, o alemão (assim como os escandinavos, etc.) reage de modo positivo; enquanto que os norte-americanos, reagem mais para o meio-negativamente. Estou certo? (ROSA E MEYER-CLASON, 2003: 113)

Percebe-se que a imagem que Guimarães Rosa tinha dos norte-americanos não era das melhores. E nota-se em primeiro plano o grande envolvimento e dedicação de Rosa a um projeto de tradução, que excedia muito a tarefa – em si também nada simples – de sanar eventuais dúvidas apresentadas pelos tradutores. Isso sem falar no próprio trabalho de redação das cartas, que terá consumido boa parcela do seu já escasso tempo livre enquanto chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras no Itamaraty e escritor consagrado, muito requisitado, portanto, para efemérides literá-

¹ Série *Estudos para obra*, Caderno E4, Arquivo Guimarães Rosa, IEB-USP.

rias e culturais de todo o tipo. O conjunto depositado no IEB, que reúne a correspondência ativa e passiva, perfaz um total de 372 documentos, muitos deles contendo anexos de até dez laudas com soluções de dúvidas.

Além da extensão, chama atenção nas cartas um trabalho de escrita meticuloso, com indicações de trechos específicos das obras e longos comentários acerca dos nomes de animais e plantas; tudo perpassado pelo cuidado estilístico com a redação, que, como seria de esperar, Rosa não abandonaria apenas pelo fato de se tratar de correspondência íntima. Não terá sido exagero de Paulo Rónai dizer em 1971 que “o tempo gasto nessa correspondência daria para escrever outro *Corpo de baile* ou outro *Grande sertão: veredas*” (RÓNAI, 1971).

Tanta generosidade dá o que pensar. Por que tanta dedicação às traduções? Num primeiro momento parece natural imaginar que um escritor se preocupe com o que a sua obra se tornará em outra língua; na prática, entretanto, encontramos atitudes de matizes variados. Para ficar apenas com dois exemplos significativos, lembraria Gabriel García Márquez, que, segundo o testemunho de Eric Nepomuceno, seu tradutor brasileiro, deseja apenas que os tradutores o esqueçam e não o consultem para nada.² Outros chegam ao paroxismo, como João Ubaldo Ribeiro, que reescreveu ele mesmo *Viva o povo brasileiro* em inglês (RIBEIRO, 1989). Guimarães Rosa fica a meio caminho. Ainda que demonstre sempre confiança e simpatia pelo trabalho dos tradutores,³ Rosa chega a discutir com insistência a tradução de algumas palavras ou a forma final de frases completas, que para ele estavam repetidamente insatisfatórias.

Esse procedimento parece indicar que Rosa desejava dos tradutores o mesmo perfeccionismo que o guiava na fatura das obras. Um perfeccionismo que o próprio escritor classificava de meio doentio, a ponto de o obrigar a reescrever *Sagarana* por 21 anos, se transformando assim no “horror

² Depoimento de Eric Nepomuceno à *Folha de S. Paulo*: “Ele [García Márquez] só me pediu dois favores: faça uma boa tradução e não me consulte pra nada”. *Folha de S. Paulo*, 5/3/2006.

³ Cabe lembrar que essa “simpatia” demonstrada com frequência também não é apenas louvação gratuita e desinteressada, antes fazendo parte de uma estratégia do escritor para “aliciar” seus colaboradores. Nesse sentido, o procedimento é representativo do modo de organização do discurso epistolar. A esse respeito poderia lembrar Marcos Antonio de Moraes em ensaios sobre as cartas de Mário de Andrade: “A carta assume, desde então, o papel aliciador quando sub-repticiamente deseja convencer o interlocutor pela inteligência da argumentação ou pelo tom apaixonado de quem se empenha em designar caminhos.” Marcos Antonio Moraes (2000: 288).

dos tipógrafos” brasileiro, como o Proust descrito por Benjamin em “A imagem de Proust”: “Gallimard narrou que Proust levava os tipógrafos ao desespero. As provas eram devolvidas com as margens completamente escritas. Os erros de imprensa não eram corrigidos; todo espaço disponível era preenchido com material novo.” (BENJAMIN, 1996: 37) Decerto que, a se acreditar na anedota contada pelo próprio Rosa, não terá sido à toa a decisão de José Olympio de mandar chumbar as matrizes tipográficas da obra, só assim evitando de vez que o escritor quisesse retocá-la.⁴

Tratar-se-ia daquilo que o próprio Rosa chamou de “sistema perfectivista de trabalho”, ao qual pede adesão na carta de 9 de fevereiro de 1965 a Curt Meyer-Clason, quando comenta algumas páginas da tradução já concluída de *Corpo de baile*, sugerindo melhorias na primeira versão do texto:

Se, por qualquer motivo, tivessem de sair assim mesmo como estão, já estaria ótimo. Apenas sou incorrigivelmente por melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo custo (ROSA & MEYER-CLASON, 2003: 234).

Em seguida, além de responder às dúvidas do alemão, Rosa alinha em anexo dezenas de sugestões de aperfeiçoamento do texto, comentando meticulosamente cada uma delas, justificando suas escolhas e revelando detalhes de sua própria concepção da obra capazes de indicar a Meyer-Clason os rumos corretos a seguir.⁵

No entanto, a observação do conjunto de cartas mostra que a dedicação ao trabalho da tradução e a busca incessante pelo aperfeiçoamento que Guimarães Rosa pede dos tradutores não é, como pode parecer à primeira vista, uma linha de força atuando de modo absoluto no decorrer dos dez anos em que Guimarães Rosa se envolveu mais intensamente com as traduções. Em contraponto a ela – mas paradoxalmente também em

⁴ O episódio é narrado à tradutora americana Harriet de Onís, em carta de 23 de abril de 1959: “fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura. Para exemplo, dir-lhe-ei que as 5 edições de *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se eu conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros e novos livros, o meu Editor, José Olympio, mandou matricular ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos.” (VERLANGIERI, 1993: 91).

⁵ Esses anexos estão reproduzidos entre as páginas 240 e 256 da edição que reúne a correspondência com Meyer-Clason. O trecho contém observações agudas de Guimarães Rosa também sobre particularidades do idioma alemão, sendo de especial interesse para uma investigação mais técnica em torno do processo de tradução, objetivo que de todo modo não está no horizonte deste ensaio.

complemento – surge uma outra recorrência, que é a preocupação quanto à difusão mundial da obra.

Essa preocupação se percebe já numa das primeiras cartas enviadas à tradutora norte-americana Harriet de Onís, quando Rosa comenta uma tradução para o espanhol de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, segundo ele “cheia de inexatidões”. Após criticar várias deficiências do trabalho (“incorespondências, omissões de detalhes, erros na seriação dos fenômenos, perda do dinamismo, infidelidades semânticas etc.”), Rosa conclui dizendo: “De qualquer maneira, porém, repito, sou grato ao esforço daqueles dois tradutores, pois graças a eles o meu conto pôde circular largamente na América, abrindo-me novas perspectivas e proporcionando admiráveis chances...”⁶ Esse exemplo daquilo que poderíamos chamar de uma “abnegação” do autor, apesar de ser talvez o mais radical, não é o único que se encontra no decorrer da correspondência, e pode ser explicado por uma espécie de pragmatismo temperado de Rosa, disposto a sacrificar a qualidade da obra quando fosse necessário em nome de um objetivo maior, que era a divulgação de seus livros e o reconhecimento internacional.

Em alguns casos essa atitude de Guimarães Rosa chegou a ser interpretada como desleixo, na medida em que o escritor teria priorizado a difusão rápida da obra em detrimento do trabalho mais elaborado de tradução.

Benedito Nunes, um dos primeiros a criticar negativamente a tradução francesa de *Grande Sertão: Veredas*,⁷ comentou em seminário recente que “o culpado pelos problemas da tradução francesa era o próprio Guimarães Rosa”,⁸ que teria aceitado um trabalho de baixa qualidade feito por Jean-Jacques Villard em nome da rápida difusão da obra.

Mais uma vez o conteúdo das cartas problematiza a questão. Respondendo à queixa de Curt Meyer-Clason quanto ao rigor excessivo de Benedito Nunes, Rosa diz em 14 de fevereiro de 1964: “é importante a gente visar a uma difusão mais ampla, concreta, humana, dos livros, para começar. Assim, jamais dei razão ao que escreveu o Nunes.” (ROSA & MEYER-CLASON, 2003: 162)

⁶ Carta de 22 de fevereiro de 1959 (VERLANGIERI, 1993: 60).

⁷ Num dos trechos em que critica Villard de modo mais incisivo, Nunes comenta: “Villard traduziu sem apropriar-se da perspectiva do autor, sem penetrar na sua maneira de ver e de compreender as coisas. Escolher padrões estilísticos do realismo, empurrando Guimarães Rosa para uma vertente literária inadequada”. (NUNES, s.d.: 197-202).

⁸ Seminário Internacional João Guimarães Rosa: 50 anos de *Grande Sertão: Veredas e Corpo de baile*. IEB/FFLCH-USP. São Paulo, 17 de maio de 2006.

No intrincado relacionamento de Rosa com as traduções e os tradutores entra aqui mais um ingrediente. Como bom mineiro e diplomata de carreira, a sua posição não podia ser outra senão a do meio-termo. Rosa criticava o trabalho dos tradutores, às vezes até com certa rispidez, mas no espaço íntimo da carta. Para os outros e em público, suas palavras eram sempre de incentivo e louvor diante do trabalho realizado. Daí que nessa ocasião o escritor tenha claramente optado por preservar Jean Jacques Villard, um pouco por cordialidade, um pouco por considerar – talvez equivocadamente – que os problemas da tradução não comprometiam em demasia os méritos do livro.

Um artigo de 2000 assinado por Piers Armstrong, intitulado “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores”, vai nessa direção, ao dizer que “pragmático, Guimarães Rosa equilibrava a questão da qualidade com a da utilidade (ou seja, a quantidade)” e que o escritor “geriu o processo [de tradução] minuciosamente” (ARMSTRONG, 2000: 582). Armstrong, entretanto, parece incorrer num exagero quando diz que “a participação intensiva do escritor no processo possibilita entendimento da sua filosofia da tradução. Esta revela-se muito diferente da filosofia da composição original das obras, que é árdua, perfeccionista e às vezes propositadamente enigmática” (Id.: 577). As cartas mostram o contrário. Se os tradutores encamparam mais ou menos – e com diferentes resultados – as propostas de Rosa é uma outra questão, mas que essas propostas apresentam em seu cerne uma relação direta com os procedimentos criativos do escritor é um ponto indiscutível.

Para se ter uma idéia, apenas em comentário à primeira tradução de “Duelo” para o inglês, feita pela norte-americana Harriet de Onís, Rosa envia nada menos que 204 reparos, alguns efetivamente corrigindo erros, além de um grande número de sugestões que poderiam ser enquadradas na categoria de “melhorias” (VERLANGIERI, 1993: 82).

Na carta de 9 de fevereiro de 1965 a Meyer-Clason em que comenta a primeira versão do *Corpo de baile* alemão (*Corps de Ballet*), o tradutor é incitado a emular o escritor com as seguintes palavras: “Sei que o amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. *Meditar* cada frase. Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma ‘segunda’ solução, nem que seja só a título comparativo” (ROSA & MEYER-CLASON, 2003: 237). Nada menos que uma síntese do processo de trabalho árduo que o guiava na elaboração de sua obra.

UM ESPÍRITO DIALÉTICO

Cartas são um bom objeto de estudo para se observar as idiossincrasias e contradições que muitas vezes permeiam o espírito de um escritor. Na introdução de sua edição das cartas de Mário de Andrade, Drummond comenta o comportamento do amigo, que proibia terminantemente seus destinatários de divulgar as cartas que escrevia, ao mesmo tempo em que se manifestava com alegria quando algum deles violava a regra, e conclui falando “das contradições ou diversidade de direções em que se movia dialeticamente o seu espírito” (ANDRADE, 1982: X).

A observação pode ser aplicada também a Guimarães Rosa. Suas cartas mostram que é um erro interpretar seu comportamento durante o processo de tradução, recaindo em extremos. Pelo contrário, o que há é uma dialética incontornável na sua atitude. Por um lado, o autor desejava que os tradutores emulassem o seu perfeccionismo, trabalhando com o afincado e a minúcia que ele mesmo aplicava na composição da obra. Por outro, Rosa percebia a necessidade de soffrear a própria ânsia de perfeição, como admite em carta a Meyer-Clason:

(...) a tentativa de reproduzir tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr esse risco (ROSA & MEYER-CLASON, 2003: 113).

Fazendo frente às razões pessoais, intelectuais e até mesmo emocionais de um escritor afetivamente muito ligado à sua obra, havia contrapontos principalmente de ordem prática: os compromissos editoriais, o desejo de reconhecimento internacional e até mesmo as compensações financeiras derivadas das publicações.

Durante o tempo em que esteve envolvido com as traduções, a tensão entre estas duas linhas de força – o trabalho meticuloso de um lado e o projeto de difusão rápida da obra de outro – foi uma constante, enquanto o alcance e a intensidade de cada uma delas eram variáveis sujeitas às contingências e ao próprio temperamento do escritor. Em alguns momentos, em especial nos primeiros contatos com a tradutora americana, ou quando recebe as dúvidas enviadas por Bizzarri, Rosa se mostra especialmente solícito.

Alguns anos depois, não por coincidência, durante o episódio da disputa das Sete Quedas com o Paraguai, quando ele era o principal responsável pelas negociações no lado brasileiro, sua disposição para contribuir com os tradutores parece arrefecer, decerto devido às pressões de trabalho a que es-

tava sujeito. Na carta de 21 de outubro de 1966 a Bizzarri Rosa carrega nas tintas ao descrever o estado de atribuições em que se encontrava:

Bizzarri, de meados de 65 para cá houve tanta coisa sobre mim, tanta carga! [...] Você sabe que sou aqui o Chefe do Serviço de demarcação de fronteiras; e deve ter acompanhado nos jornais o palpitante caso de divergência com o Paraguai, o assunto Sete-quedas. Imagine, pois, o que comigo sucedeu, de junho do ano passado, até julho deste [...] Várias vezes tive de trabalhar aqui no Itamaraty até as 5 horas da manhã... e comparecer no outro dia às 9, para reuniões que duravam o dia inteiro. Tudo isso, sob a circunstância de ser, entre os 80 milhões de brasileiros, o que é pago para cuidar do assunto, debaixo do peso dele. [...] Assim, fiquei fora e longe de tudo o mais, nem me lembrava que eu era o Guimarães Rosa, não respondi às cartas das editoras estrangeiras, perdi dinheiro, sacrifiquei interessantes oportunidades, adoeci mais, soterrei-me (ROSA & BIZZARRI, 2003: 180).⁹

Além do movimento naturalmente dialético entre as forças díspares do próprio perfeccionismo retardando o andamento das traduções, e a “avidez descomedida” de ver a obra logo vertida para outros idiomas,¹⁰ a ação do escritor estava inevitavelmente sujeita às contingências pessoais e profissionais de um diplomata de carreira, desenvolvendo-se, portanto, em ritmos instáveis e sob impulsos variados, obrigando o escritor a equilibrar a energia requerida pelo trabalho cotidiano com a que queria dispensar ao projeto de difusão de sua obra.

O PROJETO DO ESCRITOR

Esse projeto teria enfim se realizado, ainda que a avaliação do nível dos resultados concretos obtidos – quais sejam as próprias traduções – seja variado, e na verdade escape ao horizonte de objetivos deste artigo. Para voltar às questões colocadas no início, o que me parece possível afirmar é que os motivos variados da dedicação de Rosa às traduções se fundamentariam todos numa raiz única: a própria auto-imagem do escritor, um intelectual brasileiro do pós-guerra que viveu uma experiência cosmopolita na Europa e nos meios diplomáticos e conhecia bem as dificuldades da cultura precária de seu país para se firmar em face de toda a tradição europeia.

⁹ Esse estado de ânimo de Rosa, muito premido por circunstâncias pessoais e profissionais, é recorrente, em especial nas cartas datadas de seu último biênio de vida.

¹⁰ A expressão é de Rosa em carta a Bizzarri de 25 de janeiro de 1963, quando este lhe fala de sua disposição em enfrentar a tradução de *Corpo de baile*, além de prever a escrita de um ensaio crítico sobre a obra: “sua boa-vontade desperta em mim uma ganância, digo, uma avidez descomedida...” (ROSA & BIZZARRI, 2003: 21).

Um evento em que atuou como representante cultural do Itamaraty contribuiu para o entendimento dessa auto-imagem, ou para dizer melhor, da posição e dos desafios que Rosa entendia serem os da cultura e do escritor brasileiro naquele momento. Em abril de 1967, quando as traduções já tinham cumprido um papel decisivo na difusão mundial de sua obra, Rosa se encontrou com Nelson Rodrigues em um evento promovido pelo Itamaraty para prestigiar os atores e autores do teatro nacional. O *Correio da Manhã* de 27 de abril de 1967 relata da seguinte maneira sua participação no evento: “O embaixador Guimarães Rosa, também presente ao almoço, proferiu breve discurso sobre a necessidade de tradução de peças de autores brasileiros para uma língua internacional, de preferência o inglês”.¹¹

É claro que sua postura como diplomata não pode ser dissociada de sua atuação como escritor, e que ambas apontam para um intelectual que acreditava nas traduções como meio de inverter o sentido tradicional no fluxo das relações culturais entre o Brasil e a Europa. Em permanente posição de “importador” na balança comercial da cultura até o começo do século xx, o Brasil teria ensaiado um movimento em direção contrária apenas com o advento do modernismo, segundo comenta Roberto Schwarz no ensaio “Nacional por subtração”: “pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo” (SCHWARZ, 1987: 29-48).

Guimarães Rosa, em que pese um possível alheamento deliberado, ou um desenvolvimento relativamente à parte do contexto literário brasileiro em que estava inserido (algo que de todo modo enseja uma nova discussão),¹² conseguiria, com suas traduções, dar seqüência a esse processo, à medida que se tornara um “exportador” de cultura como nunca tivemos, sendo lido nos Estados Unidos, na Alemanha, na Itália e na França, e cogitado ano a ano para o Nobel de literatura. Tal fato só se tornou possível a partir

¹¹ “Duas potências”. *Correio da Manhã*, 27/4/1967. Série “Recortes”; Arquivo Guimarães Rosa, IEB-USP.

¹² Nenhuma obra literária se constrói desligada do meio em que se desenvolve ou sem se valer da tradição que a precede. Como nos diz Eliot, no famoso ensaio “Tradição e talento individual”, “o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela incluída toda a literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e constitui uma ordem simultânea”. (ELIOT, 1989: 39). Com o comentário tento apenas chamar atenção para o fato de que Rosa não se filiou a qualquer movimento literário, e se mostrava avesso às tentativas alheias de vinculá-lo a estes.

das traduções, daí sua crença, manifesta no encontro com Nelson, de que a tradução para idiomas europeus de maior alcance era o passo decisivo para consolidar o espaço da literatura brasileira no cenário mundial.

As cartas com os tradutores, por sua extensão e alto nível de elaboração, surgem como a prova concreta dessa confiança. Basta pensar na disposição do escritor em gastar tanto tempo com essa correspondência, ainda que sob condições adversas e talvez até sacrificando tempo e energia que poderiam ser dedicados a novos projetos.

Para terminar, gostaria apenas de enfatizar que a tarefa da tradução que Rosa tomou para si não se fez apenas de trabalho duro e cumprimento do dever, mas proporcionou também muita gratificação pessoal e genuíno prazer literário para um escritor vaidoso e apaixonado por sua obra, como demonstra na carta enviada a Bizzarri em 16 de dezembro de 1964, quando comenta nos seguintes termos a tradução italiana de *Corpo de baile*:

Meu caro Bizzarri:

Faz três dias que eu ainda não estava em poder de escrever a você, porque o vibrar era forte demais, eu me achando em ebulição, erupção, emoção – terremoto de alegria. Arrivou o “Corpo di Ballo”. Possante, no aspecto físico, uma beleza. Li-o todo, devorado meticulosamente. Deslumbrado. Linha por linha, eu entrava, sem sair, em outro, grato, mas alto êxtase. O que você fez supera tudo. Você conseguiu – a mim, que já esperava o máximo! – surpreender-me. Sua tradução é fabulosa (ROSA & BIZZARRI, 2003: 163).

Ainda que se tenha o dever de sopesar devidamente os comentários de Rosa com o olhar calculado do juízo crítico – o escritor fazia questão de sempre elogiar seus tradutores, com os objetivos que já apontamos anteriormente –, não deixa de ser comovente observar seu belo depoimento e imaginar a alegria genuína que terá causado em seu tradutor, espírito apaixonado pela literatura e admirador incondicional da obra de Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1982.
- ARMSTRONG, Piers. “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores”. Em DUARTE, Lelia Parreira (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

- “Duas potências”. *Correio da Manhã*, 27/4/1967. Série “Recortes”; Arquivo Guimarães Rosa, IEB-USP.
- ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. *Ensaio. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- MORAES, Marcos Antonio. “Orgulho de jamais aconselhar: Mário de Andrade e os moços”. Em GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádya Battella (orgs.). *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NUNES, Benedito. “Guimarães Rosa e tradução”. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, s/d
- RIBEIRO, João Ubaldo. *An invincible memory*. Translated by João Ubaldo Ribeiro. Nova Iorque: Harper Collins, 1989.
- RÓNAI, Paulo. *Guimarães Rosa e seus tradutores*. Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10. out. 71.
- ROSA, João Guimarães & BIZZARRI, Edoardo. *Correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt. *Correspondência com seu tradutor alemão*. Edição, org. e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. *Que horas são?*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Seminário Internacional João Guimarães Rosa: 50 anos de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*. IEB/FFLCH-USP. São Paulo, 17 de maio de 2006.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de mestrado (inédita). Araraquara: Unesp, 1993.



BAUDELAIRE NO BRASIL: TRADUÇÕES

Ricardo Meirelles

Universidade de São Paulo

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho parte da reunião das diversas traduções dos poemas do livro *Les Fleurs du mal*, de 1857, do poeta francês Charles Baudelaire, publicadas no Brasil – compreendida pela minha dissertação de mestrado (MEIRELLES, 2003) – enfocando agora principalmente as realizadas a partir de 1957, e nele procuro refletir sobre a relevância dessas traduções dentro da história da literatura brasileira e sobre qual é o posicionamento por elas manifestado em relação à obra francesa. Obtive assim algo como uma baudelairiana brasileira, capaz de subsidiar tanto os estudos sobre a recepção de tal obra fundamental quanto revelar uma nova concepção sobre a experiência da tradução.

Tendo em vista que essa não é uma obra definitiva sobre a recepção de Baudelaire no Brasil, o levantamento realizado contribui em muito como ponto de partida para qualquer análise posterior sobre a influência do mestre francês em nossa literatura, visto que “através das traduções é possível determinar os sintomas principais de uma influência e indicar os rumos por ela tomados” (BARBOSA, 1974: 30). A importância da tradução de um autor estrangeiro às vezes garante por si só a glória e a notoriedade dele, assim como o próprio Baudelaire fez a Poe na França.

Também observei alguns aspectos relevantes dentro da própria recepção da obra estrangeira, procurando interpretar as escolhas feitas pelos poetas brasileiros de duas formas: como crítica – verificando se, e de que forma, esses poetas se alinharam, ou não, nominalmente aos princípios estéticos e literários do francês; e como realização poética independente – tomando a tradução como a expressão de uma eleição estética particular, dotada de um efeito poético próprio; sempre procurando mostrar como essas relações foram modificadas ao longo dos anos.

Vários autores se preocuparam em verificar como e por que se deu a influência de tal livro francês ao longo da história da literatura brasileira:

primeiro, Félix Pacheco (1933) escreveu inúmeros artigos de jornal e quatro livros sobre o poeta francês. Em 1958, Haddad (BAUDELAIRE, 1958) lança a primeira tradução integral do livro e expõe um levantamento de quem e quando se traduziu cada poema. Em 1963, Bastos (1963) lança o seu Baudelaire no idioma vernáculo, em que se preocupou em determinar e registrar quem, quando e onde se deram traduções do livro no Brasil. Em 1985, Junqueira (BAUDELAIRE, 1985) faz acompanhar sua edição integral de uma extensa referência bibliográfica sobre as notícias de traduções, integrais ou parciais. Finalmente, Jouët-Pastré (1999) em sua tese “Jogos de poder nas traduções brasileiras d’As Flores do Mal” reúne os três levantamentos anteriores, além de acrescentar em sua lista novas descobertas e as traduções de publicação mais recente.

Ao contrário das iniciativas anteriores, este trabalho, determinado em não se limitar apenas ao endereçamento bibliográfico, procurou colecionar de fato todas as traduções, partindo da coleção pessoal, de professores, amigos e outros interessados nos poemas do livro francês, além de tomar como base todos os levantamentos conhecidos e relacionados até então, recolhendo o maior número possível de traduções, verificando *in loco* suas publicações e registrando em um banco de dados todas aquelas encontradas, compondo assim uma extensa e significante baudelairiana.

2. BAUDELAIRE E *LES FLEURS DU MAL*

Não é preciso me demorar aqui expondo quanto e como foi importante toda a obra de Baudelaire dentro da cultura ocidental, é certo que muitos o fizeram e ainda o fazem, visto a complexidade e diversidade de tal obra; basta lembrar que sobre pintura ele escreveu sobre os três salões, a Exposição Universal de 1855, Delacroix e “Le peintre de la vie moderne”; a respeito de literatura, textos fundamentais sobre Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Victor Hugo, Gustave Flaubert, e ainda as notas sobre *Les liaisons dangereuses*, de Chardel de Laclos; com referência à música, escreveu “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”.

A principal obra de Baudelaire foi e ainda é certamente o seu livro de poemas *Les Fleurs du mal*, publicado originalmente em 1857 pelos editores Poulet-Malassis e De Broise. O volume reunia todos os poemas outrora publicados na imprensa e outros ainda inéditos. Apresentava-se dividido em cinco partes – *Spleen et idéal*, *Fleurs du mal*, *Révolte*, *Le vin* e *La mort* – e continha cem poemas, além do introdutório *Au lecteur*.

A maior parte desses poemas havia sido escrita desde 1840 e publicada na imprensa e em revistas literárias européias, como as *Revue de Paris* e *Revue contemporaine*, sendo que em junho de 1855 aparece pela primeira vez o título *Les Fleurs du mal* sobre um conjunto de dezoito poemas publicados na *Revue de Deux Mondes*.

O livro sofreu grave processo poucos meses depois do seu lançamento, acusado de imoralidades (assim como, na mesma época, o livro de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*), e tanto o autor quanto seus editores são condenados por ultraje à moral pública, e o livro, a ter suprimido alguns poemas.

Em 1861 sai sua segunda edição, rearranjada, modificada e aumentada com outros trinta e cinco poemas novos, totalizando cento e vinte e seis. Os poemas aparecem distribuídos em outra ordem e é ainda nessa edição que Baudelaire faz mais uma subdivisão em seu livro, acrescentando o subtítulo *Tableaux parisiens*. Antes de sua morte, em 1867, publica ainda duas coletâneas de poemas: *Les Épaves*, divulgada principalmente na Bélgica; e *Nouvelles Fleurs du mal*. Por fim, ainda sairia uma edição póstuma de *Les Fleurs du mal*, em 1868, organizada por Charles Asselineau e Théodore de Banville e produzida por Michel Levy. Essa edição troca o título do poema *Au lecteur* por *Préface* e traz, além dos poemas da edição de 1861 e alguns das coletâneas, outros poemas publicados na imprensa e mesmo inéditos, totalizando cento e sessenta e seis.

Para me guiar, optei por usar a edição de *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 1975) produzida pela editora francesa Gallimard, dentro da coleção Bibliothèque de la Pléiade, pois ela organiza a reunião de poemas de Baudelaire apresentando primeiro a edição de 1861 – a última organizada pelo próprio poeta – e, depois, acrescentando as coletâneas, divididas em *Poèmes apportés par la troisième édition, 1868*, com os poemas de *Nouvelles Fleurs du mal* e a própria *Les Épaves*.

3. PANORAMA DO MOVIMENTO BAUDELAIRISTA BRASILEIRO

Tracei um panorama dessa baudelairiana brasileira através do tempo, seguindo um percurso cronológico, e optei por me deter em alguns pontos que considere mais representativos, visto o montante do *corpus* reunido, analisando poemas e poetas que de algum modo me pareceram necessários e apropriados, buscando sempre verificar qual a relação intertextuais traduções podem ter tido dentro da produção da literatura brasileira

e a relação direta com a influência do modelo estrangeiro na sua produção original, oferecendo ao leitor uma visão mais abrangente do movimento e de sua principal manifestação formal: os próprios poemas.

Baseado nessa reunião das diversas traduções acredito estar mais bem munido para promover reflexões críticas e estéticas sobre o que é poesia e o que é tradução e de como se manifestam, visto que a mera escolha de um poema para se criticar ou traduzir infere já uma posição crítica. Por outro lado, também urge apresentar o movimento “na sua vastidão, na sua complexa rede de correntezas subterrâneas” (MURICY, 1952: 23), como um material constitutivo da própria obra francesa e como um conjunto significativo e influente dentro da literatura brasileira.

Combinando dois métodos de estudo – a reflexão crítica e estética e a pesquisa histórica –, acabei por aprofundar meu estudo em determinados poemas ou poetas e tive, para isso, que adotar alguns critérios, como: a relevância literária de tal poeta ou poema em relação a Baudelaire e a seu livro; a relevância da tradução comparada a seus equivalentes brasileiros, visto que alguns poemas tiveram várias traduções diferentes, executadas por diferentes tradutores; e a quantidade de poemas traduzidos pelo mesmo tradutor, visto que quase metade deles escolheu apenas um poema do livro francês.

Sempre que se escolhe uma obra estrangeira para traduzir já se estabelece aí uma relação de cumplicidade, e essa escolha é sempre inevitavelmente guiada pelo seu comprometimento com os princípios estéticos vigentes. Todo tradutor de poesia é, assim, um possível poeta. É certo que o trabalho de tradução exige dedicação árdua, visto que seu processo é muito semelhante ao de fazer poesia, ou seja, o tradutor também tem o trabalho de esculpir a linguagem. É Mário Laranjeira (1993: 38) quem amplia a explicação:

A produção do poema exige do sujeito sensibilidade, capacidade de percepção, de análise e de síntese, domínio das virtualidades expressivas da língua e, não raro, conhecimento técnico ou retórico, tudo isso a serviço de uma visão *sui generis* da relação cosmos-antropos-logos. Se possuir essas qualidades é ser poeta, diríamos que o tradutor de poemas deve ser, pelo menos potencialmente, poeta. (...) Concebido assim, o tradutor está em pé de igualdade com o autor enquanto produtor de texto, realizador do poema na língua-cultura de chegada.

Posso então concordar com a idéia de que o tradutor é também um poeta: a tradução deve necessariamente funcionar como um novo poema, gerado por um processo semelhante ao que gerou o poema de partida. Mas como manter aquela idéia, aquele sopro original, inventando ao mesmo tempo algo que seja ele e algo mais, e ainda mais belo? Primeiro

se precisaria identificar aquilo que faz daquele texto original uma poesia. Quem se dispõe a traduzir uma obra literária, um poema que seja, que contém em si um valor estético particular, deve estar atento a uma idéia original própria da arte.

O tradutor age como crítico, observando e capturando as impressões estéticas que o poema-fonte possa lhe transmitir, para depois, a partir de seus próprios princípios estéticos, poder compreendê-las, avaliando e elegendo dentro dessas impressões aquelas que lhe dizem algo mais diretamente, para assim agir como poeta, criando uma outra poesia, que vise a realizar aquelas mesmas impressões suscitadas originalmente e, ao mesmo tempo e inevitavelmente, o seu próprio ideal estético.

O poeta, crítico e tradutor assim estabelece uma relação entre a observação desses elementos de significância e sua reprodução numa tradução, ou melhor dizendo, na nova realização desses elementos enquanto poesia. Fidelidade é certamente a questão fundamental para todo teórico que se depara com uma tradução, mas se for possível expandir e reconceitualizar tal questão há de se notar que ela vem sendo resolvida ao longo do tempo, tendo como critério determinante a criatividade do tradutor.

É certo que o momento histórico-literário de quem observa essa significância é parte constitutiva, se não determinante, da realização do novo poema, capaz de despertar uma nova significância, semelhante ou equivalente à primeira. Pode-se tomar a tradução como formadora ideológica no mesmo sentido que a própria produção na língua-fonte, admitindo a idéia de que a partir dela também se constrói uma nova cultura. Penso, juntamente com Rosemary Arrojo (1993: 55), que:

O significado de um texto somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural em que é lido. O que vemos num texto é exatamente o que nossa “comunidade interpretativa” nos permite ler naquilo que lemos, mesmo que tenhamos como único objetivo o resgate dos seus significados supostamente “originais”, mesmo que tenhamos como único objetivo não nos misturarmos ao que lemos.

O resultado da influência do livro francês na literatura brasileira pode ser observado através das traduções, parecendo, até aqui, no mínimo intrigante: foram apenas três poetas que traduziram integralmente o livro, e mais cinquenta e oito que o fizeram parcialmente, perfazendo uma escolha significativa, na qual procuro então interpretar qual é e como foi a in-

fluência que esse livro despertou em nossa cultura e, principalmente, qual foi a leitura que os brasileiros fizeram de tal livro francês.

Dentro da pesquisa histórica, buscando ampliar os horizontes além da disposição do plano meramente cronológico, optei por acompanhar a linha de pensamento da corrente alemã da estética da recepção, partindo da afirmação feita pelo crítico Felix Vodicka: “a repercussão de uma obra literária é uma consequência de sua concretização” (LIMA, 1979: 237). Acredito, portanto, que as traduções nada mais são do que uma forma diferenciada de concretização, assim como a escrita da história ou a própria crítica, que modifica e propõe uma nova concretização.

Tendo em vista que a tradução é uma forma privilegiada de concretização da obra literária, concordo com o autor alemão quando ele atribui à história da literatura a tarefa de “acompanhar essas mudanças da concretização na repercussão das obras literárias, bem como as relações existentes entre a estrutura da obra e a norma literária em desenvolvimento” (LIMA, 1979: 254). Acompanhando as diversas traduções de um texto ao longo de uma história da literatura, pode-se observar que essa repercussão sempre está delimitada pelo momento literário de quem a realiza.

Felix Vodicka considera a obra literária e a própria literatura “como um signo estético dirigido aos leitores” e sua repercussão está ligada a uma avaliação “estritamente ligada à percepção estética”, pressupondo, portanto, “critérios de julgamento que, entretanto, não são constantes”, isto é, tanto “os critérios de avaliação quanto os valores literários se transformam constantemente”. Chego à conclusão de que essas idéias podem ser aplicadas diretamente à tradução: não há apenas uma maneira de traduzir, podendo a obra “estar sujeita a múltiplas avaliações, durante as quais sua forma na consciência de quem a apreende (sua concretização) está em constante mudança” (LIMA, 1979: 255), da mesma forma que quaisquer teorias a respeito do ato tradutório também estariam sujeitas a essas avaliações.

Decidi dividir então o espectro cronológico obtido a partir da reunião das traduções brasileiras de *Les Fleurs du mal* em partes, arbitrariamente, para facilitar seu manuseio e pesquisa. Essas partes não coincidem necessariamente com a divisão em escolas literárias adotada de forma convencional, mas não chegam a ser uma nova proposta de divisão. Procuram, contudo, esclarecer alguns momentos fundamentais dentro das relações literárias brasileiras, visto que a recepção do livro francês se deu ao longo do tempo de uma forma oscilatória, ou ainda em ondas, concentrando-se em alguns períodos e se desmanchando em outros.

3.1. Dos primeiros baudelairianos à Belle Époque (1857-1907)

A primeira parte se inicia no lançamento da primeira edição do livro francês, bem perto do momento de sua publicação original, e vai até o fim do século XIX, com uma forte concentração e identificação com alguns ideais estéticos específicos de Baudelaire. É o mesmo período sobre o qual escreveram Machado de Assis, no ensaio “A Nova Geração”, e Antonio Candido, no célebre artigo “Os primeiros Baudelairianos”.

Como aponta Amaral (1996), é justamente no aspecto temático que esses primeiros baudelairianos vão apoiar sua idéia de fidelidade a sua fonte: os poemas passam a ser aclimatados principalmente pelo seu exotismo, ou seja, a temática tropical, de paisagem marinha, é a preferida; os poetas fazem já escolhas coerentes com seu próprio processo criativo, dentro da perspectiva emancipatória da propagação de uma nova cultura; fazendo assim do “ideal” de Baudelaire – palavra que junto com Spleen compõe o primeiro subtítulo de *Les Fleurs du mal* – seu próprio ideal, mostrando como é desejada pelo europeu a nossa natureza, como nós mesmos a vemos e, principalmente, como a dominamos de maneira civilizada.

O próprio Machado de Assis, em seu célebre “A Nova Geração”, faria sérias críticas a essa transformação do que realmente poderia ser encontrado no livro francês, considerando-a errônea: “Quanto a Baudelaire, não sei se diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux Enfers* e da *Tristesse de la Lune*.” (1946: 198) O aspecto temático fica então marcado e transformado profundamente por um naturalismo realista, como aponta Alfredo Bosi (1972: 75):

“De Baudelaire assimilam os nossos poetas realistas, Carvalho Jr. e Teófilo Dias, precisamente os traços mais sensuais, desfigurando-os por uma leitura positivista que não responde ao universo estético e religioso das *Flôres do Mal*. O eros baudelairiano, macerado pelo remorso e pela sombra do pecado, está longe destas expansões carnavais, quando não carnívoras de Carvalho Jr.:

Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito
 (“Antropofagia”),

ou de Teófilo Dias:

... da prêsa, enfim, nos músculos cansados
cravam com avidéz os dentes afiados
 (“A Matilha”).

Durante esse primeiro período, os poetas publicavam suas traduções principalmente na imprensa, veículo no qual também publicavam seus poemas originais. Quando as faziam publicar em livro, era junto e em meio aos seus próprios poemas, como se fossem uma poesia sua, nem sempre deixando claro de que se tratava de uma tradução, nem de quem se traduzia, apresentando, no mais das vezes, o nome do poeta estrangeiro em um canto qualquer, acompanhado das palavras “inspirado em” ou “paráfrase de”.

A tradução mais antiga conhecida data de quinze anos após a publicação do livro na França: “Modulações”, tradução de “*Le balcon*”, encontrada no terceiro livro de Carlos Ferreira, *Alcíones*, publicado em 1872. O que se tem é que no período dos chamados de primeiros baudelaireanos, nada mais é que um número reduzido de admiradores que pareciam mais empenhados em “aclimatar” o poeta francês, dentro de uma gama maior de poetas, atuantes e participativos, que tiveram também *Les Fleurs du mal* como referência, visto que, como bem explica Glória Carneiro do Amaral, “considerando-se epígrafes, traduções e suspeitas, provavelmente ninguém estaria isento de uma relação – pelo menos de passagem – com a obra de Baudelaire”. (AMARAL, 1996: 37).

Esse período ainda seria marcado pela “Batalha do Parnaso”, pelas primeiras manifestações parnasianas, pelas poesias militantes, socialistas e científicas. Traduzir poemas de *Les Fleurs du mal* chegou aqui junto com as novidades da então modernidade e sobreviveu a todas elas, mesmo as mais renitentes, como o próprio parnasianismo. Nas palavras do crítico Wilson Martins (1972: 451):

Imitai Baudelaire – era, com efeito, a nova palavra de ordem para a criação de uma poesia realista (e não simbolista, apesar das conotações que mais tarde se estabeleceram), poesia de temática surpreendente, menos preocupada, aliás, com as questões sociais, como desejava Teófilo Dias, do que com a descrição desassombrada e desafiadora do feio e do ignóbil.

Os primeiros tradutores apresentam já uma antecipação do que viria a seguir: eram desiguais em suas realizações, como desiguais em sua própria obra, mas formavam um marco inicial na recepção e na produção em língua portuguesa de um texto de Baudelaire. Entre esses poetas, forçados de ingênuo materialismo (BOSI, 1972: 288), estão alguns notórios tradutores de *Les Fleurs du mal*: “há boa messe da nova poesia participante nos (...) *Cantos tropicais* (1878), de Teófilo Dias (...) nas *Telas Sonantes* (1879), de Afonso Celso (...) e nas *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier” (BOSI, 1972: 289).

3.2. Baudelaire de resistência (1907-1957)

Durante as duas primeiras décadas do século seguinte, está certamente a parte mais obscura e de menor volume crítico encontrado sobre a produção poética original de escritores que manifestaram sua vinculação a Baudelaire por meio de traduções, muito menos sobre a sua prática tradutória. O período, por vezes chamado de pré-modernismo ou de *Belle Époque*, recebe atenção da crítica, no mais das vezes, apenas pelo valor de sua prosa, mesmo que ainda dentro do aspecto “civilizatório” de absorção da cultura francesa, consistindo numa baixa na produção de traduções do livro de Baudelaire, bem como a fraca influência mais direta do possível alinhamento com as suas idéias.

Massaud Moisés afirma que “Oscar Wilde, D’Annunzio, Ibsen, Maeterlinck, Eça de Queiroz são alguns dos nomes em voga” (1993: 168), mas, ainda assim, alguns poetas se dedicaram ao livro de Baudelaire e publicaram algumas traduções. Apesar de não serem muitas, mostram que se manteve acesa a chama inspirada em *Les Fleurs du mal*, e que seus valores viriam, sim, criar raízes em solo nacional. Dentre esses poetas estariam, por exemplo, Cassiano Tavares Bastos, Batista Cepelos, Martins Fontes, Álvaro Reis, Matheus de Albuquerque e Henrique de Macedo.

A *Belle Époque* europeia viria acabar com o advento da Primeira Guerra Mundial, que se desenrolaria de 1914 a 1918; no entanto, longe dos horrores da guerra, seus ideais estéticos continuariam em voga por aqui ainda por mais alguns anos, sendo seu fim decretado apenas em 1922, com a Semana de Arte Moderna. Dentro desse período, os escassos tradutores ainda usavam principalmente a imprensa para trazer a público suas poesias. Depois do advento da Semana, parece que se recolheram mais ainda, de tal forma que até o fim da década de 1920 não mais se manifestaram traduções brasileiras dos poemas de *Les Fleurs du mal*.

Logo no início da década de 1930, ressurgiu fortemente o interesse brasileiro pela obra francesa, e é durante o período compreendido entre 1930 e 1947 que se dá uma produção certamente muito significativa dentro da recepção de *Les Fleurs du mal*, seja pela discussão de seu valor original, seja pelo número de traduções e a variedade de poetas que se entregaram à ousadia de apresentar em português do Brasil essa obra capital.

Nesse período, a discussão em torno de tal obra se dá como uma reação, mesmo que tardia, ao movimento modernista de 1922, fundamentalmente paulista. Essa reação viria ainda na linha já estipulada nos períodos

anteriores: adaptação da cultura brasileira ao gosto erudito e predominantemente europeu, apegada a valores por vezes conservadores, baseados em uma estética reconhecidamente clássica. Ainda há uma política oficial do que seria o perfil da cultura brasileira, e os cariocas, ainda na capital da República, não poderiam deixar de se manifestar, oferecendo um grande número de traduções do livro francês.

Nessa época, a discussão sobre o livro de Baudelaire foi principalmente fomentada por Pacheco, primeiro no *Jornal do Commercio*, depois em seus vários livros, nos quais foi publicada a maior parte dos tradutores do período. Alguns deles seriam mesmo publicados apenas por tal editor, muitas vezes se mantendo incógnitos, sob pseudônimo, ou não deixando obra própria publicada ou conhecida do público leitor.

No entanto, o período trouxe também grandes nomes da literatura brasileira, largamente mencionados nas diversas histórias da literatura e ainda merecendo vários artigos, ensaios e mesmo livros sobre a sua poética particular, como, por exemplo, Guilherme de Almeida e Eduardo Guimaraens. Esses dois poetas seriam considerados os melhores tradutores de Baudelaire, tanto na época em que publicaram suas traduções como ainda hoje, muitas vezes servindo de referência brasileira para os poemas de *Les Fleurs du mal*.

Por fim, a década de 1940, apesar de não apresentar nenhum novo tradutor, é marcada por dois fatos relevantes dentro da recepção do livro francês: primeiro, a publicação de *Flores d'As Flores do mal*, de Guilherme de Almeida, em 1941; segundo, pelo início da empreitada de Jamil Almansur Haddad, em 1947, em produzir uma edição integral do livro francês, que viria a ser publicada em 1957, constituindo a primeira edição brasileira completa de *Les Fleurs du mal*.

3.3. Os novos baudelairianos (1957-2007)

A partir da metade do século xx, as manifestações tradutórias em geral se deram de maneira muito mais engajada a um princípio estético explícito, quase sempre apoiadas em alguma literatura crítica sobre o assunto, fazendo parte de uma práxis poética elaborada e complexa. Vale a pena lembrar o grupo intitulado Geração de 45 e as diversas traduções de seus integrantes, e ainda todo o movimento do concretismo, no qual muito se experimentou e se teorizou sobre tradução e poesia em geral.

Esse último período, que vai de 1947 até os dias de hoje, é marcado pelo início da empreitada de Jamil Almansur Haddad, amigo de Guilherme de Almeida, em traduzir integralmente o volume de poemas do bardo francês. Essa obra, publicada dez anos depois, promove uma nova e abrangente referência ao livro francês, visto que, além de oferecer a tradução completa de todos os poemas do livro, apresenta uma interessante introdução, na qual discorre sobre Baudelaire e a literatura brasileira. Apresenta também um profundo levantamento das outras diversas traduções de poemas, muitas vezes as trazendo para enriquecer seus comentários.

Saíram ainda mais duas traduções integrais do livro francês. Em 1971, Ignácio de Souza Moitta publica seu livro *As Flores do mal* pelo Conselho Estadual de Cultura do Pará, numa tiragem muito pequena, que acabou desconhecida do grande público, talvez por estar longe do eixo Rio-São Paulo; é uma edição enxuta, apenas em português, com um pequeno prefácio de Sílvio Meira, enaltecendo as qualidades de ambos poetas, tradutor e traduzido.

Em 1985, Ivan Junqueira publica a sua edição do livro, pela editora Record, tornando-se quase um *best-seller*, visto já ter passado da décima edição. O livro traz a edição bilíngüe dos poemas, acompanhada de uma extensa introdução sobre a vida e a obra do poeta francês. Ao fim do livro, acompanham ainda notas sobre os poemas, uma bibliografia sobre Baudelaire e sua obra e outra sobre as traduções brasileiras da sua obra, por vezes muito confusa e de difícil verificação.

Apesar do advento das publicações das traduções integrais do livro francês, foram poucos os tradutores a se dedicarem à obra, muitos deles aparecendo na imprensa regular ou publicando traduções esporádicas entre seus próprios poemas, como os primeiros baudelairianos. Entre esses, estão os poetas Décio Pignatari, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Felipe D' Oliveira, Mário Faccini, Arnaldo Maia (Manuel J. Silva Pinto), Heitor Froes e Helio C. Teixeira. Outros publicaram suas traduções de *Les Fleurs du mal* dentro de coletâneas de poesia em geral ou francesa, como Ary de Mesquita, Mauro Mendes Villela e Cláudio Veiga.

As teorias tradutórias passam a ser reconhecidas e alguns tradutores dispõem-se a discuti-las lançando mão de exercícios tradutórios, no intuito de dar substância a seus argumentos. Entre esses estariam os poetas José Paulo Paes, Lawrence Flores Pereira, Ivo Barroso e José Lino Grünwald, todos excelentes tradutores e respeitáveis críticos e teóricos de literatura.

Contudo, dois poetas de pura estirpe, que traduziram poemas de *Les Fleurs du mal* nesse período, merecem atenção especial: Dante Milano e Ana Cristina César, ao mesmo tempo muito parecidos e muito diferentes. Parecidos porque eram ambos entusiastas da tradução e percorreram diversos textos originais, sempre refletindo sua prática tradutória dentro da sua produção original. Ele, traduzindo Dante Alighieri e Mallarmé; ela, Emily Dickinson e Sylvia Plath. Diferentes, contudo: o primeiro, mais conservador, tendo traduzido um número significativo de poemas – trinta e quatro –, pode ser considerado um dos melhores tradutores dos versos de Baudelaire; e a segunda, completamente marginal, apesar de ter traduzido apenas um poema, ela o fez de maneira excepcional, promovendo um profundo diálogo com a obra estrangeira neste momento único. Ambos são expoentes significativos, tanto da permanência da obra de Baudelaire entre nós quanto da melhor qualidade de expressão da literatura brasileira.

4. ALGUMAS CONCLUSÕES

Em lugar de conclusão, termino por analisar traduções de minha própria autoria, avaliando um exercício no qual pude de fato sentir o dilema intelectual pelo qual o tradutor sempre passa quando tem que tomar todas as decisões que se manifestarão sobre aquilo que está escrito em uma língua estrangeira. Pude, assim, tirar conclusões sobre uma prática orientada de tradução por um lado e por outro, uma integração histórica inevitável a tudo aquilo que já foi escrito e absorvido sobre o texto estrangeiro.

É certo que o livro *Les Fleurs du mal* ainda é uma referência muito importante dentro da literatura e da cultura brasileiras, merecendo uma constante observação tanto da parte de nossos críticos e teóricos da literatura, quanto dos nossos poetas e tradutores atuantes, preocupados em promover o melhor da poesia.

Poderia ainda apontar as seguintes considerações: o tradutor de um poema não precisa ser um poeta; por outro lado, isso não implica que o tradutor não necessite de uma formação específica, além do conhecimento das línguas envolvidas; o poema ou texto literário a ser traduzido deveria ser examinado pelo tradutor do ponto de vista da significância, e não mais sob a perspectiva dualista que privilegia ora a forma, ora o conteúdo; não há tradução perfeita, absolutamente correta, eterna e unanimemente aceitável, a fidelidade ao texto diz respeito a uma interpretação do texto

de partida, que será sempre produto da língua, da cultura e da subjetividade do tradutor; a tradução é sempre uma recriação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ASSIS, Machado de. “A nova geração”. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1946.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *As Flores do mal*. Tradução, introd. e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difel, 1958.
- _____. *As Flores do mal*. Tradução, introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BRANDÃO, Maximiliano. *A cabeleira de Bilac*. Araraquara: Edições do autor, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas Fontes*. 2. ed. revisto e ampliado. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Edusp, 1976.
- MEIRELLES, Ricardo. *Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária*. Campinas: 2003. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- PACHECO, Felix. *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*. Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 1932.
- _____. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 1933.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.



TEORIA DA TRADUÇÃO



LEOPARDI E O IMPACTO DA LITERATURA TRADUZIDA NA LITERATURA NACIONAL

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina

Costumamos associar o nome Leopardi ao poeta dos *Canti*. Isso decorre do modo como ele vem sendo difundido ao longo dos anos tanto na Itália como no exterior. Um elemento que contribui para reforçar essa visão é o de que seus poemas são constantemente traduzidos e retraduzidos. Basta pensarmos nas inúmeras traduções dedicadas a um de seus mais famosos poemas: “L’Infinito”. Em português brasileiro, por exemplo, “L’Infinito” já foi traduzido, entre outros, por Mário Faustino, Vinicius de Moraes, Haroldo de Campos e Ivo Barroso. Além de poeta, Leopardi também foi prosador e ensaísta, e embora pareça haver uma dificuldade da tradição literária em assimilar o *Zibaldone di pensieri* como local privilegiado para as mais diversas reflexões de Leopardi, podemos afirmar que o escritor italiano é um ensaísta de primeira ordem.

Escrito entre 1817 e 1832, o *Zibaldone di pensieri*, que contém cerca de 4 mil páginas manuscritas, pode ser considerado um texto singular na história da produção literária italiana. Fruto de sete anos de alucinado estudo solitário na biblioteca paterna, o *Zibaldone* recolhe as reflexões que Leopardi desenvolve de modo bastante livre. A partir das mais variadas leituras, ele vai se questionando sobre a experiência literária, a relação do homem com a natureza, o significado da existência individual e social. No *Zibaldone* encontramos uma ampla gama de reflexões: da infelicidade humana às considerações de caráter estético-literário.

É também no *Zibaldone di pensieri* que Leopardi desenvolve uma intensa e significativa teorização sobre a tradução. Essa constatação só foi possível depois do escrutínio minucioso de todo o texto do *Zibaldone*. De fato, no *Zibaldone* encontramos aproximadamente cem páginas sobre tradução, mostrando que esse assunto ocupa um espaço maior do que se poderia pensar em seu sistema.

A relação de Leopardi com a tradução é, pode-se dizer, constitutiva. Desde cedo, o escritor italiano demonstrou um talento extraordinário como tradutor. Ainda muito jovem, ele traduziu o quinto idílio do poeta

pastoril grego Mosco de Siracusa e, mais tarde, a *Batracomiomaquia*, do pseudo-Homero, a *Titanomaquia*, de Hesíodo, o segundo livro da *Eneida* e o primeiro da *Odisséia*. As várias traduções que Leopardi realizou serviram de preparação para sua obra. Segundo Rolando Damiani, Leopardi “descobriu traduzindo o prazer gratuito da literatura, o amor pelo belo cultivado particularmente” (2002: 68). Conseqüentemente, pensar sobre tradução parece ter sido uma necessidade vital para Leopardi.

Ao refletir sobre a tradutologia, Leopardi privilegia a tradução literária, partindo tanto de um enfoque prático como do praticado anteriormente por Leonardo Bruni, são Jerônimo, Dryden e Pope, como de um enfoque mais abstrato, como Schleiermacher, Benjamin e Ortega y Gasset. Assim, tanto discute a atividade do tradutor como trata das relações entre as línguas.

Uma de suas primeiras observações sobre tradução encontra-se numa carta de 29 de dezembro de 1817 endereçada a seu amigo Pietro Giordani, na qual diz:

[...] dou-me conta de que traduzir, assim por exercício, deve realmente preceder a atividade de compor, sendo útil e necessário para os que querem tornar-se escritores insígnis, mas para tornar-se um grande tradutor convém antes haver composto e ter sido bom escritor: enfim, uma tradução perfeita é obra mais da maturidade que da juventude (1996: 729).

Nessa carta, Leopardi expõe uma concepção muito original e independente, defendendo a prática da tradução para o escritor iniciante. É traduzindo que se aprende a compor com estilo. Convém frisar que quando Leopardi fala que é traduzindo que se aprende a escrever, está se referindo à tradução dos clássicos gregos e latinos, como Homero, Virgílio e Horácio. Para ele, feita por um bom escritor, a probabilidade de que a tradução seja boa é bastante alta, pois a tradução de qualidade é obra do escritor maduro. Essa idéia é importante para o treinamento de tradutores, porque na concepção leopardiana a ênfase recai na composição da língua-alvo, não na decodificação da língua-fonte.

Com essas idéias, Leopardi lança as bases da relevância do traduzir, estabelecendo a relação tradutor - escritor e escritor - tradutor, e elabora uma verdadeira ontologia da tradução:

[...] E certo é que a principal beleza das artes e do escrever deriva da natureza e não da simulação ou da busca. Ora, o tradutor necessariamente simula, isto é, esforça-se por exprimir o caráter e o estilo do outro, e repete o dito de outrem à maneira e

gosto deste. Observem, então, como é difícil uma boa tradução em se tratando de alta literatura, de uma obra que deve ser composta com propriedades que parecem discordantes, incompatíveis e contraditórias. O mesmo vale para a alma, o espírito e o engenho do tradutor. Sobretudo quando a principal, ou uma das principais qualidades do original, consiste no não-simulado, no natural e no espontâneo, em que o tradutor pela própria natureza não pode ser espontâneo [...] [320].¹

O ofício do tradutor está diretamente relacionado ao ofício do escritor. Ambos, para Leopardi, devem privilegiar a simplicidade e a naturalidade, ao invés da afetação e da simulação. No entanto, há um problema: o tradutor deve necessariamente simular, e aí temos, portanto, uma contradição. Mas, prossegue Leopardi, só é capaz de fingir ou simular quem domina a arte. Ora, quem é jovem não sabe simular, pois para saber simular é preciso saber fazer, e isso só acontece quando se tem a prática da tradução como um exercício constante para o escrever bem, idéia que já está na carta de 29 de dezembro de 1817 a Giordani. É curioso observar que uma idéia semelhante, aplicada ao poeta, apareceria, no século seguinte, em “Autopsicografia”, célebre poema de Fernando Pessoa.

Leopardi diz ainda: “o tradutor necessariamente simula, isto é, esforça-se por exprimir o caráter e o estilo do outro, e repete o dito de outrem à maneira e gosto deste.” A afetação, uma característica criticada em várias passagens do *Zibaldone*, será agora alçada a uma das características positivas do tradutor. Para Leopardi, o tradutor é também responsável pela síntese entre o estilo do autor estrangeiro e o próprio estilo dele, tradutor, dando, assim, um novo impulso para o fortalecimento de uma literatura nacional.

Em um fragmento de 1821, ao discorrer sobre o que acredita ser a superioridade da língua italiana em relação às línguas francesa e alemã no que se refere às traduções, Leopardi desenvolve o que pode ser considerada uma de suas melhores contribuições para os estudos da tradução. Segundo ele,

a língua italiana é suscetível de todos os estilos, [...]. A índole da nossa língua é capaz tanto de leveza, espírito, brio, rapidez etc. como de gravidade etc.; é capaz de exprimir todas as nuances da vida social etc., mas não é capaz, como nenhuma língua o foi, de [1947] uma índole estrangeira. O mesmo vale para as traduções. A língua é capaz dos mais variados estilos, mas conservando a sua índole, não mudando; senão à nossa língua conviria que faltasse de índole própria, o que não seria valor, mas grande defeito. [...]. Isso é exatamente aquilo do que ela é capaz e não de perder e alterar o seu caráter para adquirir um outro estrangeiro, do que não foi e não é capaz nenhuma língua sem se corromper. E o valor da língua italiana está

¹ Os trechos do *Zibaldone* foram extraídos da edição eletrônica disponível em www.liberliber.it e traduzidos por mim.

na sua índole, sem se perder, e poder adaptar-se a qualquer tipo de estilo. Esse valor não tem o alemão, que mostra a mesma adaptabilidade ou talvez maior, mas não conserva o seu caráter específico. [...] Por sua vez, a língua italiana, que é única entre as vivas, pode ao traduzir conservar o caráter de cada autor de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano. Nisso consiste a perfeição ideal de uma tradução e da arte de traduzir (19. Ott. 1821).

Do exposto acima, percebe-se que para Leopardi a língua italiana é a única língua capaz de atingir o ideal, isto é, capaz de conjugar o elemento estrangeiro e o nacional nos textos traduzidos. Para ele, uma tradução ideal só pode acontecer em italiano, porque tanto a língua quanto a literatura, diferentemente da alemã e, em parte, da francesa, possuem uma longa tradição.

Ao elaborar esse tipo de crítica, Leopardi mostra coerência com a sua tese inicial de que somente um poeta pode traduzir um poeta e que somente um bom escritor pode ser um bom tradutor literário. Ao tratar do estilo da língua-fonte e do estilo da tradução, percebe-se que Leopardi advoga uma tradução com fins estéticos.

A defesa de uma tradução que conserve as características do autor e do tradutor, de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano, pode ser considerada uma das mais fecundas idéias do escritor italiano. Essencial nessa visão é a preocupação com o diálogo entre as duas línguas e os dois contextos, pois é através da síntese entre o estrangeiro e o nacional que acontece uma boa tradução. Assim, uma boa tradução é aquela que força a sua língua em relação aos elementos estrangeiros, mas não deixa de conservar os aspectos da língua materna. Leopardi não nega nem desconsidera a língua materna ou a língua estrangeira, preocupando-se tanto com o texto de partida quanto com o texto de chegada.

Se contrapusermos as teorias de Leopardi às de Schleiermacher, perceberemos que o hermeneuta alemão trabalha com um conceito distinto de tradução. O verdadeiro tradutor, para ele, deve: ou deixar o autor em paz e levar o leitor até ele, ou deixar o leitor em paz e levar o autor até ele (2001: 47). Ao longo de seu ensaio, Schleiermacher advoga não a síntese das duas línguas em contato, como Leopardi, mas a absorção de elementos do texto-fonte.

A teoria de Schleiermacher reflete a execução consciente de um “programa” de fortalecimento da língua alemã através de traduções e quando opta pelo “estrangeirizar” é para enriquecer a própria língua, estimular a literatura e fortalecer a cultura. Na sua concepção, está claro que quanto mais a língua alemã estiver em contato com o estrangeiro, mais ela se desenvolverá.

Já para Leopardi é apenas com a síntese entre o nacional e o estrangeiro que se poderão fortalecer língua e literatura. Não por acaso, diz:

A perfeição da tradução consiste em que o autor traduzido não seja, por exemplo, grego em italiano, grego em francês ou alemão, mas tal em italiano ou em alemão como é em grego ou em francês. Isso é o difícil, isso é o que não é [2135] possível em todas as línguas.

Leopardi retoma a idéia dialeticamente, não por mera repetição, mas para elevá-la a um novo patamar através de novos contrastes, acrescentando que nem todas as línguas são capazes de fazer a síntese entre a língua de partida e a de chegada.

Na língua francesa isso não acontece, pois “em francês é impossível traduzir de modo que, por exemplo, um autor italiano permaneça italiano em francês e de modo que ele seja tal em francês como é em italiano”, isso também porque “nas traduções nunca afetam. Por isso, não têm nenhuma tradução verdadeira [...] mas apenas relações de conteúdo com as obras estrangeiras; ou seja, obras originais compostas de pensamentos alheios”. Em francês, a síntese não é possível nem de uma maneira nem de outra. Já com relação à língua alemã, Leopardi afirma:

Em alemão é fácil traduzir de modo que o autor seja grego, latino, italiano, francês em alemão, mas não de modo que ele seja tal em alemão como é na sua língua. Ele nunca pode ser tal na língua da tradução se ele permanece grego, francês etc. E então a tradução por exata que seja não é tradução, porque o autor não é aquilo, isto é, não parece, por exemplo, aos alemães o que parece aos gregos ou aos franceses, e não produz nos leitores alemães o mesmo efeito que produz o original nos leitores franceses etc. Essa é precisamente a capacidade da língua italiana e teria sido da grega. Por isso, eu prefiro a italiana a todas [2136] a todas as vivas em relação à tradução [...] (21. Nov. 1821).

Se, por um lado, a língua alemã consegue facilmente o efeito “estrangeirizante” nas suas traduções, não ocorre nela a síntese que Leopardi defende como superior. Daí conclui, um tanto abruptamente, que essa prática dos alemães não é tradução.

Indiretamente, Leopardi critica as bases do projeto romântico alemão, que favorecia o “estrangeirizar” em termos de tradução. Para Leopardi, a única língua capaz de perfeição em tradução, entre as modernas, é a italiana, e entre as antigas, a grega. Vale notar que as reflexões de Leopardi em torno das traduções não dizem respeito apenas aos autores traduzidos, mas também ao estilo, modo, linguagem e costumes.

As concepções de Leopardi mostram um teórico que se opõe ao modo de traduzir dos alemães, que optam por uma tradução do tipo “literal”, e “contra” o modo de traduzir dos franceses, que se consagraram, entre os séculos XVII e XVIII, pelas “belles infidèles”. O escritor italiano propõe uma *via di mezzo* e opta por uma posição de relativismo e bom senso nas traduções, não se filiando nem à escola das “belas infiéis” nem à das “feias fiéis” (2005: 213), como Croce freqüentemente se referia às traduções. Assim, Leopardi propõe o seu próprio projeto, que é também um projeto para a Itália.

Conclui-se, portanto, que Leopardi rejeita tanto a posição alemã quanto a francesa, ao posicionar-se contra o “literalismo” e a “adaptação” nas traduções. Essas concepções leopardianas refletem a sua autonomia em relação à hegemonia intelectual dos franceses e, mais tarde, dos alemães, e constitui uma tentativa de colocar a Itália como referência intelectual para a Europa. Para Leopardi, traduzir é uma arte e um meio para a renovação e o fortalecimento da literatura nacional.

Com relação ao estatuto do bom tradutor, Leopardi diz que a fama do tradutor não deve ultrapassar a do escritor, nem mesmo quando a tradução supera o original. Essa idéia se opõe à de Lawrence Venuti, que reivindica a “visibilidade” do tradutor. Leopardi prefere colocar no mesmo patamar escritor e tradutor. Colocando-os lado a lado, Leopardi reconhece a grandeza e a importância dos dois, pois ambos são elementos fundamentais nesse processo, assim como o leitor. O tradutor é valorizado porque só ele é capaz de resgatar e inserir um escritor estrangeiro no contexto nacional. Assim,

Quanto bem vocês fariam à pátria encontrando um tesouro que ela ou não conhece ou não pode explorar, e quanto belo e puro prazer vai provocar em vocês. Quem vai querer colocar em dúvida que Hesíodo possa dar a vocês grande glória e também fazer de vocês imortais? Quem não sabe que Caro vai viver enquanto existir a tradução de Virgílio, Monti através de Homero, Bellotti através de Sófocles? Que belo destino poder morrer como um imortal!

Finalmente, podemos dizer que ao refletir sobre o poeta-tradutor e o tradutor-poeta, a preocupação estética das traduções, o trinômio autor-tradutor-leitor, a síntese entre fidelidade e liberdade, Leopardi apresenta uma das mais fecundas contribuições sobre como a tradução pode ser parte integrante da literatura nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAMINAI, Rolando. *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*. Milano: Mondadori, 2002.
- CROCE, Benedetto. “A intraduzibilidade da evocação”, em Arrigoni, Maria Teresa & Guerini, Andréia (org.). *Clássicos da teoria da tradução italiano/português*. Florianópolis: NUT/UFSC, 2005, p. 206-17. Tradução de Rodolfo Ilari.
- GUERINI, Andréia. *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo: Edusp/UFSC-PGET, 2007.
- LEOPARDI, Giacomo. *Epistolario*. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. 2 vols.
- _____. *Zibaldone di pensieri* em www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/pensieri_di_varia_filosofia_e_di_bella_letteratura/pdf/pensie_p.pdf
- _____. *Poesia e Prosa*. Organização e notas Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- SCHLEIERMACHER, Friederich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”, em HEIDER-MANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol. 1: alemão-português. Florianópolis: NUT/UFSC, 2001, p. 25-87. Tradução de Margarete von Mühlen Poll.



O PROBLEMA DA TEMPORALIDADE EM TRADUÇÃO

Claudia Borges de Faveri

Universidade Federal de Santa Catarina

A maneira como a obra literária resiste à passagem do tempo sempre foi um dos critérios para sua inclusão no cânone, assegurando-lhe uma certa sobrevivência, a depender da obra e de seu percurso ao longo do tempo. Se considerarmos as traduções de tais obras, de imediato a questão do que se convencionou chamar de *temporalidade em tradução* emerge como um problema a ser discutido. A questão da temporalidade nada mais é do que a problematização da pergunta: como traduzir um texto que não é mais do que o tempo da tradução? Com efeito, a distância que separa cronologicamente uma obra e o momento de sua tradução é mais um fator, entre tantos, que influenciará o processo tradutório, solicitando do tradutor uma posição consciente diante da questão. Muitos teóricos e tradutores têm-se debruçado sobre a questão, considerando-a de diferentes pontos de vista.

O escritor francês Marcel Schwob (1867-1905), que traduziu Shakespeare, Stevenson, e de Quincey, entre outros grandes autores de língua inglesa, desenvolveu um método próprio para tratar do problema da distância temporal, método este que ele idealizou e aplicou em algumas de suas traduções e ao qual chamou *l'analogie des langues et des littératures aux mêmes degrés de formation* (analogia das línguas e das literaturas com o mesmo grau de formação). Três de suas traduções são testemunho de seu método: *Hamlet* e *Macbeth* de Shakespeare e *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. Três séculos separam as duas primeiras traduções de seus originais, um século havia transcorrido quando Schwob empreendeu a tradução da obra de Defoe.¹ Schwob também aplicou seu método ao traduzir Catulo. A tradução se perdeu, restou o prefácio no qual o autor expõe suas idéias. Mas o que é, finalmente, *l'analogie des langues et des littératures aux mêmes degrés de formation*? Seus fundamentos parecem bastante simples: a língua da tradução deve retroceder no tempo a fim de encontrar, na medida do possível, a língua do original. Se tal paralelismo não for realizável (seria então impossível traduzir Safo ou Plutarco nas línguas modernas?), a língua da tradu-

¹ A tradução de *Moll Flanders* é publicada em 1895, *Hamlet*, em 1900 e *Macbeth*, entre 1901-05.

ção deve buscar espelhar um momento de sua história que seja similar, em termos de evolução, à língua do original. Schwob traduziu Shakespeare no francês do século XVI. E assim o justifica (SCHWOB, 2002: 692):

Mettre une période de Shakespeare à la mode d'aujourd'hui, ce serait à peu près vouloir traduire une page de Rabelais dans la langue que parlait Voltaire. Nous avons tâché de ne pas oublier que Shakespeare pensait et écrivait sous Henri IV et Louis XIII.

Schwob faz a mesma reflexão para sua *Moll Flanders*. Desta vez é a língua francesa dos romancistas do século XVIII que ele escolhe, por considerá-la mais próxima da língua de Defoe. A tradução de Catulo coloca a necessidade de determinar um período de evolução do francês que mais se aproxime dos versos do poeta latino, e Schwob elege a língua de Marot. Segundo ele, o francês do século XVI estava no mesmo estágio que o latim de Catulo. O embaraçoso é que Schwob não explica as razões de sua escolha. Seria necessário que suas reflexões sobre tradução fossem um pouco mais extensas do que são para se compreender em que ele considera o francês de Marot mais próximo do latim de Catulo, em termos de grau de evolução. Logo surge a questão: por que o francês de Marot e não o de algum poeta do século anterior, por exemplo? Efetivamente, o que Schwob chama de “degré de formation”, grau de formação, é um conceito que, pelo menos em seus prólogos, não está de todo claro. Ele chega a aludir à “versification licencieuse”, versificação licenciada, de Marot como uma maneira de tornar a tradução em verso menos árdua, uma tentativa de suplantar a dificuldade causada pela rigidez do verso francês. Uma outra analogia que Schwob aponta entre o francês do século XVI e o latim de Catulo é o grau de influência da literatura grega sobre estas duas línguas nas épocas consideradas (SCHWOB, 2004: 178):

Du reste cette analogie, dans ce cas, est fort explicable: au XVI^e siècle, comme sous César, la langue de la littérature grecque a fait invasion: on retrouve du grec dans les mots et les idées.

Compreende-se que aquilo que Schwob busca como analogia entre línguas, o que ele chama de ‘mesmo grau de formação’, vai além da forma, transcende o puramente lingüístico. Assim, a influência grega na Roma de Catulo como na França renascentista é um ponto de união entre o latim e o francês, mesmo que muitos séculos os separem. E esta influência não é apenas percebida no nível das estruturas lingüísticas, ela está no que

se convencionou chamar de ‘espírito do tempo’. Quaisquer que sejam as considerações que se possam fazer sobre o método de Schwob para suplantat a questão da distância temporal entre original e tradução, suas traduções foram bem aceitas por público e crítica. Sua morte prematura impediu que outras traduções viessem ilustrar sua peculiar visão do traduzir.

A experiência de Schwob não é a primeira, outros antes dele, sobretudo nas primeiras décadas do século XIX, buscaram essa sincronidade entre original e tradução.² A tradução que Émile Littré faz de Dante, publicada em 1879 (*L'Enfer mis en vieux langage françois*), pode ter inspirado Schwob em suas traduções. Era um admirador declarado de Littré. O famoso lexicógrafo e historiador do francês decide traduzir “O Inferno” de Dante em “langue d'oïl”³ com o objetivo de, segundo Steiner (1998: 458), não somente possibilitar o contato com as primeiras formas do francês, mas também tornar o mundo de Dante mais compreensível ao leitor moderno. Por mais enigmática que nos possa parecer esta última colocação, Littré parecia acreditar que poderia oferecer ao leitor de seu tempo uma ponte para transpor o abismo que o separa da *Divina Comédia*. Essa ponte é o francês do século XIII, espécie de ponto de conexão, numa longa linha temporal, entre Dante e Virgílio, seu inspirador.

Desejo de autenticidade, de conhecimento, de absoluto. Muitos parecem ser os anseios que insuflam experiências como a de Schwob e Littré. Da mais ingênua, a busca de uma autenticidade que vê o original como a forma primordial indiscutível, a outras mais elaboradas: pesquisa sobre e pela língua, busca do que no original é, ainda, apenas possibilidade. Quaisquer que sejam, enfim, as razões que levam tradutores a tais ensaios de sincronidade, o problema da temporalidade em tradução levanta questões que permeiam toda a reflexão sobre o ato tradutório em si; em particular, a tradução literária.

Desconsideremos a clássica questão e crítica mais comum a traduções arcaizantes, tais como as realizadas por Schwob e Littré, referentes ao problema da compreensão do texto pelo leitor. As primeiras palavras de Walter Benjamin em *A tarefa-renúncia do tradutor*: “[e]m parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento” (BENJAMIN, 2001:

² Desejo que Steiner (1998: 455) atribui à influência do historicismo romântico.

³ Nome normalmente dado ao conjunto de dialetos galo-romanos falados no norte da França entre os séculos VI e XIII, aproximadamente.

189) nos são, por ora, suficientes. A tradução, segundo Benjamin, não deve servir ao transporte do sentido, ela é antes de tudo uma forma, não um modo de mimese. Não é nem a transmissão de um sentido, nem o leitor o objetivo da tradução, o que acarreta uma mudança de perspectiva no que poderíamos chamar de ideologia estética da tradução. Ademais, o fato de existirem textos, traduzidos ou não, que são incompreensíveis para o leitor médio não invalida a existência ou necessidade de tais textos. Além disso, traduções diferentes de um mesmo texto podem coexistir, e isso ocorre normalmente. Há, portanto, para todos os gostos e horizontes.

São muitas, e de diferente natureza, as tentativas empreendidas pelos tradutores no sentido de diminuir a distância temporal entre um original e sua tradução. É preciso, portanto, frisar que experiências como as de Schwob e Littré não são comparáveis a outras traduções, nas quais apenas se reconhece um leve tom arcaizante. O sentido e o rigor do empreendimento, além do objetivo, são distintos nos vários casos.

Talvez seja importante lembrar, com Steiner (1998: 454), que toda tradução concretiza uma passagem do passado ao presente. Por mais que coloque toda sua erudição lexical e sintática a serviço de sua tradução, o tradutor pertence a uma determinada época e sua percepção, tanto do original quanto da tradução que realiza, está irremediavelmente impregnada por ela. O resultado é, no mais das vezes, um texto artificial, híbrido, que não é nem do passado que buscava, nem do presente de onde brotou.

Se pensarmos no texto traduzido como texto autônomo, no sentido de Meschonnic (1973),⁴ a prática arcaizante compromete a tradução tanto quanto outros procedimentos formais, tradicionalmente, e com frequência inconscientemente, presentes no texto traduzido, como a recomposição das estruturas sintáticas de acordo com uma certa ordem do discurso e a destruição de sistematismos de ordem sintática e semântica, entre outros.⁵ A tradicional crença na dualidade e na possibilidade de separação entre a forma e o conteúdo da obra escrita, ou, nos termos de Antoine Berman (1999), entre letra e sentido, a chamada essência platônica da tradução que pressupõe a possibilidade de apreensão de um sentido independente de sua expressão, é um modelo eminentemente metafísico da

⁴ *Si la traduction d'un texte est texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparente, constitution d'un langage-système dans la langue-système tout comme ce qu'on appelle oeuvre originale* (MESCHONNIC, 1973: 354).

⁵ Para um aprofundamento destas questões, cf. Berman (1999).

tradução que produziu e produz textos literariamente aceitos no contexto receptor. São literariamente aceitos porque correspondem a uma forma poética ideal, ao gosto do leitor médio, mas além de destruírem a letra do original, na tentativa de alcançar seu sentido, e talvez por isso mesmo, tais textos tornam-se, no mais das vezes, não-textos.

A prática arcaizante está fundamentada em uma concepção tradicional da tradução que sempre privilegia a origem. No entanto, como salienta Seligmann-Silva (1999: 27), “não há fonte originária, apenas mundo especular”. Na visão de história de Walter Benjamin (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1999: 39), as imagens históricas, propostas a fim de promover uma compreensão histórica que corresponda, contra a tradicional reconstrução causal, a uma reestruturação do ocorrido, são imagens que apontam para o fato não somente de que pertencem a um determinado tempo, mas também, e principalmente, de que sua legibilidade está sujeita a condições temporais. Da mesma maneira que o historiador deve buscar esse momento de legibilidade histórica, sintetizado na imagem, o tradutor é aquele que busca o momento da traduzibilidade de um texto. Como o historiador, ele deve executar uma atualização. O que faz o tradutor é possibilitar uma sobrevida do original, já que o recria.

E experiências recriadoras, como as de Schwob, Littré, Hölderlin, com suas traduções de Sófocles, inscrevem um outro sentido na prática arcaizante redutora tradicional. Meschonnic (1973: 311) lembra que a tradução só pode ser modernidade, neologia, pois instala perpetuamente uma nova relação. Original e tradução são elos que, “dans la rumeur des distances traversées”,⁶ seguem recriando-se em novas traduções e em outros originais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. “A tarefa-renúncia do tradutor.” Tradução de Susana Kampff Lages. Em HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC/NUT, vol. 1: alemão-português, 2001. pp. 187-215.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

⁶ Marcel Proust (*apud* GENETTE, 1982: 298).

SCHWOB, Marcel. *Oeuvres*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. “Prefácio a uma tradução de Catulo em versos marotianos”. Tradução de Walter Carlos Costa. Em BORGES DE FAVERI, C.; TORRES, M-H. C. (orgs.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC/NUT, vol. 2: francês-português, 2004, p. 177-79.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Double Bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica”. Em SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamim*. São Paulo: AnnaBlume, 1999, p. 15-46.

STEINER, George. *Après Babel*. Paris: Albin Michel, 1998.

TRADUÇÃO DE POESIA



EM BUSCA DE CASTRO ALVES TRADUTOR

Álvaro Faleiros

Universidade de São Paulo

Antoine Berman (1995: 16), em seu livro sobre as traduções de John Donne, assinala que faz parte de uma ética da tradução “saber quem é o tradutor e, sobretudo, determinar sua posição tradutória, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório”. No caso de Castro Alves, é possível refletir sobre sua posição tradutória por indícios deixados em cartas e, de modo mais evidente, pela relação entre a maneira como nomeia suas próprias traduções e sua prática tradutória.

No que concerne a sua correspondência, Castro Alves (2004: 747), em carta escrita para Regueira Costa entre julho e setembro de 1867, comenta:

Como vai a Noiva de Abidos, de Byron? A tua mimosa assimilação da poesia de Lamartine? – Manda-as, quero sentir o doce perfume dos teus versos tímidos e virgens como um seio velado de virgem... Quero ler Byron e Lamartine na melodiosa toada de tuas estâncias.

Chama a atenção o uso do termo *assimilação*, marcado em itálico na edição de 2004, ou seja, Castro Alves sugere que, segundo sua posição tradutória, não se trata de reproduzir o texto, mas de assimilá-lo, fazer com que soe de acordo com a “melodiosa toada” das instâncias brasílicas. Esse dado é relevante, mas deve-se também notar que, na sua prática, o projeto tradutório de Castro Alves varia, pois ele não traduz sempre do mesmo modo; as variações da melodia que entoa indica uma necessidade de se analisar, por exemplo, algumas das escolhas formais do autor-tradutor em suas traduções dos poetas românticos franceses, como Victor Hugo e Alfred de Musset.

Nesse sentido, o caso da métrica é bastante revelador. A primeira tradução de Castro Alves, de 1865, é um trecho da peça teatral *Bug Jargal*, escrita por Victor Hugo em prosa, e vertida para o português em decassílabos brancos; estrutura raríssima na poesia francesa e corrente no poema épico de tradição luso-brasileira. Vejam-se os seguintes trechos:

CANTO DE BUG JARGAL (TRADUZIDO DE V. HUGO)

<p><i>Pourquoi me fuis-tu, Maria? [On a jugé inutile de reproduire ici en entier les paroles du chant espagnol: Por qué me huyes, Maria? etc] pourquoi me fuis-tu, jeune fille? pourquoi cette terreur qui glace ton âme quand tu m'entends? Je suis en effet bien formidable! je ne sais qu'aimer, souffrir et chanter!</i></p>	<p>POR QUE foges de mim? Por que, Maria? E gelas-te de medo, se me escutas? Ah! sou bem formidável na verdade, Sei ter amor, ter dores e ter cantos!</p>
<p><i>Lorsque, à travers les tiges élancées des cocotiers de la rivière, je vois glisser ta forme légère et pure, un éblouissement trouble ma vue, ô Maria! et je crois voir passer un esprit!</i></p>	<p>Quando, através das palmas dos coqueiros Tua forma desliza aérea e pura, O Maria, meus olhos se deslumbram, Julgo ver um espírito que passa.</p>

Note-se que esta primeira tradução, publicada apenas na obra póstuma *Os Escravos*, vem acompanhada de parênteses, logo abaixo do título, em que se lê “Traduzido de V. Hugo”. Vale observar que o texto de Castro Alves aproxima-se bastante do texto de Victor Hugo no que diz respeito ao sentido. Não há, no texto do poeta brasileiro, nenhuma elipse importante, nenhum acréscimo lexical, nenhuma mudança importante de pontuação, ou seja, o tradutor procura uma, como costumava-se dizer, *fidelidade* no nível semântico e produz uma dicção homóloga à de Victor Hugo, ainda que formalmente os textos distanciem-se. Assim, pode-se supor que, para Castro Alves, a tradução seja uma *fidelidade de conteúdo*.

O poema “Perseverando”, de 1867 (segunda tradução de poema francês feita por Castro Alves), em que se lê também logo abaixo do título entre parênteses “Tradução de V. Hugo”, parece confirmar essa hipótese. Neste caso, não se trata de uma mudança de padrão apenas no metro, mas também na rima. Aí, os alexandrinos da *Ode Dix-septième*, dispostos em sextilhas cujas rimas distribuem-se na forma AABCCB, são transpostos em decassílabos de estrutura rímica xxAxxA. Essa transformação metro-rímica, uma vez mais, não se distancia de modo importante do sentido do texto. Imagens análogas e dicção similar ecoam no texto de Castro Alves, e pode-se, inclusive, interpretar a redução do número de versos rimantes como um recurso do poeta-tradutor para se aproximar semanticamente do original, como na estrofe:

<p><i>L'AIGLE, c'est le génie l'oiseau de la tempête, Qui des monts les plus hauts cherche le plus [haut faite; Dont le cri fier, du jour chante l'ardent [réveil; Qui ne souille jamais sa serre dans la fange, Et dont l'oeil flamboyant incessamment [échange Des éclairs avec le soleil.</i></p>	<p>A ÁGUIA é o gênio... Da tormenta o pássaro, Que do monte arremete altivo píncaro, Qu'ergue um grito aos fulgores do [arrebol, Cuja garra jamais se peia em lodo, E cujo olhar de fogo troca raios – Contra os raios do sol.</p>
--	--

Atitude semelhante é novamente adotada nas traduções, feitas em 1869, dos menos conhecidos Herni Murger e de E. Berthoud.¹ Na tradução deste último, Castro Alves traduz os octossílabos do poema “As três irmãs do poeta” em decassílabos e indica entre parênteses que se trata de um poema “Traduzido de...”. Veiga (1986: 173), cita os dois primeiros versos desse poema:

<p><i>La neige tombe; – c'est la nuit. Trois pâles vierges vont, sans bruit</i></p>	<p>É noite! as sombras correm nebulosas. Vão três pálidas virgens silenciosas</p>
---	---

Quanto ao poema “Balada do desesperado”, de Murger, Castro Alves simplesmente coloca entre parênteses, embaixo do título, o nome do autor do original, prática que adota também nas traduções do poema “A Olímpio”, de Hugo, do poema “Elegia”, de Lamartine e dos poemas “Chanson” e “Otávio”, de Musset. As informações sobre as traduções de Castro Alves em que se lê os termos *tradução* e *traduzido*, somadas àquelas em que se lê apenas o nome do autor do texto de partida, podem ser esquematizadas da seguinte maneira:

¹ Veiga (1986: 166) assinala de que se trata, de fato, de um poema de Bouchard, entretanto, na edição das *Obras completas* (2004), consta o nome de E. Berthoud.

DATA LOCAL	Título	INDICAÇÃO DE CASTRO ALVES	FORMA ORIGINAL	FORMA TRADUZIDA
Set. 1865 Recife	Bug Jargal	Traduzido de V. Hugo	Drama	decassílabos versos brancos
Abr. 1867 Pernambuco	Perseverando	Tradução de V. Hugo	alexandrinos + octossílabo sextilhas AABCCB	decassílabos + hexassílabo sextilhas xxAxxA
Ago. 1868 São Paulo	As três irmãs do poeta	Traduzido de E. Berthoud	octossílabo sextilhas AABCCB	decassílabo sextilhas AABCCB
Ago. 1868 São Paulo	A Olímpio	De V. Hugo	alexandrino + hexassílabo quadras ABAB	alexandrino +hexassílabo quadras xxA
Ago. 1868 São Paulo	Balada do Desesperado	Henry Murger	octossílabo quadras ABAB	redondilha maior quadras xxA
1868-69	Elegia	Lamartine	alexandrinos estrofes irregulares ABBA/ABAB	decassílabos estrofes irregulares versos brancos
1868-69	Elegia	Lamartine	alexandrinos estrofes irregulares ABBA/ABAB	alexandrinos estrofes irregulares ABBA/ABAB
Ago. 1870 S. Isabel	Chanson	Musset	decassílabo quadra ABBA	decassílabo quadra xAAB
Ago. 1870 S. Isabel	Otávio	De Alfred de Musset	91 alexandrinos rimas ABAB	100 decassílabos versos brancos

Nesse conjunto de poemas, Castro Alves às vezes opta por outros metros, mas procura sempre uma isometria. A grande variação ocorre em relação aos esquemas das rimas, sempre mais soltas em Castro Alves; o que lhe permite uma maior aproximação em relação ao sentido, pois

lida com menos restrições. Veja-se, como exemplo, a tradução do poema “Chanson”, de Musset, considerada por Faria (1971: 28) e por Veiga (1986: 175) a melhor tradução feita por Castro Alves de poetas franceses. Nela, o tradutor retoma os decassílabos de Musset, mas opta por uma outra distribuição de rimas menos rígida do que aquela de Musset e chega ao seguinte resultado:

<p><i>J'ai dit à mon coeur, à mon pauvre coeur, N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse? Et ne vois-tu pas que changer sans cesse, C'est perdre en désirs le temps du [bonheur?</i></p>	<p>A B B A</p>	<p>Disse a meu peito, a meu pobre peito: Não te contentas cuma só amante? Pois tu não vês que este mudar [constante Gasta em desejos o prazer do amor?</p>	<p>A B B C</p>
<p><i>Il m'a répondu: cc n'est point assez, Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse; Et ne vois-tu pas que changer sans cesse Nous rend doux et chers les plaisirs [passés?</i></p>	<p>C B B C</p>	<p>Ele respondeu: não! não me contento, Não me contento cuma só amante. Pois tu não vês que este mudar [constante Empresta aos gozos um melhor sabor?</p>	<p>A , B B C</p>
<p><i>J'ai dit à mon coeur, à mon pauvre coeur: N'est-ce point assez de tant de tristesse? Et ne vois-tu pas que changer sans cesse, C'est à chaque pas trouver la douleur?</i></p>	<p>A B B A</p>	<p>Disse a meu peito, a meu pobre peito: Não te contentas desta dor errante? Pois não vês que este mudar constante A cada passo só nos traz a dor?</p>	<p>A B B C</p>
<p><i>Il m'a répondu: ce n'est point assez, Ce n'est point assez de tant de tristesse; Et ne vois-tu pas que changer sans cesse Nous rend doux et chers les chagrins [passés?</i></p>	<p>C B B C</p>	<p>Ele respondeu: não! não me contento, Não me contento desta dor errante. Pois tu não vês que este mudar [constante Empresta às mágoas um melhor sabor?</p>	<p>A , B B C</p>

É possível, dessa maneira, supor que o conceito de *tradução* remete em Castro Alves a uma noção de *fidelidade semântica*, pois ainda que nos versos finais da segunda e quarta estrofes de sua tradução haja um número importante de omissões (*doux, chers, passés*) e que, no segundo verso da terceira estrofe, ele inclua o termo *errante* por razões de rima, o grau de liberdade formal na tradução é maior do que no poema de Musset, o que permite a Castro Alves compor um poema semanticamente próximo ao texto de partida, sobretudo se comparado a algumas outras reformulações de textos de poetas franceses.

Nas reformulações, Castro Alves acrescenta parênteses em que, ao invés da palavra *tradução*, lê-se “Paráfrase de V. Hugo”, “Tradução livre de Musset” e “Ecos de Alfred de Musset”. Desse modo, o poeta-tradutor pode se permitir uma maior liberdade, pois não se encontra diante de uma pretensa responsabilidade de ser *fiel* ao conteúdo e pode produzir textos que correspondam aos esquemas metro-rítmicos dos textos franceses. As informações sobre esses três poemas podem ser sintetizadas como segue:

DATA	TÍTULO	INDICAÇÃO DE CASTRO ALVES	FORMA ORIGINAL	FORMA TRADUZIDA
ago 1868 São Paulo	Palavras de um Conservador	Paráfrase de V. Hugo	alexandrinos díísticos AABBCCASTRO..	alexandrinos díísticos AABBCCASTRO..
jul 1870 S. Isabel	Madri	Tradução livre de Musset	octossílabo Sextilhas AABCCB	redondilha maior Sextilhas AABCCB
jul 1870 S. Isabel	Veneza	<i>Ecos de Alfred de Musset</i>	octossílabos +tetrassílabo Quadra AABB	redondilha +tetrassílabo Quadra AABB

Para se compreender melhor a diferença entre o que Castro Alves nomeia de texto *traduzido de* e esses três poemas, observe-se a seguinte estrofe da dita *tradução livre* do poema “Madri” de Musset.

<i>Madrid, princesse des Espagnes,</i>	A	MADRI! Ó flor das Espanhas,	A
<i>Il court par tes mille campagnes</i>	A	Correm nas tuas campanhas	A
<i>Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.</i>	B	Olhos escuros e azuis.	B
<i>La blanche ville aux sérénades,</i>	C	Branca flor das serenatas,	C
<i>Il passe par tes promenades</i>	C	Lavam-se em tuas cascatas	C
<i>Bien des petits pieds tous les soirs.</i>	B	Pequeninos pés tafuis.	B
<i>octossílabos</i>		redondilhas	

Nessa tradução, Castro Alves procura reproduzir o mesmo esquema rítmico do texto de partida, ainda que isso o leve a introduzir novas imagens no texto, como a tradução de *promenades* por *cascatas*, escolha chamada por Faria (1971: 27) de “incongruência total”. Quanto ao metro,

neste caso, nota-se que os octossílabos são transpostos em redondilhas. Veiga (1986: 170-171), ao comentar a tradução dos octossílabos de Musset e Murger por redondilhas, assinala que Castro Alves “Usa um verso menor (...) O verso de 7 sílabas em vez do verso de 8 sílabas”. Ao fazer uma afirmação desta natureza, Veiga ignora um elemento importante do horizonte tradutório dos poetas românticos brasileiros e da história da métrica luso-brasileira. Essa importante questão da contagem silábica é sintetizada por Manuel Bandeira (1997: 538-539) da seguinte forma: contam-se as sílabas métricas até a última vogal tônica do verso. Damos abaixo quatro versos de Artur Azevedo, grafando em itálico as sílabas contadas:

Cos-tu-mam-a-go-ra os-lí-ricos
Ver-sos-fa-zer-nes-te es-ti-lo:
“Tu-és-is-to eu-sou-a-qui-lo,
Tu-és-as-as-da eu-as-sim.

Tal sistema de contagem, também usado no idioma francês, foi introduzido em nossa língua por Antônio Feliciano de Castilho [1851] no seu *Tratado de metrificação portuguesa*.² Antes dele, contavam-se todas as sílabas do verso grave, não se contava a última do verso esdrúxulo, e considerava-se incompleto o verso agudo, pelo que contava como duas a última sílaba métrica. Destarte, os versos de Artur Azevedo citados acima são chamados heptassílabos (de sete sílabas) segundo o sistema de Castilho, hoje prevalecente, e octossílabos (de oito sílabas) segundo o sistema antigo, que ainda prevalece na língua espanhola, e que em nosso idioma o professor M. Said Ali³ pretende restaurar [1950].

Assim, pode-se supor que, ao traduzir para o português os poemas escritos em octossílabos franceses, Castro Alves optou pelo verso octossilábico

² Segundo Chociay (1974: 12), Miguel Couto Guerreiro, já em 1784, havia adotado a contagem até a última sílaba tônica, como nota-se nesta passagem de sua regra IX: “Contando até o acento dominante/ Que basta para o verso ser constante/ Dez sílabas o heróico tem...”

³ Chociay (1974: 13) cita também Manuel da Costa Honorato (*Synopses de eloquencia e poetica nacional*, Rio, 1870) e Leodegário Amarante de Azevedo Filho (*Estruturalismo e crítica de poesia*, Gernassa, Rio, 1970) como autores que retomam a contagem de padrão grave. Recentemente, Romildo Sant’Anna (*A moda é viola*. São Paulo: Arte e Ciência, 2000, p. 38) afirma que os primeiros romances escritos no século XIV utilizavam-se geralmente de “versos octossílabos [...] de acordo com o padrão grave da metrificação espanhola, mais adequado ao espírito paroxital da Língua Portuguesa. Esse padrão é o adotado pelo Grupo de Estudos *Literatura e Cultura Popular*, UNESP de São José do Rio Preto-SP”; padrão que ele adota em seu ensaio.

de *padrão grave* (espanhol), que ainda prevalecia em sua época. Tanto é que o verso octossilábico de *padrão agudo* (francês) corresponde a uma métrica introduzida de modo relativamente sistemático na língua portuguesa a partir da segunda metade do século XIX. De acordo com Bandeira (1997: 540):

Os octossílabos foram raros antes de Castilho. Este escreveu: “O metro de oito, pode-se dizer que ainda não é usado em português.” Acrescentando: “...quando mais e melhor cultivado, a julgarmo-lo pelos seus elementos, e pelo que os franceses dele têm chegado a fazer, pode vir a ser muito apreciado”. O vaticínio realizou-se. Os poetas parnasianos serviram-se dele com frequência.⁴

Ainda com relação ao metro, vale salientar que, entre as traduções de Castro Alves, há poucos textos em que os alexandrinos são traduzidos por alexandrinos. Veiga (1986: 170) assinala que “Por muito tempo, o alexandrino francês foi transposto, em português, pelo decassílabo”, fato que pode ser explicado pelo próprio Feliciano de Castilho que, em seu *Tratado de Versificação*, publicado em 1851, afirma (1908: 42):

Ao verso de doze syllabas chamam alexandrino e tambem francez, porque entre os francezes é elle o heroico, como o de dez syllabas o é em Portugal, Castella e Itália [...] Não será facil atinar com a razão por que um verso mais espaçoso que todos os outros, por consequencia, mais capaz de pensamento e com uma partiçao symetrica, o que para o espirito de quem os faz e para o agrado de quem os lê, é ainda uma vantagem, tem sido até hoje tão escassamente cultivada em nossa língua.

Ou seja, na época de Castro Alves, a utilização do alexandrino é rara, pois o verso heróico luso-brasileiro era, na época, o decassílabo. Daí a incorporação do alexandrino apenas em uma versão de “Elegia” (que merece, por si só, um estudo)⁵ e na *paráfrase* do poema “Palavras de um conservador”. Foi, pois, necessário esperar a adoção do padrão clássico francês no Brasil pelos parnasianos para que o alexandrino passasse a ser traduzido sistematicamente por um metro de doze sílabas contadas até a última tônica. As traduções de Castro Alves são, assim, um exemplo dessa fase de transição, o que explica o fato de que o alexandrino apareça em uma translação chamada pelo próprio Castro Alves de *paráfrase*.

Quanto à rima, assim como na tradução de “Madri”, em “Palavras de um conservador” e em “Veneza”, Castro Alves opta por estruturas rí-

⁴ Bilac (1944: 64), entretanto, não o considera assim tão freqüente ao afirmar que: “Os antigos poetas portuguezes pouco empregaram este metro; o próprio Castilho cultivou-o duas ou três vezes. Entre nós, se não é muito commum, não deixa de ser amado.”

⁵ Cf. Veiga (1986: 176-179).

micas próximas daquelas do original; o que acaba levando-o a distanciar-se semanticamente do texto-fonte. É possível, assim, supor que, para Castro Alves, traduzir é *assimilar* o texto procurando a maior *fidelidade semântica* possível e que optar por uma *fidelidade formal* significa fazer *paráfrase* ou *tradução livre*. Mesmo se a ausência de um discurso mais sistemático sobre o ato de traduzir explica em parte sua hesitação terminológica – pois é difícil distinguir, nas traduções, a *paráfrase* da *tradução livre* –, fica, contudo, evidente que Castro Alves distingue com bastante clareza o que chama de *tradução* e de *paráfrase*. Essa distinção é, portanto, fundamental para uma melhor compreensão das diferentes posturas que Castro Alves adota em suas traduções.

Os comentadores das traduções francesas de Castro Alves a que tivemos acesso – Maria Alice de Oliveira Faria (1971), Cláudio Veiga (1986) e Maria Cecília Q. de Moraes Pinto (2003) – não foram, porém, sensíveis a esse fato. Com efeito, é possível verificar em seus discursos uma velha postura diante da tradução. Como afirma Berman (1995: 13): “existem, desde a Idade Clássica, recenseamentos críticos de traduções, em que *crítica* significa *juízo* ou *avaliação*.”

Alice de Oliveira Faria, em seu artigo de 1971, intitulado “Itinerário mussetiano na poesia de Castro Alves”, segue à risca a postura clássica. Ela inicia seus comentários das traduções com considerações sobre o poema “Veneza”, em que assume a seguinte postura:

Na sua tradução, Castro Alves procurou manter, tanto quanto possível, as características formais do poema, inclusive sonoridade, tendo até mesmo cometido um estropiamento total de sentido, a fim de preservar a mesma vogal da rima do original [...] a maior crítica a esta tradução deve ser feita, porém, no nível do vocabulário. Castro Alves não conseguiu o natural de Musset porque, em grande parte, embarçou-se num vocabulário erudito, inusitado, algumas vezes ridículo e que na maioria pertence à sua retórica pessoal.

A autora prossegue com uma longa lista de exemplos que culminam com a lapidar conclusão: “Estes exageros são comuns nas traduções dos românticos brasileiros que parecem deformar os originais, através da projeção de suas psicologias individuais ou coletivas.”

Em seguida analisa a tradução de “Madrid”, que considera “mais fiel”, mesmo se “usa a redondilha maior”, e, nas páginas seguintes, comenta a tradução de “Chanson”, que, como assinalado anteriormente, considera a “melhor” tradução que o poeta faz de Musset. A autora afirma que

“Castro Alves procurou adaptar ao português as mesmas correspondências que estruturam o original, bem como o tom coloquial, criado pelo ritmo balanceado, o que conseguiu adotando o verso de nove sílabas”. Aqui a autora comete uma imperícia, pois o texto de Alves é em decassílabos. Quanto à rima, indica rapidamente que os primeiros versos de cada estrofe estão “apenas em assonância”. Em seguida, detém-se no vocabulário e assinala que “excepcionalmente Castro Alves obteve uma tradução com palavras correntes, como no original”.

Em momento algum, porém, a autora assinala a existência das indicações dos parênteses de Castro Alves, o que a leva a adotar os mesmos critérios na análise do que Castro Alves chamou de “tradução”, de “tradução livre” e de “ecos”. Não compreendendo que há uma clara gradação de intenção de proximidade e de distanciamento em relação ao texto-fonte.

Quanto a Cláudio Veiga (1986: 176), o autor destaca o fato de que Castro Alves, em sua tradução de “Palavras de um conservador”:

...teve o cuidado de advertir que se trata de uma paráfrase. Mas, pelo que se entende o que seja paráfrase, e pelas que fizeram outros poetas nossos, este trabalho está mais perto da tradução do que da paráfrase. É uma tradução realizada com alguma liberdade. (...) A relativa autonomia que teve em desmontar e reconstruir o texto de Victor Hugo parece ser responsável pela fluidez e naturalidade da tradução. Apesar de julgar paráfrase esta sua tradução é ela, sem dúvida, mais fiel e mais bem sucedida que a tradução de “Perseverando”.

Veiga, contudo, não comenta o fato de que a “liberdade” e “relativa autonomia” se dão no que concerne ao conteúdo, uma vez que, formalmente, Castro Alves produz um poema em dísticos alexandrinos com rima paralela, assim como no texto de Hugo.

Há ainda Maria Cecília Q. de Moraes Pinto (2003: 613) que, ao analisar a presença francesa na obra de Castro Alves, destaca a tradução de “Perseverando”, que considera “fiel ao original”, sem comentar os possíveis critérios de fidelidade. Note-se que esta é uma tradução considerada menos fiel e menos bem-sucedida por Veiga, além de se tratar de uma tradução em que Castro Alves adota outro esquema metro-rímico, mais solto do que o de Hugo.

Esta síntese de alguns dos comentários desses três autores aponta para o fato de que, apesar de não emitirem sempre o mesmo juízo, os três compartilham o mesmo princípio tradutório: aquele que considera *fiel* uma tradução que não *trai o sentido*; mesmo critério que Castro Alves adota

para classificar suas próprias traduções. Mas, diferentemente de seus comentadores, ele assume diferentes posições tradutórias, pois identifica diferentes modos de reformular o texto-fonte. Assim, quando traduz mais a forma do que o sentido, o poeta nomeia seu trabalho de “paráfrase”, “ecos” ou de “tradução livre”, traduções que hoje poderiam ser consideradas verdadeiras “transcrições”.

As considerações acima indicam que um estudo das traduções de poetas românticos deve considerar três aspectos. Primeiramente, notar que, no horizonte tradutório de Castro Alves e dos românticos brasileiros, uma linha, apesar de algumas exceções, permanece pouco maleável: o sistema de contagem métrica predominante ainda é o espanhol e o italiano, ou seja, para esses poetas-tradutores a redondilha é um octossílabo e o verso heróico é o que se chama hoje de decassílabo. É necessário, em seguida, atentar para o projeto tradutório em que está envolvido cada poema traduzido. Em Castro Alves, como foi assinalado, há um conjunto de traduções que privilegia o sentido em detrimento da forma ou, como diria Afrânio Peixoto (em ALVES, 1938: 305), “é mais fiel talvez ao sentimento poético”, enquanto um outro grupo de traduções, ainda segundo Peixoto, “adopta exactamente a forma do original”; os diferentes projetos tradutórios estão anunciados entre parênteses, basta observá-los. Enfim, procurar ser sensível à posição tradutória desses tradutores que, muitas vezes, defendem a assimilação do poeta traduzido; em terras brasílicas, os estrangeiros, ao serem devorados, passam a exalar um perfume impregnado da “retórica pessoal” dos poetas românticos tupiniquins. Convém, pois, ao se estudar a relação entre a poesia traduzida e a poesia brasileira, não perder esses três pontos de vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Castro. *Obra completa*. (org. Eugênio Gomes). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ALVES, Castro. *Obras completas*. (org. Afrânio Peixoto). Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1938, Vol. 1.
- BANDEIRA, Manuel. “A Versificação em Língua Portuguesa”. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions de John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

- BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. 5. ed. Lisboa: Empreza da História de Portugal, Sociedade Editora, 1908.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- FARIA, Alice de Oliveira. *Itinerário mussetiano na poesia de Castro Alves*. ALFA, n. 17, 1971.
- PINTO, Maria Cecília Q. de Moraes. “Modelos franceses no romantismo brasileiro”. Em: MATOS, Edilene *et al.* *A presença de Castelo*. São Paulo: Humanitas, 2003.
- VEIGA, Cláudio. “Castro Alves tradutor de poetas franceses”. Em *Prosadores e poetas da Bahia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

PADRÃO E DESVIO NO PENTÂMETRO JÂMBICO INGLÊS: UM PROBLEMA PARA A TRADUÇÃO

Paulo Henriques Britto

Pontifícia Universidade Católica / Rio de Janeiro

I. PADRÃO E VARIAÇÃO NO PENTÂMETRO JÂMBICO INGLÊS

O pentâmetro jâmbico, o mais importante metro da poesia inglesa, é utilizado em algumas das principais formas poéticas do idioma, como o *blank verse* do teatro isabelino e das epopéias de Milton, o *heroic couplet* do século XVIII e o soneto praticado por Shakespeare e tantos outros poetas. Desde que os primeiros prosodistas começaram a analisar os metros do idioma, ficou claro que em qualquer composição em pentâmetro jâmbico é de se esperar que haja um certo número de pés que não se conformam ao padrão estrito. A ocorrência de tais desvios se deve menos à dificuldade de manter uma regularidade rigorosa – na verdade, é relativamente fácil compor em inglês uma longa seqüência de pentâmetros jâmbicos perfeitos – do que à monotonia causada por um ritmo excessivamente uniforme. Assim, um pé jâmbico (– /)¹ pode ser substituído por um anapesto (– – /) – é a chamada “substituição anapéstica”, que aumenta o número de sílabas do verso; porém a pressão do contrato métrico faz com que as duas sílabas átonas do pé levem apenas um pouco mais de tempo para ser pronunciadas do que uma única sílaba átona quando é precedida e seguida por uma tônica. Também é possível que em lugar do jambo apareça um troqueu, pé em que as posições relativas da tônica e da átona são invertidas (/ –): é a chamada “inversão trocaica”. São igualmente comuns as substituições de pé jâmbico por espondeu (duas sílabas fortes, / /) ou pirríquiu (duas fracas, – –).

Um pentâmetro jâmbico em que ocorram substituições e inversões terá características rítmicas diferentes de um verso perfeitamente jâmbico.

¹ Usaremos os seguintes símbolos: – para representar o tempo fraco, / o acento primário, \ o acento secundário e || a pausa.

A justaposição de tempos fracos – seja pela introdução de um anapesto, seja pela ocorrência de um pirríquio – terá o efeito de acelerar o ritmo do verso, já que a leitura das sílabas átonas é ligeiramente mais rápida que a das acentuadas. Do mesmo modo, acidentes como a justaposição de tempos fortes, causada por uma inversão trocaica ou pela presença de um espondeu, ou a introdução de uma ou mais pausas, diminuirão a velocidade de enunciação. Tais alterações no ritmo podem ter implicações semânticas, como observam os prosodistas. A aceleração causada pelo acúmulo de tempos fracos poderá denotar – dependendo, é claro, do sentido das palavras em questão – rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo etc. Já a diminuição do ritmo, além de dar ênfase às palavras em que incidem os tempos fortes justapostos, implicará, conforme o caso, lentidão, gravidade, nobreza, indignação etc. Seja como for, uma coisa é clara: a ocorrência de um desvio do padrão jâmbico terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para a passagem desviante, tanto mais quanto mais forte e mais prolongado for esse desvio.

Exemplifiquemos o que foi dito com o soneto 116 de Shakespeare.

	Let me not to the marriage of true minds	/ - / - - / - - //
	Admit impediments. Love is not love	- / - / - - / - //
	Which alters when it alteration finds,	- / - - - \ - / - /
	Or bends with the remover to remove:	- / - - - / - - - /
5	O, no! it is an ever-fixèd mark,	// - - - / - / - /
	That looks on tempests and is never shaken;	- / - / - - - / - / -
	It is the star to every wandering bark,	- - - / - / - / - - /
	Whose worth's unknown, although his height be taken.	- / - / - \ - / - / -
	Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks	// // - / - / - /
10	Within his bending sickle's compass come;	- - - / - / - / - /
	Love alters not with his brief hours and weeks,	// - / - - // - /
	But bears it out even to the edge of doom.	- / - / / - - - / - /
	If this be error, and upon me prov'd,	- / - / - - - \ - /
	I never writ, nor no man ever lov'd.	- / - / - / // - /

Na escansão, sombreamos todos os pés que não se conformam ao padrão jâmbico (- /, - \ ou \ /). Como se vê, o poema começa com um verso muito irregular: só o terceiro pé é jâmbico, e os dois primeiros representam inversões trocaicas. No segundo verso, os dois primeiros pés são jâmbicos, mas a partir do terceiro pé o ritmo mais uma vez é embaralhado. É só no v. 3 que temos uma afirmação do metro jâmbico (apenas o segundo pé, pirríquio, não é jâmbico), e já passamos da metade do soneto quando, no v. 8, temos o primeiro pentâmetro jâmbico perfeito. Parece claro que a extrema irregularidade do metro no início do poema, juntamente com o violento *enjambement* entre os vv. 1 e 2, ressalta o tom de veemência e paixão do eu lírico. Tem-se a impressão de que a voz do poeta só se aquieta um pouco à medida que se acumulam as metáforas com que ele afirma sua posição.

2. PADRÃO E DESVIO NO DECASSÍLABO PORTUGUÊS

Nos metros portugueses mais utilizados para se traduzir o pentâmetro jâmbico, que recursos podemos encontrar para realizar efeitos análogos aos associados aos desvios do padrão jâmbico? Para responder a essa pergunta, precisamos realizar uma investigação dos metros portugueses relevantes. Devido a limitações de espaço, examinaremos aqui apenas a forma portuguesa que é normalmente considerada a que melhor corresponde ao pentâmetro jâmbico: o decassílabo.

Ao contrário do que ocorre no inglês, em nosso idioma muito pouco foi feito no sentido de arrolar os desvios mais comuns dos padrões métricos e associar a eles efeitos de sentido. Os prosodistas tradicionais que examinamos – Castilho (1858) e Bilac & Pereira (1949 [1905]) – não tocam no problema. Said Ali (1999 [1948]) distingue no decassílabo² três grandes formas – provençal, ibérico e italiano – e apresenta uma análise detalhada das possibilidades rítmicas das duas últimas, mas nada diz sobre as implicações semânticas dos desvios desses padrões. Cavalcanti Proença (1955) avança ainda mais na classificação das variantes do decassílabo, ressaltando a distinção entre heróico e sáfico e destacando o martelo-agalopado, tão importante na poesia brasileira. Além disso, apresenta uma análise precisa do soneto “Oficina irritada”, de Drummond,

² Que ele chama de “verso de onze sílabas”, por não aceitar a galicização da prosódia poética portuguesa promovida por Castilho.

ênfatizando o que há de arcaizante no ritmo desse poema e destacando os versos “seco, abafado, difícil de ler” e “Esse meu verso antipático e impuro”. É pena, porém, que esse analista tão arguto das formas poéticas portuguesas não tenha aproveitado a oportunidade para observar que o *sentido* desses dois versos constitui um comentário referente a sua *forma*, pois a pauta acentual de ambos – 1-4-7-10 – lhes impõe um ritmo datílico (/ – – / – – / – – /) que rompe com o ritmo predominantemente jâmbico do decassílabo. É esse ritmo inusitado que torna esses versos difíceis de ler e impuros. Chociay (1974), no estudo mais exaustivo que conheço das formas métricas do português, acrescenta muitos pormenores ao estudo de Cavalcanti Proença, mas tampouco avança na questão das implicações semânticas dos desvios em relação aos padrões métricos. É essa a questão que me proponho a examinar aqui.

Tradicionalmente, considera-se que há dois grandes padrões na poesia lusófona dos últimos séculos – o heróico e o sáfico. O heróico se caracterizaria pela presença de um acento forte na sexta sílaba, enquanto o sáfico seria marcado pela antecipação deste acento para a quarta sílaba, o que levaria à ocorrência de um terceiro acento obrigatório na oitava. Porém sabemos que essa classificação está longe de abranger todos os casos. Para os fins do presente estudo, destacaremos pelo menos dois outros padrões básicos. Diferenciaremos o heróico propriamente dito – marcado não apenas pelo acento na sexta, como também por um ritmo jâmbico, com acentos nas sílabas pares – do martelo-agalopado, em que a primeira metade do verso é de corte ternário (dois anapestos). Por fim, consideraremos caso à parte o verso perfeitamente jâmbico, em que todas as sílabas pares são acentuadas, pois nele se neutraliza a oposição heróico-sáfico na medida em que, se a sexta sílaba é acentuada, também o são a quarta e a oitava. Tal como a substituição jâmbica e a inversão trocaica são utilizadas pelo poeta anglófono para quebrar a monotonia do jambo, o poeta lusófono pode combinar os quatro tipos de decassílabos delineados acima para obter maior variedade rítmica. E a ocorrência de tais variações pode ter implicações importantes no plano do sentido. Examinemos um soneto de Fernando Pessoa / Álvaro de Campos:

	Ah, um soneto...			
	Meu coração é um almirante louco	--- / --- / - / -	S	4-8-10
	que abandonou a profissão do mar	--- / --- / - / -	S	4-8-10
	e que a vai lembrando pouco a pouco	- - / - - / - / - / -	M	3-6-8-10
	em casa a passear, a passear...	- / - - - / - - - /	H	2-6-10
5	No movimento (eu mesmo me desloco	--- / - / - - - / -	H	4-6-10
	nesta cadeira, só de o imaginar)	--- / - / - - - /	H	4-6-10
	o mar abandonado fica em foco	- / - - - / - / - / -	H	2-6-8-10
	nos músculos cansados de parar.	- / - - - / - - - /	H	2-6-10
10	Há saudades nas pernas e nos braços.	- - / - - / - - - / -	M	3-6-10
	Há saudades no cérebro por fora.	- - / - - / - - - / -	M	3-6-10
	Há grandes raivas feitas de cansaços.	- / - / - / - - - / -	H	2-4-6-10
	Mas – esta é boa! – era do coração	- / - / / - - \ - /	I	2-4-5-(8)-10
	que eu falava... e onde diabo estou eu agora	- - / / - / - / - / -	I	3-4-6-8-10
	com almirante em vez de sensação?...	--- / - / - - - /	H	4-6-10

O primeiro verso é um sáfico perfeito, e o segundo, ao reforçar esse padrão, estabelece um contrato métrico de caráter sáfico. Porém o terceiro verso é um martelo-agalopado, com a característica divisão entre dois pés ternários (anapésticos) na primeira parte e dois binários (jâmbicos) na segunda, e o quarto é um heróico. Assim, a primeira estrofe começa com o metro sáfico, passa pelo martelo-agalopado e termina com o heróico, o que gera uma sensação de estranheza e instabilidade que vem reforçar a estranheza da metáfora (coração = almirante louco aposentado). A segunda estrofe começa com dois heróicos, se bem que cada um deles se inicia com um peônio quarto – isto é, um pé que consiste em três sílabas átonas seguidas de uma tônica (--- /) – que evoca o início dos dois primeiros versos sáficos da estrofe anterior. Porém os vv. 3 e 4 da segunda afirmam o ritmo heróico, fazendo com que o sáfico inicial seja esquecido, do mesmo modo como o veículo da metáfora – o almirante louco – leva ao esquecimento de seu teor – o coração. O primeiro terceto volta a introduzir a incerteza métrica com dois martelos-agalopados, seguidos de um heróico. O terceto final começa com dois versos muito irregulares: o primeiro é quase impossível de escandir, e o segundo tem acentos tanto na sexta sílaba quanto na quarta e oitava, neutralizando a oposição heróico-sáfico. Ora, esses versos metrica-

mente indefinidos, que se aproximam da fala coloquial, surgem no ponto exato em que a voz lírica se dá conta de que se esqueceu de que estava na verdade falando do coração e acabou se perdendo na imagem do almirante. Assim, a negação do esquema métrico vem no momento em que, no plano semântico, se acusa o ridículo do jogo metafórico. E o verso final, heróico, começa com um peônio quarto que mais uma vez evoca o início do poema. Ou seja: evoca-se o ritmo inicial (--- /) ao mesmo tempo em que se retoma o teor da metáfora introduzida no início do poema (coração).

3. UM ESTUDO DE CASO

Até que ponto os tradutores se valem do recurso do desvio da norma métrica ao traduzirem poemas em que tais desvios são usados criativamente? Examinemos um caso concreto: duas traduções brasileiras em decassílabos do soneto 116 de Shakespeare, que vimos acima. Começemos com a de Ivo Barroso:

	Que eu não veja empecilhos na sincera	-- / -- / --- / -	M	3-6-10
	União de duas almas. Não amor	- / - / - / - / - /	J	2-4-6-8-10
	É o que encontrando alterações se altera	/ --- / --- / - / -	S	1-4-8-10
	Ou diminui se o atinge o desamor.	--- / - / --- /	H	4-6-10
5	Oh, não! amor é ponto assaz constante	/ / - / - / - / - / -	J	1-2-4-6-8-10
	Que ileso os bravos temporais defronta.	- / - / --- / - / -	S	2-4-8-10
	É a estrela guia do baixel errante,	- / - / --- / - / -	S	2-4-8-10
	De brilho certo, mas valor sem conta.	- / - / - - - / - / -	S	2-4-8-10
	O Amor não é jogral do Tempo, embora	- / - / - / - / - / -	J	2-4-6-8-10
10	Em seu declínio os lábios nos entorte.	--- / - / --- / -	H	4-6-10
	O Amor não muda com o dia e a hora,	- / - / --- / - / -	S	2-4-8-10
	Mas persevera ao limiar da Morte.	--- / --- / - / -	S	4-8-10
	E, se se prova que num erro estou,	- - - / - --- / - /	S	4-8-10
	Nunca fiz versos nem jamais se amou.	/ - \ / - - - / - /	S	1-(3)-4-8-10

Dos quatorze versos dessa tradução, oito são sáficos, dois heróicos, um martelo-agalopado e três perfeitamente jâmbicos. As irregularidades métricas

são apenas três, no início dos versos 3, 5 e 14; mas é possível reduzi-las a duas se não se der ênfase à primeira sílaba do verso 3, uma leitura aceitável. A veemência da voz lírica parece estar sinalizada pela reprodução do *enjambement* entre os vv. 1 e 2, pelo acréscimo de outro *enjambement* violento entre os vv. 2 e 3 e também por uma sintaxe marcada por inversões – se bem que justamente no primeiro verso, caracterizado por uma forte inversão sintática no original, os termos sintáticos aparecem na ordem canônica; é só no segundo que a sintaxe é mais tortuosa. No nível do metro propriamente dito, destaque-se que o primeiro verso é martelo-agalopado, introduzindo um ritmo ternário que depois não vai reaparecer, e o contrato métrico – sáfico, aqui – só se afirma a partir da metade do poema, tal como no original. É menos ousado que a violência rítmica do início do poema em inglês, mas não deixa de ser uma solução métrica que de algum modo reproduz a estrutura no original.

Grifemos, no texto de Shakespeare e na tradução de Ivo Barroso, as inversões sintáticas mais marcadas. Veja-se como – exceção feita, é bem verdade, ao crucial primeiro verso – o tradutor conseguiu manter uma boa correspondência com o original:

<p>Let me not <i>to the marriage of true minds</i> <i>Admit impediments</i>. Love is not love Which alters when it <i>alteration finds</i>, Or bends with the remover to remove: O, no! it is an ever-fixèd mark, That looks on tempests and is never shaken; It is the star to every wandering bark, Whose worth's unknown, although his height be taken. Love 's not Time's fool, though rosy lips and cheeks <i>Within his bending sickle's compass come</i>; Love alters not with his brief hours and weeks, But bears it out even to the edge of doom. If this be error, and <i>upon me prov'd</i>, I never writ, nor no man ever lov'd.</p> <p style="text-align: center;">WS</p>	<p>Que eu não veja empecilhos na sincera União de duas almas. <i>Não amor</i> É o que encontrando alterações se altera Ou diminui se o atinge o desamor. Oh, não! amor é ponto assaz constante Que ileso <i>os bravos temporais defronta</i>. É a estrela guia do baixel errante, De brilho certo, mas valor sem conta. O Amor não é jogral do Tempo, embora Em seu declínio <i>os lábios nos entorte</i>. O Amor não muda com o dia e a hora, Mas persevera ao limiar da Morte. E, se se prova que <i>num erro estou</i>, Nunca fiz versos nem jamais se amou.</p> <p style="text-align: center;">IB</p>
--	--

Passemos à tradução de Jorge Wanderley:

	Ao casamento de almas verdadeiras	--- / - / --- / -	H	4-6-10
	Não haja oposição. Não é amor	- / --- / - / - /	H	2-6-8-10
	O que muda à mudança mais ligeira	-- / --- / - / - / -	M	3-6-8-10
	Ou, desertando, cede ao desertor.	- -- / - / --- /	H	4-6-10
5	Oh, não, que amor é marca muito firme	/ / - / - / - / - / -	J	1-2-4-6-8-10
	E nem a tempestade o desbarata;	- / --- / --- / -	H	2-6-10
	É estrela para a nau, que o rumo afirme,	- / --- / - / - / -	H	2-6-8-10
	Valor ignoto – mas na altura, exata.	- / - / - -- / - / -	S	2-4-8-10
	Não é do Tempo mera extravagância,	- / - / - / --- / -	H	2-4-6-10
10	Amor, embora a foice roube o riso	- / - / - / - / - / -	J	2-4-6-8-10
	À face e ao lábio rosa; na constância,	- / - / - / - -- / -	H	2-4-6-10
	Resiste até o Dia do Juízo.	- / - / - / --- / -	H	2-4-6-10
	Se há erro nisto e assim me for provado,	- / - / - / - / - / -	J	2-4-6-8-10
	Nunca escrevi, ninguém terá amado.	/ -- / - / - / - / -	H	1-4-6-8-10

Se a tradução de Barroso tem ritmo sáfico, na de Wanderley predomina o heróico: há um único verso sáfico, um martelo-agalopado e três jambos neutros. O ritmo é ainda mais regular aqui: o contrato métrico se define logo nos primeiros versos, ao contrário do que ocorre em Shakespeare e na tradução de Barroso; só no início dos vv. 5 e 14 temos quebras no metro, e embora haja também *enjambements* entre os vv. 1-2 e 2-3 (além de outro nos vv. 10-11), o primeiro é bem mais suave do que o que aparece no mesmo lugar na tradução de Barroso. Por outro lado, Wanderley – ao contrário de Barroso – inclui uma inversão sintática no primeiro verso, tal como no original, e outra no v. 9. Não obstante, principalmente por efeito da regularidade métrica, sua versão tem um tom bem menos veemente que o original; estamos mais diante de um debate intelectual do que de uma explosão passional. Coerente com suas opções métricas, Wanderley elimina o ponto de exclamação do v. 5. Nesta ponderação equilibrada das qualidades do amor, não há lugar para arroubos exclamativos.

Comparemos o original e o texto de *Wanderley* assinalando as principais inversões sintáticas:

<p>Let me not <i>to the marriage of true minds</i> <i>Admit impediments</i>. Love is not love Which alters when it <i>alteration finds</i>, Or bends with the remover to remove: O, no! it is an ever-fixèd mark, That looks on tempests and is never shaken; It is the star to every wandering bark, Whose worth's unknown, although his height be taken. Love 's not Time's fool, though rosy lips and cheeks <i>Within his bending sickle's compass come</i>; Love alters not with his brief hours and weeks, But bears it out even to the edge of doom. If this be error, and <i>upon me prov'd</i>, I never writ, nor no man ever lov'd.</p> <p style="text-align: center;">WS</p>	<p><i>Ao casamento de almas verdadeiras</i> <i>Não haja oposição</i>. Não é amor O que muda à mudança mais ligeira Ou, desertando, cede ao desertor. Oh, não, que amor é marca muito firme E nem a tempestade o desbarata; É estrela para a nau, que o <i>rumo afirme</i>, Valor ignoto – mas na altura, exata. Não é <i>do Tempo mera extravagância</i>, Amor, embora a foice roube o riso À face e ao lábio rosa; na constância, Resiste até o Dia do Juízo. Se há erro nisto e assim me for provado, Nunca escrevi, ninguém terá amado.</p> <p style="text-align: center;">JW</p>
--	---

É importante salientar que nas análises acima não se fez justiça às duas traduções, aliás excelentes, na medida em que foram deixados de lado muitos aspectos importantes. A discussão se concentrou num único ponto: a relativa suavidade rítmica das traduções em comparação com o original, cuja métrica é muito irregular, principalmente nos versos iniciais. Por esse motivo, se em Shakespeare temos uma defesa apaixonada do caráter absoluto do amor, na versão de Barroso a veemência do tom é suavizada, e na de *Wanderley* a atenuação do envolvimento emocional é ainda mais perceptível. Creio que essa atenuação não se deve à imperícia dos tradutores, ambos mestres de seu ofício; a meu ver, trata-se de uma tendência, observada em muitas traduções, no sentido de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma norma lingüística ou estilística, mesmo nos casos em que as irregularidades do texto são na verdade funcionais. Todo

tradutor literário terá sentido essa tendência em seu próprio trabalho; e nem sempre conseguimos resistir a ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999 [1948].

BILAC, Olavo, & GUIMARAENS PASSOS. *Tratado de metrificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949 [1905].

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Casa dos Editores, 1858.

CAVALCANTI PROENÇA, M. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

CHOCLAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

FUSSELL, Paul. *Poetic meter and poetic form*. Nova York, McGraw-Hill: Ed. revista, 1979.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *42 sonetos*. Trad. de Ivo Barroso. [4. ed.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

TRADUÇÃO DE TEATRO



NOTAS SOBRE O USO ALEXANDRINO NA TRADUÇÃO DO DRAMA SHAKESPEARIANO

Lawrence Flores Pereira

Universidade Federal de Santa Maria

As atuais notas buscam delinear alguns elementos técnicos que orientaram meu trabalho com o verso dodecassílabo na tradução de *Hamlet*. Trata-se aqui de uma exposição acerca das diversas acomodações rítmicas e sonoras que o tradicional alexandrino teve de sofrer ao ser ambientado numa tradução que tem por último objeto a clareza e a comunicação no palco. Deve ser considerada uma exposição de caráter formal sobre a escolha do verso e sobre a importância dessa escolha na tonalização das obras dramáticas.

Tratar da tradução para o teatro shakespeariano inclui considerar quais são, funcionalmente, seus elementos formais mais importantes. Os dramas de Shakespeare – em especial os compostos após 1600 – seguem, sem dúvida, as formas e mesmo as fórmulas do verso dramático contemporâneo. Se a base numérica que utiliza é a mesma, é notável a maleabilidade, a flexibilidade do seu pentâmetro iâmbico,¹ uma inovação não apenas no teatro, mas de modo geral da prosódia de língua inglesa. Com relação à poética e ao verso, há um Shakespeare “marlowiano”, por exemplo, que obedece à coincidência entre extensão semântica e extensão formal do verso e privilegia efeitos retóricos, preferindo-os ocasionalmente à sugestão naturalista e aos condicionadores dramáticos, psicológicos ou caracteriológicos. Mas Shakespeare ultrapassa as formas fechadas de Marlowe, e elabora uma poética muito peculiar.

Suas técnicas poéticas se desenvolveram, com naturalidade, no interior da sólida tradição do pentâmetro iâmbico não rimado. É rara a edição comentada de Shakespeare que não dedique algumas notas acerca da interferência formal à qual ele submeteu as formas poéticas tradicionais usadas até então no teatro elisabetano. Shakespeare, com efeito, emprega o pentâmetro iâmbico de modo extremamente móvel, rompendo com o metrônomo rígido, usando aqui e ali *o enjambement*, cesurando violentamente os versos com pontuações e pausas que obstaculizam suavemente a fala versificada no seu ímpeto rumo ao final do verso. Dentre os muitos artifícios que utili-

¹ Para um estudo do verso shakespeariano, cf. George T. Wright (1988).

zou, o *enjambement* é um dos mais notáveis. Permitiu o escoar ininterrupto de um verso para o outro, abrindo espaço, junto com alterações acentuais e o uso de pontuação no interior do verso, para o tempo da reflexão e da coloquialidade, quebrando as expectativas convencionais do tempo do verso. O mais notável exemplo desse poeitar reflexivo em que a forma do pensamento fraciona e modela o verso, é o célebre solilóquio “Ser ou não ser”.

Esse solilóquio é apenas o ápice de uma cadeia de interferências estilísticas notáveis que alteraram o modo de percepção do pentâmetro iâmbico. Na prática da tradução, esse verso apresenta dificuldades notáveis no que diz respeito a encontrar equivalentes nos sistemas métricos de língua portuguesa. Até hoje, foi uma tendência entre nossos tradutores o uso do nosso decassílabo, seja ele um heróico, um sáfico ou outras modalidades. Os resultados são muitas vezes notáveis, como é o caso das traduções de Ivo Barroso para os *Sonetos*, talvez as melhores no gênero em língua portuguesa (SHAKESPEARE: 2005). O domínio de Ivo Barroso da tradição decassilábica clássica em português foi o seu grande trunfo, mas é importante lembrar, por outro lado, que a forma rimada do soneto, diferentemente do que ocorre com o verso branco do drama, assim como temática lírica herdada da tradição petrarquista, acolhem bem a obscuridade que resulta não raro dos procedimentos tradutórios de concisão e compressão exigidos por este verso.

No drama, as dificuldades complexificam-se, porquanto no teatro clareza e compreensibilidade são absolutamente necessários. O teatro exige o desenvolvimento de formas em que a palavra pronunciada corra livremente, mas sempre acompanhando o tempo da apreensão do público. O problema da compreensibilidade envolve amiúde questões rítmicas e sonoras, assim como o uso de construções lingüísticas aparentadas com formas que pertençam, não raro simultaneamente, tanto ao registro poético como ao registro coloquial. O tempo (*timing*) é fundamental, dependendo dele muitos efeitos dramáticos, desde o patos, fortemente beneficiado pela cadência dos versos, até as tiradas cômicas que imitam amiúde as cadências coloquiais.

Não é surpreendente que, desde as primeiras traduções em português do drama shakespeariano, o decassílabo tenha sido o verso preferido dos tradutores.² Foi crucial para isso a forte tradição em português do

² Carlos Alberto Nunes e Barbara Heliadora, responsáveis pelo empreendimento monumental das duas mais extensivas traduções de Shakespeare no Brasil, usaram predominantemente o decassílabo. Onestaldo Pennafort traduziu *Otelo* em versos variados, mas se sente a presença na sua tradução da disciplina do decassílabo (PENNAFORT, 1956). Com respeito à sua ex-

decassílabo heróico, cujo exemplário vasto forneceu aos tradutores uma rica mina de conteúdos. Além disso, a estrutura do decassílabo possui a vantagem de corresponder, na elocução, a um único fôlego verbal. Foi também importante a suposição de muitos tradutores de que a coincidência numérico-silábica entre as duas formas decassilábicas do inglês e do português poderia encontrar equivalência na forma do efeito específico gerado pela combinação do conteúdo e da forma em ambos os casos. A semelhança silábico-numérica entre o pentâmetro iâmbico e o decassílabo tem um efeito persuasivo difícil de dispensar. Essa é, contudo, uma equivalência apenas aparente, não essencial. Equivalência numérica (de número de sílabas) não quer dizer que se chegou a uma equivalência formal ou até mesmo estética (caso pudéssemos chegar a algum tipo de mensuração dos “efeitos”).

Em tais traduções, o tradutor geralmente conta com duas alternativas. De um lado, pode fazer com que parte do conteúdo de um primeiro verso extrapole para um segundo verso, resultando, ao final, numa tradução com maior número de versos que o original e gerando desorganização das unidades rítmicas, formais e semânticas que ordenavam o texto original. Nesse caso, o que se desfaz ou desorganiza é a correspondência entre a extensão de um segmento discursivo fechado e acabado e a extensão do próprio verso. Em termos puramente teatrais, essa mudança ocasiona a perda de fôlego no ato de pronunciar o texto e uma perda considerável da cadência do original.

Ora, o decassílabo em português, embora muitas vezes tenha oferecido uma base para soluções poéticas notáveis em tradução, tende a dissolver o efeito rítmico de longa extensão produzido pelo paralelismo entre o campo contedístico e o campo formal do original. Esse paralelismo está presente mesmo nas peças formalmente mais problemáticas de Shakespeare. Quando ela é rompida, aqui e ali, continua presente, por assim dizer, *in absentia*. O pentâmetro iâmbico de Shakespeare é, sem dúvida, mais complexo do que o de muitos de seus contemporâneos, mais nuançado, mas de modo algum prescinde dos encadeamentos rítmicos tradicionais que têm por base a unidade do verso coincidindo com a unidade semântica. É fundamental para o tradutor ter em mente essa tensão entre tradição e ruptura na forma do verso de Shakespeare.

pressiva tradução de *Otelo*, remeto o leitor ao esclarecedor estudo de Márcia Paredes Nunes: “O Ritmo de *Otelo* em duas traduções para o Português do Brasil”.

No segundo modo usado por tradutores decassilábicos busca-se a equivalência de número de versos entre original e tradução. Essa escolha leva o tradutor a uma operação intrincada e penosa de *compressão* e, portanto, de supressão interna de elementos semânticos e sintáticos como artigos, preposições, adjetivos ou até mesmo substantivos. O tradutor pode fazer também uma recomposição total da estrutura semântica e/ou sintática original. Nesse caso, ele se afasta da ordem sintática original, produzindo um novo conjunto verbal a partir de uma idéia mais genérica e menos pontual. É uma refundição do conteúdo original, repetindo o procedimento poético de criar a partir de uma idéia que, no ato criativo-tradutório, é a base para reconstituir o fraseado.

Esses dois procedimentos – o de supressão e o de refundir – são problemáticos. O primeiro gera efeitos nos mais diversos níveis do discurso poético: na precisão semântica e na tonalização (quando, por exemplo, um tradutor, pressionado pelo pouco espaço silábico, corta pronomes demonstrativos, possessivos ou outros tipos de partículas responsáveis pelo colorido específico de uma fala ou de uma declaração). É notável que, quanto menos espaço silábico de manobra dispõe um tradutor, menor é sua capacidade de explorar as ligações potenciais entre textura sonora e textura de significado.

A segunda opção de tradução de decassílabos – a da refundição – é um procedimento legítimo, mas quer porque exige um apuro poético raro, quer porque foge da ordem do original, abre espaço para idiosincrasias. Ao mesmo tempo, a refundição raramente será inteira e conseguirá comprimir dentro do espaço exíguo do decassílabo toda a informação do original. O tradutor geralmente fará uso dos dois procedimentos mencionados ao mesmo tempo. Esses problemas não são de modo algum questões meramente formais. O que ocorre de mais comum nas traduções decassilábicas do drama shakespeariano é a perda de tom e, por conseqüência, a perda de realce nas falas dos personagens.

O DODECASSÍLABO: UMA FORMA POSSÍVEL PARA O DRAMA?

Não é uma novidade o uso do dodecassílabo para a tradução de obras dramáticas. Mário Gama Cury fez dele um emprego contínuo em suas traduções da tragédia grega. Seu uso é mais datado ainda, incluindo traduções da própria obra de Shakespeare. O baiano Artur de Sales já o havia

utilizado, na sua tradução de *Macbeth*, ainda nos anos de 1930-40, com rimas paralelas no estilo do teatro clássico francês e com absoluto respeito à acentuação canônica do alexandrino. É uma tradução admirável no estilo das *belles infidèles*. É certo que hoje nosso ouvido tolera pouco o dístico rimado no teatro e que seu emprego na tradução dos versos brancos do drama shakespeariano não honra o atual ideal de correspondência formal. Finalmente, Péricles Eugênio da Silva Ramos, na sua tradução de *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1976) foi o primeiro tradutor que, no enquadramento do alexandrino, buscou seguir o original verso a verso. Foi notável seu empreendimento de adaptar um verso tradicionalmente rimado como o alexandrino à idéia do verso branco, respeitando assim a concepção formal do pentâmetro iâmbico não-rimado. No seu empreendimento é observável já a preocupação, que partilho, de buscar a tradução total das minúcias informativas (operação difícil quando o tradutor tem como princípio buscar também a equivalência poética ou formal, assim como a expressividade). Eugênio da Silva Ramos compôs, na maior parte das vezes, alexandrinos canônicos cesurados, mas às vezes rompendo com essa forma, quer por meio de versos sem cesura, com acentuação na sexta, quer através de modalidades acentuais variadas. A tensão entre fidelidade textual e fidelidade formal ao alexandrino se faz notar a cada momento, e o tradutor não hesita em esquecer sadiamente a forma tradicional do alexandrino nestes casos. Essa prática acentual anômala parece ter sido comum nas últimas trinta décadas. Encontram-se nas traduções do francês (Mallarmé, Rimbaud) de Augusto de Campos.

DODECASSÍLABO, ALEXANDRINO:

VARIAÇÕES NECESSÁRIAS PARA TRADUÇÃO DO DRAMA

O alexandrino é, em termos de extensão silábica, um verso extremamente ágil. O espaço de manobra estilística que proporciona nem é excessivo (resultando num texto aguado e sem ritmo) nem curto demais (obrigando a reestilizações duvidosas ou a supressões infelizes). Na prática, contudo, os problemas se iniciam quando nos deparamos com os contrastes evidentes que existem entre o pentâmetro iâmbico e o alexandrino. Aquele é pensado e composto num único fôlego, ao passo que o alexandrino, com seu regime cesural, que divide o verso em dois hemistíquios, é um verso que, na sua origem oral, possui majoritariamente dois fôlegos.

Sabemos, por exemplo, que o nosso heróico é um verso cuja composição é feita, nas suas modalidades orais, num único fôlego de composição. O exemplo da modalidade do repente nordestino chamado de “martelo-agalopado” é um exemplo de como sua forma, interiorizada pelo cantor em seu ritmo e sua acentuação, permite um rápido preenchimento do tempo de dez sílabas. Muitos cantadores da rica tradição nordestina, sobretudo os mais antigos, nem mesmo tinham a noção abstrata de sílaba. Compunham com o acompanhamento de instrumentos que marcavam o tempo ou simplesmente imaginavam a totalidade desse tempo com o uso da voz. O termo “pé” para os cantadores corresponde ao que chamamos de verso, ao passo que “verso” significa o conjunto da estrofe. Essa denominação, longe de ser imprópria, faz sentido numa poesia cuja unidade formal mínima é o verso. Essas mínimas divagações sobre a poesia popular são mencionadas aqui com o intuito de lembrar que o alexandrino já teve, ele também, sua infância oral e, para empregar os termos de antigos folcloristas, sua qualidade “ingênua”. Assim, quando lemos um dos primeiros documentos em que ele aparece, o *Roman d’Alexandre*, notamos que a cesura é não apenas uma lei árida, mas um princípio oral de composição, um elemento marcador da oralidade. Em seus versos sente-se também um batimento rítmico de base muito acentuada. Essa “base” nunca foi abandonada na tradição do alexandrino e mesmo com o advento da poesia romântica, simbolista e moderna manteve-se predominante e estruturador. É essa base que talvez todo tradutor deva ter em mente quando busca adaptar este verso à língua portuguesa.

Outro aspecto relevante é que o alexandrino está tradicionalmente ligado ao encadeamento dos dísticos rimados, que são regra do sistema do teatro clássico francês, assim como de outros gêneros. A função da rima ali é não apenas sonora, mas rítmica, uma marcação que imprime à leitura ou à declamação uma pulsão repetitiva com função rítmico-estrutural. Quando o alexandrino é adaptado ao verso branco (não-rimado), portanto, é impossível fugir à percepção de que um princípio sonoro e rítmico se enfraqueceu e que o verso, sem a rima, sofreu uma ligeira desintegração sonora. O tradutor, ao fazer essa série de adaptações, não pode oferecer como solução um único procedimento fechado, mas deve se deixar impregnar pelo problema expressado nessas contradições. Ele deve trabalhar, de um lado, com a tradição sonora do alexandrino (francês, por excelência), com as sugestões que o próprio texto poético de Shakespeare oferece,

com suas rupturas rítmicas feitas a partir de uma base tradicional do pentâmetro iâmbico, assim como com as diversas soluções que o processo de tradução, o trabalho artesanal, vai naturalmente sugerindo. Há inúmeras soluções para esse déficit sonoro: a intensificação das assonâncias internas nos versos, o uso moderado de jogos consonantais e outros mais.

Para empreender essa refusão sutil, seria uma perda real renunciar inteiramente à tradição do alexandrino francês nas suas formas acentuais e, sobretudo, rítmicas. Esta tradição teve seus efeitos próprios, um verdadeiro catálogo de jogos internos cuja supressão, num grau exagerado, pode gerar um esvaziamento tonal considerável da tessitura poética. Observemos bem essa questão: a relação dúplice que o tradutor entretém com a tradição do alexandrino, relação caracterizada tanto pelo respeito como pela ruptura, encontra seu correspondente na relação que a própria obra versificada de Shakespeare entretém com o pentâmetro iâmbico, quando impregna as formas contemporâneas conhecidas e mais usuais de rupturas rítmicas bem marcadas. O alexandrino também tem seu recurso mágico na cesura, que permite a divisão do verso em dois hemistíquios. Esse traço é uma mina cheia de recursos, permite o uso de clichês diversos (tão comuns, por exemplo, nas falas de Polônio em *Hamlet*, para dar um único exemplo).

Finalmente, é necessário comentar a respeito das “reposições” que somos obrigados a fazer quando compomos alexandrinos brancos. Elas se encontram, *grosso modo*, em dois níveis que gostaria de assinalar rapidamente: 1) nível rítmico; 2) nível acentual. Não trataremos neste ensaio nem do nível semântico, nem da tonalização, embora muitos comentários apontem para esses dois domínios.

NÍVEL RÍTMICO

O nível rítmico está em grande parte inextricavelmente atrelado ao procedimento acentual. É necessário, todavia, explicar o que se entende aqui por ritmo. É possível distinguir, abstratamente, ritmo profundo de ritmo superficial. O ritmo superficial é aquele de uma leitura-padrão, de uma declamação. Caracteriza-se, em grande parte, por se constituir numa imitação aproximativa das entonações, dos saltos vocais, das pausas, das acelerações e desacelerações que costumamos fazer na fala do dia-a-dia. Se for anotado o ritmo dessas formas, logo se verá que ele é bem diferente disso que definimos aqui como ritmo profundo. O ritmo profundo, por

sua parte, é muito mais uma notação forçada em que desconsideramos os efeitos que o campo semântico comumente produz sobre o campo rítmico. É comparável ao metrônomo ou ao pé do pianista ou ainda, na música, ao ritmo de fundo do contrabaixista, nem sempre imediatamente audível. É, sobretudo, um ritmo abstrato e operacional de que o público – e mesmo o ator – está raramente consciente. Para fazer sua notação é necessário forçar a voz e buscar as repetições rítmicas de fundo. Esse ritmo é uma espécie de grade sobre a qual se derramam as palavras. Podemos dar um exemplo para esclarecer nosso ponto, analisando os seguintes versos de Baudelaire (1961: 70), no poema *Spleen* (LXXVII).

*Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade*

U U = UU=/ UU=UU=/O

U – U=U – / U – U=U=O

Na notação que utilizo aqui, “=” constitui uma sílaba de pronúncia mais forte, ao passo que o sinal “-” são sílabas de pronúncia menos marcada. “U” são simplesmente sílabas que não recebem a marcação abstrata do ritmo. O primeiro verso é constituído de ternárias ascendentes, e aqui tanto no sentido de um ritmo profundo como de um ritmo superficial. É impossível, numa leitura normal, deixar de escutar o batimento galopante deste primeiro verso, por mais que se tente atenuar o valor sonoro das sílabas que estruturam a notação rítmica. É um caso em que ritmo profundo coincide com ritmo superficial, em que o ritmo de base composicional coincide com o ritmo audível. Já no segundo verso, ocorre uma variação sutil. Na sua base rítmica profunda (de leitura forçada e exagerada, usando, como já dissemos metaforicamente, o “metrônomo”), ocorre o ritmo binário ascendente em todo o verso. No entanto, se o verso for lido com naturalidade coloquial, a notação será UUU-U- em ambos hemistíquios. A notação artificial do ritmo profundo é contaminada pela impressão rítmica de um verso semelhante pronunciado anteriormente, ou seja, o ritmo profundo influi na leitura de outros versos quando lidos com ênfase rítmica não-coloquial. Qualquer análise dos encadeamentos de hemistíquios em versos alexandrinos mostrará que há um contínuo jogo de repetição e variação nesses termos. Há nesses versos, ao mesmo tempo, paralelismo rítmico e diferença rítmica. De um lado, há um espelhamento rítmico, por outro lado, uma sutil variação que enriquece a combinatória geral.

Após essas rápidas considerações, observemos a utilidade dessas distinções. A vantagem dessa noção na compreensão do alexandrino – e em particular para a tradução – está no fato de que através de ritmos de base profunda podemos garantir uma grade mínima de ritmicidade profunda. Esta evita a desagregação sonora e rítmica ocasionada pela ausência do marcador das rimas (tradicionais no alexandrino clássico) e pelo emprego de acentuações diferentes das tradicionais. Ao mesmo tempo, os versos, graças ao traço não imediatamente audível do ritmo profundo, não se tornam desagradáveis e monótonos quando pronunciados. O que o ouvinte escuta é o ritmo superficial, com entonação coloquial, raramente o ritmo profundo. Sublinho aqui os ritmos principais que predominam no interior de cada hemistíquio.

1. ternárias ascendentes UU- UU-
2. binárias ascendentes U-U-U-
3. formas ímpares como –UU-U- ou –U-UU-

Há outros fenômenos que interferem na escuta do ritmo de um verso, e a mais notável delas é justamente a pausa, a aceleração e a desaceleração (sem mencionar o timbre e a qualidade sônica das vogais e das consoantes).

Dormir, talvez sonhar – Sim, aí está o entrave:

As pausas diversas criam segmentos separados como “dormir” e depois “talvez sonhar”, mas que, para efeito de uma leitura rítmica profunda, permanecem sendo: dorMIR talVEZ soNHAR, ritmo binário ascendente. O ritmo profundo vem à tona de modo mais marcado quando as seqüências rítmicas não são muito interrompidas por pausas.

Na minha experiência com atores de teatro, particularmente nos ensaios de *Hamlet*,³ observei que a interpretação vocal do ator para os versos traduzidos raramente não coincidem com a leitura corrida, em voz alta, que eu mesmo dava aos versos ao traduzi-los, sendo possível detectar alguma divergência nas pausas e pontuações. No caso dos chamados “bifões”, longos discursos com alto teor retórico, essas coincidências eram surpreendentemente semelhantes. No início dos ensaios, quando o ator ainda se sente muito inseguro com o texto, há uma variação menor, porque o ator ainda não intui os ritmos de fundo e as entonações implícitas

³ A tradução foi base para a encenação, dirigida por Luciano Alabarse, com dramaturgia minha e de Kathrin H. Rosenfield, que estreou no antigo Theatro São Pedro, em Porto Alegre, no primeiro semestre de 2006.

no agregado tímbrico do texto. No entanto, com o avanço dos ensaios, fiquei surpreso ao constatar que a locução do ator era quase a mesma que eu mesmo dera aos versos. Na maior parte das vezes em que um ator fugia àquele modelo, a causa era geralmente sua incompreensão de certa passagem. Mas, com mais freqüência, isso ocorria porque ele trabalhava a interpretação no nível do ritmo superficial, mais maleável e menos abstrato. Nessas variações em que a minha idéia de ritmo não coincidia com a do ator (bastante raras, aliás), o ritmo alterado não era tanto o ritmo profundo, mas muito mais o ritmo superficial. Sobre ele, o ator tem muito mais ascendência, mais liberdade de interferir através da ênfase, da atenuação e de outros procedimentos vocais. As leituras podem contrastar umas com as outras, mas há uma interpretação mínima (assim como certamente um limite de interpretação) que a voz pode dar a cada verso.

NÍVEL ACENTUAL

É a compreensão do nível rítmico que nos prepara, em parte, para entender como os problemas “acentuais” devem ser resolvidos. O maior problema em que um tradutor esbarra ao escolher o alexandrino é certamente o problema do acento na 6^a sílaba acompanhado de cesura. Como se sabe, o alexandrino propriamente dito (clássico) possui um acento principal na sexta sílaba que recai sobre a sílaba tônica, quer (a) de uma palavra oxítone cuja última sílaba encerra o primeiro hemistíquio, quer (b) de uma palavra paroxítone. Neste último caso, a última sílaba após a sílaba tônica deve elidir com a primeira sílaba da primeira palavra seguinte, juntando-se assim esta sílaba átona ao segundo hemistíquio.

Et moi, je suis venu, | détestant la lumière,
Vous dire d'un héros | la volonté dernière

Um coração sem fi | bra, uma mente impaciente,
Um juízo simpló | rio e sem discernimento⁴
(RACINE, 1986: 801)

Essas regras acentuais são bastante simples de realizar em francês, uma língua pródiga em oxítonas. Em *La Fontaine*, mesmo a forma acentual elidida é extremamente rara e tudo flui com muita naturalidade conforme esse regramento. O alexandrino tem uma longa tradição em língua

⁴ Trecho de minha tradução de *Hamlet*, discurso de Cláudio, ato I, cena II. Tradução no prelo, ainda não numerada.

portuguesa, mas é preciso admitir que, em sua forma tradicional, é um verso pouco apropriado à natureza do português. A prática, tanto entre tradutores e poetas, tem revelado que há modos vários de resolver essas limitações. Usar o chamado alexandrino romântico, com acentuação na 4^a, 8^a e 12^a sílabas ou ainda radicalizar essas variações. Essa prática não parece ter uma lógica fácil de definir e, na falta de mecanismos analíticos, contentamo-nos de afirmar que se origina das pressões do conteúdo e do sentido, assim como do léxico, sobre a dimensão formal do verso. No entanto, uma prática muito comum é a do alexandrino puramente acentual (na 6^a sílaba ainda), mas que dispensa tanto o uso de oxítone como o uso da sinalefa (elisão na 7^a sílaba). Dou um exemplo nas palavras do espectro do velho Hamlet dirigidas ao seu filho estarecido.

E serias mais frouxo que o inço adiposo
Que se enraíza mole nas ribas do Letes

A conservação do acento na 6^a sílaba mantém parcialmente o dodecassílabo em um sistema regular acentual, em que o que vale é o acento (obrigatório ou não), desse modo adaptando-o à poética do português (penso aqui no dodecassílabo e seu acento). O que muda aqui é a noção de fôlego: há apenas um fôlego com um acento principal na 6^a, ao contrário do alexandrino clássico, que possui dois fôlegos separados pela cesura. Por outro lado, essa forma é também muito fiel aos ritmos de base do alexandrino clássico.

UU-UU -|UU-UU -
U-U=U=|UU-UU-

Essa acentuação permite um trabalho de repetição rítmica (profunda e/ou superficial) que firma uma grade rítmica de base, impedindo assim a desintegração do andamento. Podemos aqui pensar na triangulação tradutória que propomos, que inclui elementos da lógica do pentâmetro iâmbico (eminentemente rítmica), do alexandrino (cesural) e do dodecassílabo adaptado à forma acentual do português. O pentâmetro iâmbico é também verso de um só fôlego (baseado em repetições rítmicas). Nesse sentido, o alexandrino acentual de algum modo oferece, na sua forma de um só fôlego, uma equivalência formal bastante útil. Por outro lado, a conservação da base rítmica do alexandrino (com suas formas majoritariamente binárias e ternárias repetindo-se com alguma insistência) ajuda a firmar uma estrutura mínima para a composição poética do ver-

so branco. Mas é necessário também lembrar aqui das rupturas típicas que Shakespeare sempre fez sobre a base do pentâmetro iâmbico. Bernard Lott expressou esse uso astucioso de modo bastante preciso.

The rhythmic movement is sufficiently controlled to show some regularity, but at the same time not so slavishly followed that it would be reduced to a monotonous beat. In some ways the speeches are like careful conversation; each word is chosen to give the fullest possible effect, yet the rhythm of the lines which keeps up the swinging movement of the words when spoken ensures that heaviness is avoided (SHAKESPEARE, 1987).

Essa nota, concisa, dá a medida do verso shakespeariano. Numa tradução desses aspectos supostamente formais, nossa intenção foi combinar um extremo formalismo com certa coloquialidade. O alexandrino oferece uma base silábica extensa que permite construir equivalências tonais importantes. Por outro lado, as inúmeras rupturas que ele sofre na tradução (quebra da regra da cesura, uso de alexandrinos diversamente acentuados) permitem recompor esse modo pouco ortodoxo de Shakespeare de compor o verso, com vistas à produção de efeitos coloquiais e à atenuação da “batida” rítmica. Gostaria, finalmente, de apresentar uma passagem de minha tradução em que vários dos elementos aqui discutidos foram postos em prática. Eis o célebre discurso de Cláudio para a corte na segunda cena do primeiro ato.

CLAUDIO

Embora ainda a morte do amado irmão Hamlet (AA)

Esteja fresca na memória, e caiba a nós (AO)

Sentir a dor no peito e ao nosso reino inteiro (AC)

Ficar contracto num só rosto de aflição, (OT)

Mesmo assim, a razão fez guerra à natureza (AA)

Pra que pensemos nele com sábio pesar, (AA)

Junto lembrando ao mesmo tempo de nós mesmos.

Assim, a nossa antiga irmã, hoje rainha, (AC)

Adjunta imperial desse bélico estado, (AC)

Nós tomamos, como se num gozo frustrado (OT)

Com um olho auspicioso e outro pesaroso, (AC)

Com júbilo no enterro e com réquiem nas bodas, (AC)

Pesando em igual escala o deleite e a dorlência, (AC)

Como nossa esposa.

Assinalei ao lado de cada verso o tipo de alexandrino usado:

AC – alexandrino clássico (com ou sem elisão)

AA – alexandrino acentual

OT – outros tipos de alexandrino (com acentuações variadas)

O resultado na combinatória é um texto ao mesmo tempo ritmado e coloquial que imita formalmente as mesmas qualidades do verso shakespeariano apontadas por Bernard Lott e por tantos outros analistas. Faço aqui alguns comentários rápidos sobre algumas passagens. O regime do alexandrino é extremamente útil, por exemplo, na seguinte passagem.

Com um olho auspicioso e outro pesaroso, (AC)

Com júbilo no enterro e com réquiem nas bodas, (AC)

Pesando em igual escala o deleite e a dor, (AC)

A combinação de informações antitéticas, uma ao lado da outra, encontra seu correspondente formal no contraste entre o primeiro e o segundo hemistíquio de cada um dos versos. O discurso fica mais enfático, sublinha a retoricidade do discurso de um Cláudio preocupado em vencer a corte de que o tempo do luto já passou. Que se observe aqui as coincidências rítmicas sutis que realçam o discurso antitético.

Com um olho auspicioso e outro pesaroso

UU-UU-| U-U-U-

Com júbilo no enterro e com réquiem nas bodas

U-UUU-|UU-UU-

Esse discurso antitético e ritmado é também reforçado pelas assonâncias ou dissonâncias que caem em sílabas correspondentes de cada hemistíquio.

Com um olho auspicioso e outro pesaroso

Com júbilo no enterro e com réquiem nas bodas

Extrapolei aqui um pouco o meu objetivo e passei a tratar da qualidade sônica e tímbrica dos versos. Essas qualidades são fundamentais para realçar os ritmos repetitivos ou atenuar sua força em cada verso.

Gostaria de concluir com uma nota a respeito do efeito desse texto junto aos atores e junto ao público por ocasião da encenação de *Hamlet* que montamos no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, ainda em 2006, e no ano seguinte no Theatro Solís de Montevideo, sob direção de Luciano Alabarse e com dramaturgia minha e de Kathrin Rosenfield. Como minha proposta de tradução dramática sempre incluiu uma reconstituição

de elementos formais e poéticos, sempre trabalhei no limite entre poeticidade e compreensibilidade. Durante a tradução, várias vezes temi que o artifício do verso não tivesse mais efeito junto a um público pouco afeito ao discurso poético e que somente às vezes partilha com os *connoisseurs* de poesia o conhecimento das sutilezas de uma poesia bem-acabada ou até mesmo o *inferno* sonoro de Shakespeare. Busquei tanto usar formas renovadas (o que é quase inevitável quando traduzimos integralmente os versos de Shakespeare) como trazer para Shakespeare algo que já conhecemos em língua portuguesa. Foi justamente essa delicada fusão que favoreceu um evento muito interessante, difícil de explicar: a de uma compreensibilidade que foi certamente limitada por parte do público (é impossível decodificar *Hamlet* inteiro no ato de encenação), mas que vinha acompanhada de um interesse estético poderoso. Nem tudo o que se sente esteticamente se compreende *in toto*, e onde o sentido é deficitário, o ritmo, a sonoridade servem de sutura. É um fenômeno que ainda hoje me impressiona e cujos detalhes gostaria de relatar em outra ocasião. Limitei-me a descrever a *base* versificada cujo desenvolvimento exigiu alguns anos de prática contínua com diversos versos. Fazer versos não é certamente acentuar esta ou outra sílaba. É uma experiência que se molda e se sedimenta em conflito contínuo com o conteúdo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1961.
- NUNES, Márcia Paredes. “O Ritmo de Otelo em duas Traduções para o Português do Brasil”. Em www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/9362.PDF?NrOcoSis=28847&CdLinPrg=pt
- PENNAFORT, Onestaldo de. “Alguns Aspectos de Otelo – Introdução à tradução de Otelo”. Em *Otelo, de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- RACINE. *Oeuvres Complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, São Paulo: Ediouro, 5. edição, São Paulo, 1997.
- _____. *Hamlet*. Edited by Bernard Lott. Londres: Longman, 1987.
- _____. *William Shakespeare 42 Sonetos*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril, 1976.
- WRIGHT, George T. *Shakespeare's Metrical Art*. University of California, 1988.

TRADUÇÃO, CRÍTICA E ENCENAÇÃO: O EXEMPLO DE *ANTÍGONA*

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Traduzir os clássicos é sempre uma equação com muitas variáveis e requer um cálculo complicado de perdas e ganhos. As últimas décadas forneceram um acervo considerável de experimentações e aguçaram o nosso ouvido com respeito ao difícil equilíbrio entre a carga semântica e os efeitos sensíveis. A graça poética, o *wit*, ou o trocadilho do original muitas vezes requerem uma certa prosódia e um léxico adequado, um tempo e um ritmo que a língua de chegada oferece com muita dificuldade e resistência. Conseqüentemente, as edições eruditas do teatro antigo ou elisabetano optaram por compensar perdas desta adequação com notas ou artifícios lexicais extremados que sugerem pistas para os duplos ou múltiplos sentidos da poesia. A tradução para o palco, no entanto, não tira proveito destes procedimentos: neologismos, explicações e reflexões teóricas requerem um outro tempo, eles ocupam o espaço da consciência, ao passo que a graça poética requer a concisão de um entendimento mais rápido que a interpretação discursiva. A exigência do *mot juste* que desencadeia instantaneamente certos sentimentos ou sensações, um estado de espírito ou uma emoção específica requerem uma visão global do texto e do contexto, do leque de interpretações possíveis do original e das (im)possibilidades de reconstruir a polissemia e o frêmito emocional das ambigüidades poéticas. É nessa exploração que a crítica e a tradução podem fazer *bon ménage*, do qual apresentarei aqui um relato da passagem da interpretação para a tradução e a encenação da tragédia de Sófocles.

Aproveito a oportunidade para fazer o balanço de um trabalho de quase duas décadas que levou à criação de um centro de pesquisa, tradução e encenação da UFRGS (Núcleo Filosofia – Literatura – Arte), e que tem uma de suas raízes na experiência da “tradução” de culturas. Tudo começou muito sorrateiramente com a minha aculturação no Brasil. Um dos eixos de minha adaptação foi a leitura e a interpretação de *Grande sertão: veredas*, que convergiu, no último capítulo de meu primeiro livro “A dimensão trágica em GSV”, para a descoberta da carência trágica na cultu-

ra luso-brasileira. Pouco adaptada ainda no meu novo país, eu não tinha condições de tratar conscientemente da estrutura emocional do imaginário (literário, social, antropológico) do Brasil. Registrei, somente (por intuição “cega”), o esforço poético *sui generis* que levou Rosa a aprofundar as tonalidades de uma certa intensidade e de uma profundidade enigmática incomuns na literatura portuguesa e na brasileira. Eu senti na sinceridade ingênua e no aprofundar grave de certos temas míticos uma diferença capital que afasta Rosa de outros romancistas brasileiros, cujos “tons” básicos tendem mais para a ironia e o burlesco, o sarcasmo ou o realismo crítico, ou, ainda, para o registro saudoso das ondulações líricas.

Do ponto de vista intelectual, isto é, no nível do conhecimento crítico-literário, minha experiência intuitiva recuperava um fato relativamente corriqueiro (o privilégio do lírico e do cômico na economia emocional e literária do Brasil). Mas esse fato banal fazia eco com a diferença de minha sensibilidade pessoal e conferiu grande intensidade a minha investigação dos problemas de transposição de certos conteúdos, experiências e atmosferas na passagem entre línguas e culturas. A reflexão e o ensino ligados a esses tópicos levou, de um lado, a um trabalho em conjunto com Lawrence Flores Pereira sobre interpretação e tradução de poesia, de outro, a uma pesquisa mais aprofundada dos princípios da tragédia antiga, que resultou em diversos livros publicados no Brasil e no exterior.

Nesse patamar acadêmico surgiu o desafio de manter uma comunicação viva com o público moderno. Existe uma certa desproporção entre a enorme quantidade de informações acumuladas nas bibliotecas, porém sem sintetização dos diferentes enfoques (filológicos, históricos, sociológicos, estruturalistas etc., sem falar dos pressupostos filosóficos muito diversos dos anglo-saxões, franceses e alemães). Além dessas discrepâncias, entretanto, manifesta-se também a primazia do âmbito discursivo que deslocou quase totalmente o interesse pelas respostas afetivas, emocionais e sensoriais. E isto, apesar de pensadores importantes como Hölderlin, Nietzsche, Freud, Musil e Heidegger terem salientado a importância do sentido estético, do ritmo, da música enquanto “inteligência” não-discursiva. O estímulo para uma nova abordagem que modificasse conjuntamente o enfoque de interpretação, de tradução e de encenação surgiu a partir da investigação dos componentes não-semânticos da poesia trágica – tom, atmosfera, constelação de imagens, ritmo etc. – ou, mais bem formulado, do esforço de concatenar as leituras semântica e não-semân-

tica. Como na interpretação de G. Rosa, eu confiava que a investigação do tom, da textura atmosférica seria importante – inclusive para a exegese crítica e a teoria da tragédia. Confirmada essa hipótese, abria-se a próxima etapa: a de transformar a nova visão crítica, baseada nos conceitos de “ritmo” (Hölderlin) e de “espírito da música” (Nietzsche), em novos conceitos cênicos. Senti que a nova interpretação exigia uma outra forma de representar, unindo novamente a palavra e a música, o argumento e a expressão corporal. O ritmo das emoções devia surgir de novo das imagens gregas, menos do imaginário cristão e ideológico moderno. De Goethe a Brecht, Antígona transformara-se na heroína que sustenta nossos sonhos utópicos. Mas sua “nobreza”, sua “coragem”, sua piedade e seu martírio cristalizaram-se em discursos abstratos muito distantes do impacto imediato da “música”. O desafio da (re)união da crítica com a tradução e a encenação estava na revalorização do lirismo coral: o coro devia dançar e cantar mais do que discursar, abrindo um espaço reservado para certos processos afetivos e para o “sentido estético”. Os trechos do DVD exibidos na ABRALIC fornecem um primeiro parâmetro sensível para uma reavaliação do projeto. Na versão escrita aqui apresentada devo me limitar a considerações sobre a poesia coral.

O CORO – E A MÚSICA – COMO SEGREDO DA POESIA

“Quando a alma fala, já não fala a alma” – disse certa vez Schiller. Sentimos imediatamente que Schiller se refere ao fenômeno de uma insuficiência constitutiva das palavras. Essas freqüentemente falham em dizer ou expressar o que sentimos ou “queremos dizer”. Elas nos abandonam, deixam-nos com um resquício que se pode tanto descartar como insignificante e inútil, como reivindicar como essencial – a coisa ela mesma, o objeto perdido do desejo e, *last but not least*: a poesia, a música, a essência da arte.

O aforismo de Schiller resume com elegância o que há de mais sutil nas mais sofisticadas teorias da linguagem. Ele põe o dedo no hiato – ou no elo? – que (des)articula o som e a palavra, o canto e a letra, a música e o discurso, o sentimento e o pensamento. É neste hiato que o juízo estético preenche o papel da “pedra de toque” que sustenta, na monumental arquitetura de Kant, os outros juízos (cognitivos, éticos, racionais). Schiller indica também o problema das duas dimensões da palavra: seu som e seu sentido, que têm um papel importante (embora nem sempre levado em conta) nas teorias do signo e da linguagem. Na concepção que tem Gre-

gory Nagy, por exemplo, dos momentos lógicos que pontuam a origem da linguagem, o canto (*song*) como elemento lírico é anterior ao discurso.¹ A estilização dos ritmos e dos sons que resulta na melodia é, para Nagy, a matriz na qual ocorre também a estilização e a regularização convencional dos sentidos.

O vocabulário grego clássico é bastante óbvio neste sentido: *ekho* (sincronia e correspondência perfeitas), *skhema* (figura de dança, postura, gesto), *khoreia* (canto coral e dança) remetem a esta ordenação primordial (NAGY, 1990: 38, nota 11). No ritmo como na melodia ocorre a estilização de três elementos básicos: *pitch*-altura/intensidade, *stress*-acentuação, *duration*-duração, na teoria de Bruno Nettl (Id.: 39). Nessa perspectiva, a letra da poesia é uma forma ou variação específica de um gênero de expressão mais amplo (o lírico, o canto enquanto ritmo e/ou melodia).²

A mesma idéia apareceu já em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, no capítulo 6: “A melodia é a coisa primeira e mais genérico-universal; eis por que ela pode sofrer diversas objetivações, em diversos textos.” (NIETZSCHE, 1984: 41) A melodia “espalha faíscas de imagens”, seu “aspecto colorido, suas mutações bruscas, os atropelos do diverso etc. conferem força ao grave fluir da aparência épica [das palavras]”; “do ponto de vista da epopéia, esse mundo imagético disparatado do lírico é compreensível”: epopéia significa aqui: a dimensão apolínea, ordenamento regrado da narrativa com vistas à unidade de sentido. Mas esta desconhece justamente o essencial: a “flauta orgiástica” que irrompe – com a tragédia – entre Homero e Píndaro (Id.: 42), a outra verdade do entusiasmo inebriado.

O canto e o lirismo são, por assim dizer, a alma da linguagem e do discurso. A idéia estava presente também na analogia que vinculava música e matemática: é bem conhecida a convicção medieval de que a música, num sentido mais elevado, seria uma espécie de *mathesis* ou *ratio* celestial. A música, como o saber e o cálculo, que restabeleceriam um universo pleno e todo abrangente, reaparece novamente com a teoria do ritmo

¹ Gregory Nagy: *lyric is the general notion of song as opposed to the specific notion of poetry* (1990: 35).

² Gregory Nagy (1990: 42): o canto é fala marcada (como oposta à fala não marcada, isto é, cotidiana) que contém virtualmente tudo que o é da fala, ao passo que poesia é canto sem melodia ou com melodia reduzida. Note a analogia com a formulação de Walter Benjamin: A significação da linguagem na tragédia e no lutilúdio II, 1, 138-9; a palavra flui musicalmente nas metamorfoses do sentimento, até congelar no sentido.

que unifica o cálculo poético de Hölderlin³ e com a preciosa valorização nietzschiana do espírito da música na tragédia.

Nietzsche sabia do risco de mal-entendidos que suscitaria sua visão da tragédia como drama musical. A tragédia tem obrigação de ser drama, para valorizar o que nós, modernos, selecionamos entre os conhecimentos da *polis* clássica para os fins da admiração-adoração: a autoconsciência democrática, a ação política, a reivindicação de direitos cívicos, humanitários, femininos etc. Essa perspectiva não deixa muito espaço para considerações relativas à música. Nota-se nos últimos duzentos anos que há certo esquecimento sobre o coro, seu valor artístico-sugestivo, e que todas as interpretações partem dos diálogos – e, em geral, não progridem mais depois de terem interpretado a significação dos debates acirrados que levam o raciocínio e o argumento à exaustão.

Até mesmo o admirado Schopenhauer, nota Nietzsche, considera o lirismo um potencial que se revelaria tão-somente graças à Vontade. Nietzsche ironiza esta concepção que coloca a essência estética à mercê dos percalços da Vontade:

[Schopenhauer considera a música] como arte precária, realizada, de qualquer modo, por tentativas sucessivas e na maior parte das vezes impotente para atingir os seus desígnios, enfim, como semi-arte, cuja ‘natureza essencial’ consistiria num estranho amálgama do querer e da contemplação pura, quer dizer, do estado não estético e do estado estético? (NIETZSCHE, 1984: 41).

Contra essa concepção, Nietzsche afirma – com um *élan* juvenil frequentemente criticado – que este tipo de visão revela tão-somente o preconceito racional e o privilégio concedido à vontade e ao conhecimento. E reivindica a desistência das pretensões educativas que escondem (mal) a vontade de dominar através do cálculo e do conhecimento, para proclamar a possibilidade de um sujeito livre das pretensões voluntaristas:

Será considerado, porém, causa criadora da arte o sujeito já liberto da vontade individual e transformado, por assim dizer, num mediador pelo qual o verdadeiro sujeito, o único realmente existente, triunfa e celebra a sua libertação na aparência. Porque devemos, antes de tudo, para nossa confusão e para nossa glória, estar convencidos de que a comédia [isto é, o espetáculo] da arte não é para nós, quer dizer, não tem por fim a nossa educação nem o nosso aperfeiçoamento (Id.: 42).

O protesto de Nietzsche não é um mero “panesteticismo”, criticado por W. Benjamin (BENJAMIN: 1984: 126), mas expressa a lúcida percepção

³ Cf. F. Hölderlin (2000: 337-338).

de uma dimensão fundamental que engloba a compreensão racional. Conseqüentemente, a grande virtude que seus contemporâneos projetavam sobre os clássicos e a tragédia não residia para ele na clareza racional de seus discursos e a tragédia não podia se reduzir a uma seqüência de diálogos.

A TRAGÉDIA É DIÁLOGO + CORO

A poesia trágica vive da fusão dos diálogos com os cantos corais – o coro é um “corpo de baile” que encarna e faz ver a enigmática expressividade rítmica do canto e da dança, uma dimensão expressiva e emotiva que não se deixa reduzir ao sentido. Nietzsche diz que o coro pisa no solo de um estado natural fictício – estado esse que o cortejo dos sátiros torna perceptível (NIETZSCHE, 1984: 47). A tragédia não imita banalmente a realidade, porém colhe na música e na dança dionisíacas um *élan* que não se deixa inteiramente transportar para o universo das palavras e representações. A música dionisíaca é, para a civilização, como a luz do dia para o fulgor de uma lâmpada: seu brilho ofusca os pequenos artifícios culturais quando a “vida no fundo das coisas mostra-se poderosa, indestrutível e alegre apesar das permanentes mutações dos fenômenos” (Id.: 47), reconduzindo para o sentimento de união cósmica o homem do Estado e da sociedade, o homem clivado dos seus próximos pelas diferenças de *status* e honra, sucesso ou propriedade.

As críticas contra os excessos entusiásticos de Nietzsche são bem conhecidas. No entanto, basta registrar conscientemente os pequenos traços dissimulados sob o brilho racional de Sófocles e, logo, esses fragmentos aparentemente inócuos ou até “imperceptíveis” se juntam numa verdadeira grinalda de emblemas fálicos, repleta das reminiscências da embriaguez dos cortejos dionisíacos. Retardando o reconhecimento do destino fatal do herói admirado, o próprio Coro não hesita em se precipitar, mais uma vez, num doce sonho: imagina que Édipo pudesse ser filho de alguma ninfa, gerado numa gruta dos bosques sempre-vivos da Natureza perene – naquelas regiões onde moram os companheiros de Dionysos, os Silenos, Sátiros e Centauros, os Priapos e as Bacantes. Quando Jocasta entra no palácio para pôr fim à sua vida, os anciãos de Tebas embalam-se em doces ilusões sobre a origem báquica do “filho da Sorte”:

Quem te gerou, menino?
Que ninfa sempre-viva
Acolheu Pã,
Em trânsito nos píncaros?

Que ninfa foi atrás do oblíquo Lóxias,
A quem apraz o plaino das pastagens?
A Hermes, senhor Cilênio, ou
Ao deus do frenesi bacante,
Cuja morada é o pico das montanhas,
Uma das ninfas do Hélicon – seu par
No prazer – te ofertou, recém-achado? (ÉDIPO REI, vv. 1098-1109)

O diálogo dramático da tragédia leva à exaustão o raciocínio, a morte põe fim ao embate de palavra contra palavra. Nos coros, entretanto, a palavra mergulha num outro elemento, avesso a cálculos e raciocínios. Repentinamente, eclode a presença do corpo na sua corporeidade: movimento da dança, do canto, da expressão emotiva. Muito se falou da tragédia como sendo uma transformação dos cortejos ditirâmbicos. Mas os helenistas mais conceituados negam qualquer elo direto com esses rituais em honra de Dionysos, com suas manifestações itifálicas (Silenos, Sátiros etc.). E, de fato, toda a estrutura dos diálogos trágicos, os problemas históricos e sociais que a tragédia levanta, nada parece ter a ver com um cortejo dionisíaco.

No entanto, há uma tensão interna e estrutural na tragédia que surge precisamente da diferença *irredutível* entre o elemento discursivo-racional e a outra forma de “pensar” que é propriamente trágica: o pensar-no-sentir, o *pathousin mathein* que o coro de Ésquilo reivindica como o apanágio e o direito do herói que sofre na trajetória trágica, direito que lhe cabe para além dos direitos civis da *polis*. Trata-se de uma sabedoria “rítmica” que “sentimos” na configuração do todo, mais do que no conteúdo de proposições ou fatos isolados. Lembremos, como exemplo, de Agamemnon recebendo honras de *numen* depois da morte vil na armadilha de Clitemnestra e Egisto. Em outras palavras, a lógica rítmica do todo transformou esse personagem tão ambíguo da primeira peça da trilogia em espírito protetor, e isso apesar do fato de ter sido acusado de ganância, bestialidade, ambição desmedida – enfim, de uma *hybris* que destruiu não somente Tróia, mas a felicidade da sua própria cidade.

De um lado, o coro canta e dança, proferindo um texto; de outro, o texto que ele profere tem, por sua vez, uma estrutura nitidamente lírica: os versos corais são alusivos e muito complexos do ponto de vista gramatical e semântico; além disso, eles possuem uma estrutura métrica e rítmica que acentua ainda o princípio da “fuga” semântica: os sentidos se desdobram e recuam, disseminando névoas de sentidos ambíguos e deslizantes. Como

na música, cujo “sentido” consiste no desdobramento ordenado ou harmonioso do som que assim vai e retorna ao seu ponto de origem.

A partir desta perspectiva – muda, melódica e rítmica – é possível negar o que em geral se afirma com relação às respectivas razões das ações de Antígona e de Creonte: elas não são distintas. Ambos heróis perseguem um mesmo fim: ambos querem purificar a cidade, ambos assumem uma tarefa trágica, impossível, imensa e desmedida; ambos a defendem como a lei sagrada sem a qual nenhuma civilização / *polis* existiria; ambos manejam, até a exaustão, os discursos que permitem argumentar a ordem do mundo humano.

O que difere são as formas de expressão: a de **Antígona é direta** – ela escolhe **o caminho mais reto e mais curto da paixão** que se apodera da linguagem viril e racional, subjugando-a à paixão desmedida, à orgê crua, à hirta grandeza de uma aspiração monumental que não podemos chamar de “sentimento”; a forma de expressão de Creonte é oblíqua, sinuosa, encoberta... Ela mostra sinais de receio, recuo, mudança de rota.

Dito isso, é preciso salientar que ambos protagonistas permanecem fiéis à lei inelutável do trágico, eles se submetem à maquinaria implacável de ordens inscritas numa linguagem que nos ultrapassa, porém não nos expressa adequadamente. Ao contrário, essa maquinaria impõe limites estreitos à possibilidade de expressar sentimentos; o sofrimento trágico tem algo de inexpressivo, hirta, grandioso que nos constrange. Uma última pergunta antes de terminar: onde surge a catarse? Ela surge da diferença entre esta magnitude plena e as emoções que encontram formas de expressão no manejo das vozes e dos corpos do coro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HÖLDERLIN, Friedrich. “Observações sobre Édipo e Antígona”. Em ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- NAGY, Gregory. *Pindar’s Homer*. Johns Hopkins University Press, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução de Jacó Guinsburg.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

O PROCESSO DE RECRIAÇÃO DE QUATRO SOLILÓQUIOS DE HAMLET

Luiz Angélico da Costa
Universidade Federal da Bahia

O objetivo deste artigo é apresentar uma breve notícia de um modelo de tradução para o palco de quatro solilóquios de Hamlet, o personagem, em versos decassílabos, à feição do *blank verse* shakespeariano.

Começo pelo solilóquio do Ato I, Cena 2, com 31 versos, cujos seis primeiros representam uma explosão exclamatória que, a rigor, configura o texto poético-teatral antes como um monólogo dramático do que propriamente como um solilóquio, precisamente naquilo em que aquela estrutura composicional – diferentemente da do solilóquio clássico – privilegia arroubos fragmentários ao invés do andamento cadenciado do pensamento reflexivo, tal como ocorre no texto do Ato III, Cena 1, que é o solilóquio *par excellence* de toda a obra dramática de Shakespeare.

Continuando a minha justificativa de diferenciação entre solilóquio e monólogo, diria que um pouco mais de extravasamento fragmentário e esta bela peça do Ato I, Cena 2 poderia até enquadrar-se na categoria de um monólogo interior. Curiosamente, entretanto, toda a batalha reflexiva do *To be or not to be* já tem início aqui no Ato I, Cena 2: a idéia de auto-anulação, o *interplay* do consciente *versus* inconsciente, do desejo *versus* recalque, da busca do estado de satisfação em oposição a sofrimento causado pelos males do mundo, enfim, do existir ou não existir diante da incapacidade *temporária* (temporária, registre-se bem) de agir ou não agir já transparecem claramente, embora não tão explicitamente como no solilóquio dos solilóquios – o poema dos poemas do Ato III, Cena 1, iniciado pelo famoso verso *To be or not to be: that is the question*, por mim traduzido como “Ser ou não ser: essa é toda a questão”. A este respeito, confira-se *Hamlet por Lacan* (LACAN, 1986: 3). Meu propósito primordial, todavia, é submeter à apreciação dos que me lêem um pouco do desenvolvimento do meu trabalho inconsciente/consciente no processo de (re)criação da robusta estrutura poético-dramática dos quatro solilóquios fundamentais para a ação do *Hamlet*, segundo a conceituação de *ação x atividade* em *Dynamics of Drama*. (BECKERMAN, 1970: 79-98). Todavia, é inegável

que tudo no texto ou na soma dos textos das peças shakespearianas é imprescindivelmente *fundamental* em toda a gama semântica do adjetivo aqui usado. Mas é quando o personagem fala só que se estrutura a maior carga da ação; daí a nossa escolha dos solilóquios ou monólogos.

A despeito do caráter incisivo dos diálogos, sustento que é nos monólogos (considerando-se aqui apenas a acepção teatral do termo em oposição a diálogo) que se concentra o fundamental da ação da peça *Hamlet*, sendo esta a razão primeira da minha decisão de traduzi-los em detrimento do texto completo. Claro que a isso há de acrescentar-se a questão de economia do tempo para o trabalho de pesquisa, visando-se ao levantamento de *corpora* significantes. Considere-se também a minha decisão muito pessoal – não só de traduzir os solilóquios em decassílabos, à feição do *blank verse* shakespeariano – mas também com a peculiaridade de traduzi-los com uma correspondência majoritariamente rigorosa entre o verso do texto traduzido e o verso do texto de partida em língua inglesa. Qual a motivação desse meu procedimento metodológico, poderão indagar-me. Um autodesafio de natureza lúdica e estética, respondo. Mas após ulterior análise de meu impulso motriz, reconheço que é uma autêntica busca de maior conhecimento do objeto de minha pesquisa. Traduzir, reconheça-se, é não somente um exercício de prática intelectual, mas também de busca da multiplicidade do próprio ato cognitivo. Traduzir é, afinal, uma das mais eficazes maneiras de leitura de qualquer texto, mormente, os de imaginação criadora. E como toda leitura há de ser sempre basicamente dinâmica em sentido espaço-temporal, cada nova tradução estará sempre sujeita a variáveis de tempo, espaço, sincronia e identidade cultural – em busca de uma *significância* no texto de chegada. (LARANJEIRA, 1993: 45-54). Por isso, no processo de recriação, o tradutor – muito mais conscientemente do que não – deve valer-se de quaisquer dons de elaboração artesanal que possam ajudá-lo na comparação de possibilidades de estudo, exame e determinação de relações intercambiantes entre significantes da língua-cultura de partida e os que ele, o tradutor, *possa encontrar* na língua-cultura de chegada. Sublinho a expressão *possa encontrar* mas destaco igualmente o fato de que há, sim, determinados significantes em estoque em cada idioma. É claro que esse estoque é sempre renovável e periodicamente trabalhado antes de posto em prática para realizações inter e intralinguais. Tal é a complexidade do processo de recriação na prática da tradução. E absolutamente análoga é a necessidade de periódicas revisões das tradu-

ções, mesmo as consagradas, especialmente as de textos canônicos. Assim sendo, para maior clareza do discurso a ser desenvolvido, apresento e analiso um pequeno número de ilustrações comparativas de textos de diversas LCs a partir de um mesmo texto da LP. Para um trabalho de maior fôlego como o que ambiciono realizar, o caminho a percorrer é bastante longo; aqui vai tão-somente uma breve notícia de um processo em curso, do qual passo a oferecer alguns exemplos de questões levantadas, tais como as de escolhas lexicais do tradutor, da diversidade estrutural entre a LP e a LC, algumas variações de leitura do texto no espaço e no tempo a partir da procedência lingüístico-cultural do tradutor, alguns pontos polêmicos das edições do texto de partida e da linha de interpretação por diferentes tradutores nacionais e estrangeiros. Este é o escopo e o alcance pretendido do meu trabalho, para cuja realização declaro bem-vindos os comentários e contribuições dos interessados, aos quais naturalmente darei todos os devidos créditos, caso venha a publicá-lo em forma de livro.

Por enquanto, este artigo compreende 31 versos do Ato I, Cena 2, 59 versos do Ato II, Cena 2, 35 versos do Ato III, Cena 1 e 35 versos do Ato IV, Cena 4.

As traduções em decassílabos, buscando imitar a acentuação e o ritmo dos pentâmetros jâmbicos de Shakespeare, em sua maior parte rigorosamente correspondentes aos do texto de partida quanto ao conteúdo de cada verso, foram feitas sem qualquer leitura de outras traduções¹ – em português ou outro idioma – a fim de que eu pudesse ficar livre de qualquer influência de outro tradutor. Todavia, após os primeiros rascunhos e o que julguei ser uma primeira versão publicável de cada um dos quatro solilóquios, busquei deliberadamente cotejar as minhas versões com as de sete versões diferentes para a língua portuguesa (uma delas para o português de Portugal), uma para o idioma espanhol, uma para o idioma francês e uma para o idioma italiano.

Todas as minhas traduções foram feitas a partir dos textos publicados no *The Yale Shakespeare: The Complete Works*, devendo eu, porém, registrar que, em relação ao Ato IV, Cena 4, preferi usar a distribuição em cenas da maioria dos textos completos de Shakespeare, como a da edição Collins.

¹ Deixei de indicar os nomes dos tradutores e das publicações pelo fato de serem citações em ambiente acadêmico fechado e também por não ter solicitado ainda a devida permissão quanto aos direitos reservados.

Resta-me, por dever acadêmico e com muito prazer, registrar o valioso auxílio que tive do Grupo de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em letras do Instituto de Letras de UFBA, por intermédio da pessoa de seu chefe de pesquisa, professora titular Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio, e da estudante de pós-graduação Marisa Medeiros Seara, as quais prepararam a primeira apresentação pública que fiz de meu trabalho em 2 de junho de 2005. E não menos importante a gentil e valiosa leitura que fez de minhas traduções o prezado colega da Universidade Federal de Pernambuco, professor José Lira, cujos comentários lúcidos sobre metrificação me fizeram alterar a versão primeira de 16 versos dos 160 por mim traduzidos.

Concluídas estas necessárias palavras introdutórias, passo a apresentar alguns exemplos:

SOLILÓQUIO DO ATO I, CENA II

Oh, pudesse este corpo derreter-se,
Dissolver-se e em orvalho condensar-se!
Ou não tivesse o Eterno decretado
Sua lei contra o suicídio, ó Deus! Ó Deus!
Que triste, insulso, pobre e sem valor
A mim parece tudo neste mundo!
Maldito seja este jardim inculto
Onde à vontade medra a erva daninha
Que o domina. Ah, como chegou-se a tanto?
Só dois meses de morto... nem bem isso...
Tão nobre rei que a este comparado
Era Hipérion... e à esposa amava tanto
Nem às auras do céu consentiria
Molestassem-lhe o rosto... ó céus! ó terra!
Lembro que a ele tanto se achegava
Como se assim crescesse-lhe o apetite
Quanto mais o saciasse... e após um mês...
Oh, inconstância, teu nome é mulher!
Um mês!... não eram gastos os sapatos
Com que seguira o corpo de meu pai
Como Níobe em pranto... e ela... oh!... ela!...
Ó Deus, até a besta irracional
Mais prantearia... e ela com meu tio,
Irmão do Rei, meu pai, do qual difere
Mais do que eu de Hércules...e um mês
Antes que o sal de suas falsas lágrimas
Os olhos inflamados lhe deixasse,

Casou-se. Oh! vil sofreguidão – lançar-se
Com tal pressa aos lençóis incestuosos!
Oh, não! Não'stá, nem pode acabar bem.
Rebenta, coração, devo calar-me!

Em todos os textos por mim cotejados com a minha tradução do solilóquio do Ato I, Cena 2, a tradução do verso inicial

O, that this too too solid flesh would melt

foi mantida com o primeiro significado de *flesh* nos dicionários bilíngües: carne (humana), em português, espanhol e italiano, e *chair* em francês; o adjetivo *solid* do inglês foi também, *ipsis litteris*, mantido como *sólido* em metade das traduções para o português, alternando com *carne rude*, *carne poluída* e *carne maculada*. Quanto a mim, fugi deliberadamente do léxico *carne* e optei por *corpo*, rememorando leituras de outros textos e expressões literárias, como *Weltanschauung* (do alemão), que prenuncia o *to be or not to be* ou o verso “The world is too much with us” de Wordsworth, o qual também assenta sobre os ombros de Hamlet – desde o primeiro instante cênico em que aparece curvado pela *dor do mundo*. Omiti o adjetivo *solid* porque há edições antigas em que aparece em lugar dele o léxico *sallied*, como equívoco ortográfico para *sullied* (WEITZ, 1972: 106-133), sugerindo a idéia de contaminação, interpretada como carne contaminada ou carne poluída por alguns tradutores. Com a minha tradução de “Oh, pudesse este corpo derreter-se”, imaginei o efeito cênico, a postura corporal do ator interpretando o prelúdio de um Hamlet que deseja retirar-se do mundo, da vida, do simples existir – que já lhe parece demais diante de “the evils of the world”. Releio Hamlet aqui como um eco do verso de Cruz e Souza em seu magistral soneto simbolista: “Ah, toda alma num cárcere anda presa.” Ou, quem sabe, como sugere o autor de *Hamlet Poema Ilimitado* (BLOOM, 2004: 95). Diz ele, em tradução de José Roberto O’Shea, “o ator que representa incessantemente”, referindo-se a Hamlet. Releio Hamlet também rememorando versos do *Fausto* de Goethe (em tradução de Antônio Feliciano de Castilho) que cito de memória:

Nas sedes do infinito, ó alma em vão te abrasas
Prende-te à terra o corpo e corpo não tem asas.

Enfim, a tradução por *carne* (como no dicionário) para mim limita o horizonte de interpretação tradutória, além do fato de não me recordar

de qualquer passagem em língua portuguesa em que *carne* seja usada como tradução de *flesh* em nível filosófico existencial.

Voltando à questão da natureza fragmentária desse monólogo, cheio de exclamações emocionais, aponto em seqüência a passagem brusca da tentativa de conceituação filosófica da precariedade do sentido da vida e do mundo, nos versos por mim traduzidos como

Que triste, insulso, pobre e sem valor
A mim parece tudo neste mundo!²

sendo o mundo a seguir comparado com um jardim inculto e, imediatamente após, a ilustração de seu sentir pela derrocada de seu desejo, pela queda (moral) da rainha, o desabafo:

Oh, inconstância, teu nome é mulher!³

e o misto de nojo, desprezo e indignação ante à depravação e o crime hediondo do rei, seu tio, expresso nos versos:

Irmão do Rei, meu pai, do qual difere
Mais do que eu de Hércules.⁴

As exclamações sucedem-se em extravasamento incontido, terminando com as do *final couplet*, que assim traduzi:

Oh, não, não'está nem pode acabar bem
Rebenta, coração, devo calar-me!⁵

SOLILÓQUIO DO ATO II, CENA II

Que desprezível rude servo eu sou!
Não é incrível que este ator aqui
De mentirinha, pra fingir paixão,
A alma, por desplante, ele forçasse
A mostrar-lhe no rosto palidez,
Ar transtornado, lágrimas nos olhos,
A voz entrecortada e todo ser
Em função da vaidade e por mais nada?
Por Hécuba!

² No original: *How weary, stale, flat, and impofictable! Seem to me all the uses of world!*

³ No original: *Let me not think on't! Frailty, thy name is woman! Note-se que suprimi a primeira metade do verso e transformei a segunda metade num decassilabo.*

⁴ No original: *My father's brother, but no more like my father! Than I to Hercules.*

⁵ No original: *It is not, nor it cannot come to good./ But break my heart, for I must hold my tongue!*

Que é Hécuba pra ele, ele pra Hécuba,
Que assim chore por ela? E que faria,
Tivesse ele o motivo e o estado d'alma
Meu? Com seu pranto o palco inundaria,
O ar fenderia com terríveis falas,
O inocente e o culpado aterraria;
Confundiria o néscio e aturdiria os
Dons da visão e da audição. Mas eu,
Lerdo e confuso vadio esmoreço
Qual um mané, vazio de intenções,
E nada posso por um rei fazer
De quem os bens e a preciosa vida
A desgraça destruiu. Serei covarde?
Serei vilão? Quem vai rachar-me a cuca?
Puxar-me a barba e me lançar na cara?
Esticar-me o nariz? E o desmentido?
Quem me vai enfiar de goela abaixo?
Chagas de Cristo! Bem mereço, pois
Com fígado de pombo, o fel me falta
Para agir cruelmente; do contrário,
Abutres já teria alimentado
Com as vísceras do imoral vilão:
Desumano, traiçoeiro, depravado!
Oh, vingança!
Mas que estúpido sou! E que ironia:
Eu, filho de um bom pai assassinado,
Que à vingança o inferno e o céu me impelem,
Qual meretriz me desnudo em palavras
E a praguejar me ponho sem decoro,
Como a ralé! Oh, que feroz vergonha!
Ajuda-me, ó razão! Ouço dizer
Que alguns culpados assistindo a um drama,
Levados pela trama exposta em cena.
Tanto se envolvem que imediatamente
Passam seus crimes pronto a confessar,
Pois o homicídio fala sem ter língua,
Miraculosamente. Assim, farei
Que o assassinato de meu pai encenem
Ante meu tio e o olhar lhe vigiarei;
Seu sentir sondarei e, se trair-se,
Sei que fazer. O espírito que eu vi
O diabo pode ser e tem poderes
Pra formosura aparentar; talvez,
Porque sou fraco e afeito à depressão,
E ele potente em face de tal ânimo,
Trama-me a perdição. Prova terei

Melhor. A peça o laço há de bem ser
Com que a consciência do rei vou prender.

O solilóquio do Ato II, Cena 2 não diverge muito do anterior em estruturação, embora seja menos fragmentário e menos entrecortado de expressões emotivas, mas também está no limite do monólogo interior. Se começa mais contido, em termos de extravasamento emocional, desestrutura-se a partir dos comentários de Hamlet a respeito dos sentimentos do ator em relação a Hécuba, descambando o autor que lhe interpreta os sentimentos para a auto comiseração através de sua empatia com a personagem trágica. Fica Hamlet assim incapaz de chegar a uma resolução até o momento em que, recompondo-se, entra por uma linha de reflexão do solilóquio clássico ao iniciar a trama da peça dentro da peça, com a qual pretende, e por fim consegue, desmascarar o rei assassino.

Em termos de escolha lexical, o maior desafio por mim encontrado foi a tradução dos versos

..... *Yet I,*
A dull and muddy-metteld rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause

Inicialmente vertidos por mim como:

..... Mas eu,
Lerdo e confuso vadio, esmoreço
Como um bocó, sem fé nos meus intentos

e, posteriormente modificado para

..... Mas eu,
Lerdo e confuso vadio, esmoreço
Qual um mané, vazio de intenções

Esta passagem apresenta uma variedade muito grande de interpretação e tradução nos diversos textos por mim examinados. Cito alguns para mera ilustração, no tocante às expressões *John-a-dreams* e *unpregnant of my cause*:

- *Jean-de-la-lune / sans gout pour ma querelle* (na tradução francesa)
- *Juan don sueños / preñado de indiferencia* (na tradução espanhola)
- *un zanni-tutti sogni / mi consumo cosi / nella sterilità della mia causa* (na tradução italiana)

- um joão-ninguém / insensível à minha causa
- vivo na lua / insensível à minha causa
- sonhador / indiferente à minha própria causa
- um joão-sonhador / sem um plano de vingança (tradução para o português lusitano)

As outras todas foram traduções para o português do Brasil.

SOLILÓQUIO DO ATO III, CENA II

Ser ou não ser; essa é toda a questão.
 Se mais nobre é em mente suportar
 Dardos e flechas de ultrajante sina
 Ou tomar armas contra um mar de angústias
 E firme, dar-lhes fim. Morrer: dormir;
 Não mais; dizer que um sono porá fim
 À dor do coração e aos mil embates
 De que é herdeira a carne!... é um desenlace
 A aspirar com fervor. Morrer, dormir;
 Dormir, talvez sonhar: eis o dilema,
 Pois no sono da morte quaisquer sonhos
 – Ao nos livrarmos deste caos mortal –
 A paz nos devem dar. Esta é a razão
 De a vida longa ser calamidade,
 Pois quem do mundo os males sofreria:
 A injustiça, a opressão, a vã injúria,
 O amor magoado, as delongas da lei,
 O abuso do poder e a humilhação
 Que do indigno o valoroso sofre,
 Quando ele próprio a paz encontraria
 Em seu punhal? Quem fardo arrastaria,
 Grunhindo, suarento, em triste vida,
 Senão porque o pavor do após-a-morte
 – Ignota região de cujas linhas
 não se volta – a vontade nos confunde
 E nos faz preferir males que temos
 A buscar outros por nós ignorados.
 Assim nos faz covardes a consciência,
 E o natural fulgor da decisão
 Sucumbe à débil luz do pensamento;
 E assim projetos de valor e urgência
 Em vista disto seus cursos desviam
 E perdem o nome de ação. Oh, cala-te!
 A bela Ofélia! – Ninfa, em tuas preces
 Lembrados sejam todos meus pecados.

Na tradução do Ato III, Cena 1, chamo especial atenção para a tradução da expressão *mortal coil*. Aparece em escolhas variadas, como exemplifico a seguir:

- *turbillion de vivre* (na tradução francesa)
- *ataduras mortales* (na tradução espanhola)
- *fastidioso involocro* (na tradução italiana)
- bulício mortal
- tumulto vital
- torvelinho da vida
- meada mortal
- tumulto da existência
- invólucro mortal
- tormenta da vida

Na minha escolha por *caos mortal*, tentei combinar significados da palavra *coil* nos últimos quatro séculos e a idéia de *desordem* que permeia o enredo em várias das tragédias de Shakespeare. É evidente que também fui levado à escolha de um monossílabo em razão da necessidade de manter o esquema métrico escolhido.

SOLILÓQUIO DO ATO IV, CENA II

Por certo contra mim depõem fatos
E à vingança me impelem. Que é o homem
Se seu maior intento e ocupação
É só comer, dormir? Não mais que um bruto.
O que nos fez com tanto descortino
Do antes, do depois, não nos daria
Tanta capacidade e dom divino
Para mofar-se em nós. Ora, quer seja
Irracional oblvio ou covardia
Do pensar demasiado no evento,
Que tem só uma parte de bom senso
É sempre três de covardia, – não sei
Porque ainda digo “é preciso fazer”;
Razão, vontade, força e meios tenho
Para fazê-lo. Exemplos mil me incitam:
Como este caro, numeroso exército
Conduzido por tão amável príncipe,

Cujos espírito inflado de ambição
 O invisível evento então desdenha,
 Tudo arriscando que é mortal e incerto
 Ao que a sorte, o perigo e a morte ousam
 Por um nada sequer, pois a grandeza
 Não é conturbar-se sem ter grande causa
 Mas grande causa achar numa querela
 Quando se encontra em jogo a honra. E eu,
 Que tenho morto o pai e a mãe manchada,
 A consciência e o sangue a me instigarem,
 Esqueço tudo e envergonhado vejo
 A morte em marcha de uns 20 mil homens,
 Que por capricho e ingênuo amor à glória
 Trocam leito por cova, e um chão disputam
 Onde espaço não há para o combate,
 E a própria tumba não é suficiente
 Para os mortos conter? Oh, doravante
 Sangrento seja o meu intento, ou nada!

Na tradução do solilóquio do Ato IV, Cena 4, destaco, bem a propósito, o *final couplet*:

*To hide the slain? O, from this time forth,
 My thoughts be bloody, or be nothing worth!*

pelo fato de que ele marca o primeiro momento de decisão expressa de Hamlet – o momento em que pela primeira vez ele decididamente supera o dilema entre *agir e não agir*, entre pensamento e ação, entre o *to be or not to be*: entre o viver subjugado pelos males do mundo ou arriscar a cartada final.

Note-se a variedade de escolha interpretativa de diferentes tradutores:⁶

-*ah! de cett minute*
Que mes pensées soient de sang ou n'aient pas du mérite (tradução francesa).
- *De sangre serán en adelante*
Mis pensamientos! O no serán nada! (tradução espanhola).
- *Ah, siamo sol di sangue i miei pensieri! d'ora inanzi, o non sian pensieri degni!* (tradução italiana).

⁶ Deixei de referir-me às traduções em prosa em razão da irrelevância das mesmas para o objetivo por mim perseguido.

-oh, que de agora em diante
Meus pensamentos sejam só sangrentos.
- Doravante terei só pensamentos
De sangue ou sem valor, soltos aos ventos (tradução lusitana).
- Será sangrento o que pensar daqui por diante
Ou tudo que eu pensar será irrelevante (em versos alexandrinos).
- Doravante, terei ódio sangrento
Ou nada valerá meu pensamento.

Optei, claro que também levado pelo esquema estabelecido de início para esta pesquisa, pela tradução que se segue:

Para os mortos conter? Oh, doravante
Sangrento seja o meu intento, ou nada!⁷
Para este último verso pensei também na seguinte variante:
Só de sangue serão meus pensamentos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Peter, org. *William Shakespeare: The complete works*. Londres and Glasgow: Collins, 1954.
- BECKERMAN, Bernard. *Dynamics of drama*. Nova Iorque: A. Knopf, 1970.
- BLOOM, Harold. *Hamlet poema ilimitado*. Tradução de José Roberto O’Shea. Inclui texto integral de “Hamlet”, traduzido por Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- CROSS, Wilbur & BROOKE, Tucker, editors. *The yale Shakespeare: the complete works. Nova Iorque*: Barnes & Noble Books, 1993.
- LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta Editora, 1986.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.
- WEITZ, Morris. *Hamlet and the philosophy of literary criticism*. Londres: Faber and Faber, 1972.

⁷ No original: *To hide the slain? O, from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth!*

MACHADO DE ASSIS TRADUTOR E TRADUZIDO



O LUGAR DA TRADUÇÃO NO CONTEXTO OITOCENTISTA BRASILEIRO – A CONTRIBUIÇÃO DE MACHADO DE ASSIS

Helena Heloisa Fava Tornquist

Universidade Federal de Santa Catarina

Não será novidade afirmar que os estudos sobre o papel da tradução no conjunto da produção literária de uma sociedade são relativamente recentes. Somente a partir de meados do século xx é que o questionamento das velhas dicotomias – tradução-traição, original-cópia, cultura central-cultura periférica, entre outras idéias feitas em voga, permitiu que o texto traduzido adquirisse um novo estatuto. Como uma forma que reconfigura um texto anterior, mas nem por isso menos importante, a tradução hoje não é tanto *Übersetzen* (ou *traducere*, quer dizer, levar além, conduzir uma palavra para outro sistema lingüístico), pois é considerada uma atividade criativa – o que a deixa mais próxima de *Vorstellen* (no sentido de que envolve o concurso da imaginação do tradutor).

Graças às idéias de Walter Benjamin, a que se seguiram estudos de Paul de Man, George Steiner, Itamar Sven-Zohar, André Lefevere e Susan Bassnett, entre muitos outros, o ato de traduzir passou a integrar o processo de formação histórico-cultural de um país, em vista de sua repercussão nas diferentes formas de expressão artísticas. Assim, se em nossos dias, em vista da perspectiva transdisciplinar característica do saber contemporâneo, a tradução adquiriu importância, sendo objeto de investigação de uma disciplina – os Estudos da Tradução –, não podemos nos esquecer de que nem sempre foi assim. Tanto que das intensas atividades de tradução da Era do Renascimento, quase nada ficou registrado, o mesmo podendo-se dizer dos tradutores do período iluminista na França cuja atuação como divulgadores dos textos clássicos na Europa foi decisiva.

Do mesmo modo, embora seja voz corrente o intercâmbio permanente entre as literaturas ocidentais, pouco se tem falado sobre a função da literatura traduzida ao longo do século xix, nos diferentes sistemas literários em formação, como é o caso dos países latino-americanos. Quanto ao Brasil, na contra marcha do nacionalismo característico das manifestações culturais de então, os textos vindos do estrangeiro constituíam-se

não só em veículos de transferência cultural, como também contribuía para a consolidação de nossa própria identidade.

Neste sentido é que julgamos oportuno destacar o papel desempenhado pelos textos traduzidos no período de formação da literatura brasileira, quando, à semelhança de outras nações do continente que recém haviam deixado a condição de colônia, permanecia ainda a dependência cultural em relação a modelos europeus, sobretudo franceses, pois, como sabemos, “nossos movimentos literários do passado nasceram e cresceram sob influxo estrangeiro, um fenômeno típico de países pobres e colonizados” (FARIA, 1993: 261).

Se a preocupação de estar em dia com as novas tendências estéticas, científicas e filosóficas divulgadas além-mar levava nossos intelectuais a se familiarizarem com os principais idiomas do Velho Mundo, isto não se aplicava à população em geral, o que foi determinante para o incremento da tradução no Brasil. Assim, embora a tarefa dos tradutores passasse quase despercebida, o papel que tiveram como mediadores culturais é indiscutível – podemos mesmo dizer que, no silêncio dos gabinetes, eles agiam efetivamente como atores sociais.

Esse sentido da tradução, aliás, é assinalado por Yves Chevrel quando lembra que traduzir implica uma tomada de decisão sustentada pelo equilíbrio cultural e social: para o crítico francês, “traduire la Bible a été, et reste, une opération d’ordre idéologique et politique” (1989: 18). Remontando à tradição ocidental, muitos seriam os exemplos dignos de nota: limitamo-nos aqui a duas situações: a tradução da *Bíblia* por Lutero que, transcendendo o domínio político-religioso da época, na Alemanha renascentista, tornou-se o elemento fulcral para o desenvolvimento da língua nacional do povo alemão, e a divulgação da obra de Shakespeare na Europa, graças às traduções para o francês, em vista do que estas representaram para a eclosão do romantismo, particularmente no teatro.¹

Não será demais lembrar também que o incremento da tradução na Europa, no decorrer do século XIX, ocorreu na esteira da Revolução de 1789. Imbuídos dos ideais de missão civilizadora, difundidos pela palavra de políticos e de escritores franceses da primeira metade do século, as

¹ De acordo com Anne Hubersfeld, a primeira tradução (de Letourneur) data de 1777, sendo seguida de muitas outras, inclusive das “tragédias shakespeareanas” de Ducis, adaptações neoclássicas dos grandes dramas *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Otelo*. Cf. Jacqueline Jomaron (1992: 546). Ao que consta, era de Ducis o texto de *Hamlet* encenado por João Caetano no Teatro São Pedro de Alcântara.

vozes que se manifestavam nas sociedades recém-emancipadas traduziam aqueles ideais, o que explica a presença no Brasil de traduções de obras de Victor Hugo.

Ademais, não podemos esquecer que a tradução estava ligada ao desenvolvimento da imprensa e à conseqüente expansão dos jornais: empenhados na ampliação do número de leitores, era comum os editores solicitarem a colaboração de intelectuais e escritores. Assim, nomes como Paul de Saint Victor, Francisque Sarcey e Théophile Gautier começam a aparecer em diferentes jornais de Paris, tendo este último assinado, por quase duas décadas, o folhetim dramático de *La presse*, jornal de grande circulação. De modo geral, era uma crítica empenhada com a educação das massas, voltada de modo especial para os freqüentadores de teatro.

Em seus textos, que por vezes assumiam um tom combativo, percebe-se que Gautier registrava, com certo orgulho, apresentações de peças francesas em outros países, mas também com entusiasmo destacava as manifestações artísticas estrangeiras que chegavam aos palcos de Paris. Enfatizando a necessidade da divulgação de outras literaturas entre os leitores franceses, estava atento às traduções. Aliás, não se mostrava nada indulgente com o que percebia a seu redor. As traduções de obras estrangeiras, em seu entendimento, em vez de adaptadas ao público *routinier et railleur* do teatro francês, deviam ser mais “exatas”; era o que tornava a tradução de *Otelo* por Alfred de Vigny infinitamente superior à “terna” imitação de Ducis. Também não via com bons olhos as adaptações de tragédias gregas ao modelo do classicismo francês (introdução de cinco atos e obediência à regra das três unidades). Para Gautier, o tratamento que se dava ao texto nessas traduções fazia com que valores da sociedade francesa fossem transpostos de modo indiscriminado ao contexto grego² – por esta razão deu amplo destaque ao procedimento do tradutor de *Antígona* que não havia se submetido ao chamado *goût français* (1858: 285).

Apesar de suas idéias sobre tradução trazerem a marca do essencialismo característico daquele momento, vale registrar que Gautier legitimava a prática da tradução, enquanto elemento útil e necessário à difusão da literatura. Se, às vezes, podemos ouvir em seus textos ecos da concepção idealista da linguagem, responsável pelo caráter subalterno

² A tradução de P. Brunoy era curiosa e burlesca. O viver parisiense era transposto para o cotidiano grego, a ponto de, em nome da *bienséance*, serem suprimidos por reticências os epítetos caracterizadores dos heróis, e que tão bem falavam dos usos e costumes daquele povo. (GAUTIER, 1858: 203)

atribuído à tradução (*les belles infidèles*), em nenhum momento deixa de considerar a importância do ato de traduzir para a difusão da literatura entre as diferentes sociedades.

Situação bem diferente seria a de países recém-emancipados, como o Brasil, nos quais a expansão dos quadros urbanos, necessária ao fortalecimento de uma literatura autóctone, fazia-se lentamente em vista da ausência de uma tradição própria. Se a imprensa tivera início com a chegada da família real, somente após um longo processo de maturação é que a inquietação intelectual pôde se manifestar livremente. E para isso a contribuição da imprensa foi decisiva: como assinala Nelson Werneck Sodré, refletindo as novidades que surgiam no estrangeiro, ela contribuiu para abrir novos e relativamente amplos caminhos, cujos reflexos na literatura logo seriam sentidos (1982: 186).

Quanto ao público, freqüentar teatros e ir à ópera era o novo hábito de uma sociedade que se abria para o mundo. Em 1859, por exemplo, quatro teatros estavam em atividade no Rio de Janeiro. Centro de convergência de uma sociedade que se espelhava na Europa, as salas de espetáculo encenavam textos quase sempre traduzidos do francês. Como esses textos dramáticos saíam também em livro, fortalecia-se, por esta via, a importação do que era publicado na Europa. A leitura de periódicos era também prática comum às pessoas letradas, um grupo não muito grande, por certo, mas sem dúvida bem mais numeroso que o das décadas anteriores. Tem início então o fenômeno, apontado por Rivas, que permaneceria por muito tempo: as fontes do imaginário quase sempre estão na França; para lá se dirigem os escritores, como numa caminhada às origens míticas: Paris toma o lugar de Roma como a praça onde tudo circula, como “ponto de encontro entre norte e sul, leste e oeste” (1993: 100).

Cabe destacar que a ampliação de público, formado por profissionais liberais, políticos e estudantes, além das mulheres que nesta fase já recebiam uma educação mais formal, será determinante para o incremento da tradução. Assim, ainda que limitado, mas sem dúvida mais expressivo que na época colonial, o público leitor era elemento importante para a abertura de horizontes nesse período.³ É nesse quadro que o romantismo vai penetrar, o que explica a feição que adquiriu em nossa literatura. Se o

³ Certamente não se tratava de um público muito amplo, já que duas décadas depois, o censo realizado no país iria mostrar que o número de leitores ainda era bastante inexpressivo. De acordo com Hélio Guimarães “a realidade fria dos números não deixava de arranhar o orgulho da nacionalidade”. Cf. Hélio Seixas Guimarães (2004: 87-95).

tema principal da poesia era o amor, as leituras de histórias romanescas, traduzidas na intenção das damas da sociedade, eram as mais procuradas: para divertimento e ensino escrevia-se um romance puramente sentimental, o qual, pela idealização da vida cotidiana, queria ocultar as “feias realidades da vida” (VERISSIMO, 1954: 186). Assim, não é difícil descrever o caráter predominante das traduções dessa fase: eram histórias de amor, destinadas a preencher as horas de ócio dos novos leitores, formados predominantemente por senhoras.

Como não podia deixar de ser, o interesse por tudo que dissesse respeito ao velho continente teve repercussão também em nossos teatros e o período compreendido entre 1855 e 1860, nos diz João Roberto Faria, foi o da hegemonia do teatro francês no Brasil (FARIA, 1993: 107). Assim, a necessidade de renovar os repertórios levava os empresários a se voltarem para traduções, muitas vezes solicitadas a escritores conhecidos: este foi o caso de Machado de Assis, que dava então seus primeiros passos como escritor.

Assim, à semelhança do que ocorria na França, a ampla demanda dos teatros ensejava a participação dos homens de letras. Trata-se de um capítulo ainda não desenvolvido, como têm alertado diferentes vozes, acompanhar mais de perto traduções de textos dramáticos efetuadas por muitos dos que fizeram a história da nossa cultura da segunda metade do século XIX.⁴

Visando suprir, ao menos em parte, esta lacuna, é que voltamos aqui nossa atenção às traduções de Machado de Assis, realizadas sobretudo no momento em que predominavam adaptações do teatro francês. Neste contexto, não há dúvida de que a atividade dos tradutores revelou-se fundamental – os textos estrangeiros, levados nos palcos da corte, contribuíram para a consolidação de um modelo de dramaturgia que teve repercussões mais amplas, sendo também adotado pelo escritor nos textos que escreveu para o teatro.

Entre as peças que integravam os repertórios da corte estava a imitação, uma modalidade de tradução muito em voga, e que se caracterizava pela fidelidade ao texto de partida. Com origem na *imitatio*, largamente praticada desde o Renascimento, esta forma de tradução não deixava de representar uma forma de diálogo intertextual. Uma tradução “adequada”

⁴ José de Arimatéia Pinto, por exemplo, destaca que mereciam ser aprofundados estudos sobre os tradutores que contribuíram para nossa evolução cultural, tarefa a que se voltaram nomes como Odorico Mendes, Ramiz Galvão, Rui Barbosa, Carlos de Laet, João Ribeiro e Machado de Assis. Cf. Elaine F. C. Ferreira (1998).

na classificação adotada por Chevrel – já que respeitava ao máximo a natureza estrangeira do original, em muitos casos, não sendo muito mais que uma transcrição pura e simples (*apud* CARVALHAL, 1993: 63). Entretanto, estudos atuais nos dizem que a imitação não deixaria de ser uma forma de intertextualidade, já que ela traz implícita a noção de reenvio de um texto a outros que o precedem (GOYET, 1987: 314-320).

E foi precisamente com uma imitação que, em 1859, Machado de Assis fez sua estréia como dramaturgo. Tratava-se do *vaudeville* francês *Chasse au Lyon*, encenado no Odéon de Paris em 1852 ao qual deu o título de *Hoje avental, amanhã luva*. Num período de mais ou menos dez anos, Machado traduziria oito peças, quase sempre destinadas ao palco do Teatro Ginásio,⁵ entre as quais se destacavam as do chamado teatro moderno. Segundo Jean-Michel Massa, um de seus biógrafos, Machado traduziu cerca de 45 textos, de diferentes gêneros literários. Deve ser registrado que a tradução representou para o jovem escritor uma abertura de horizontes, colocando-o, na fase inicial de sua carreira, em contato com o teatro de Émile Augier, Octave Feuillet e Alexandre Dumas Fils, nomes representativos da dramaturgia francesa de meados do século XIX, quando o teatro romântico já entrara em declínio.

A posição de Machado, num momento que sabia ser decisivo para a formação de nossa literatura e o modo como entendia as relações entre diferentes culturas, especialmente no que se refere ao teatro, pode ser inferida dos comentários semanais que assinava na imprensa e, como pretendemos mostrar, em seus próprios textos dramáticos. O empenho pela consolidação da literatura brasileira, evidente nos comentários publicados semanalmente no *Diário do Rio de Janeiro* sobre as peças em cartaz, não significava voltar as costas ao que vinha do estrangeiro. Diz bem do modo como Machado encarava a circulação de textos estrangeiros em nosso país, o fato de ele, desde cedo, mostrar-se atento ao desempenho dos tradutores. A tradução é vista como uma prática necessária para as novas literaturas também nos pareceres emitidos no curto período em que integrou o Conservatório Dramático. Ao analisar textos a serem encenados nos palcos brasileiros, é visível que Machado de Assis não somente estava atento à qualidade do que se traduzia entre nós, como também refletia sobre a tradução, percebendo-a em seu papel mediador nos contatos culturais.

⁵ Exclusividade deste teatro, réplica tropical do Gymnase Dramatique de Paris, as chamadas de comédias realistas ou burguesas representavam a nova proposta dramática, que, em meados do século, vinha para se contrapor aos excessos a que chegara o drama romântico.

Os vínculos de Machado com o jornalismo contribuíam para a abertura de seus horizontes: leitor assíduo da crítica dramática publicada em jornais e revistas franceses, ele teve, por certo, acesso às idéias de Théophile Gautier, pois os textos desse escritor tinham ampla acolhida na imprensa.⁶

Merece destaque a coincidência dos pontos de vista entre Machado e Gautier no que se refere à imitação. Como o crítico do *feuilleton dramatique* de *La presse* que seguidamente se manifestava contra as imitações por sua forma excessivamente literal, o crítico brasileiro, embora tenha iniciado por esta senda sua trajetória de dramaturgo, não hesitava em denunciar como verdadeira mania a presença sistemática das imitações nos repertórios dos teatros, julgando que esses textos em nada contribuíam para o desenvolvimento da arte nacional.

A tradução é um dos aspectos que leva em conta na análise da peça *Clermont*, de Scribe – objeto do primeiro parecer que emitiu como membro do Conservatório Dramático. De saída, ele qualifica a peça “uma dessas banalidades literárias que constituem por aí o repertório quase exclusivo de nosso teatro” (SOUSA, 1956: 178). Preferindo concentrar-se nas deficiências do texto, considerou-o lamentável, porque, além de não apresentar qualidades dramáticas, *tinha sérios problemas de tradução*. Entretanto, como a peça preenchia os critérios previstos pelo Conservatório, a contragosto emitiu parecer favorável a sua encenação – mas não deixou de encerrar com esta observação irônica que parodia a linguagem jurídica: *lavro a [...] condenação literária [...] obrigando pelas custas autor e tradutor. (loc. cit.)*. Vale registrar que, entre as obras que lhe chegaram às mãos, estavam *Nossos Íntimos*, de Sardou, bem como *Les effrontés (Os Descarados)* e *As Leoas Pobres*, ambas de Émile Augier (esta última em tradução de Remígio de Sena Pereira). Sobre *Os Descarados*, que fazia então grande sucesso na França, declara tratar-se de “excelente comédia”, especialmente pela qualidade simbólica dos personagens; o mesmo vale para *As Leoas Pobres*, que, além disso, tinha lógica dramática modelar: nela predominavam *a verdade dos caracteres e a naturalidade das situações (loc. cit.)*. Os elogios a Augier não seriam gratuitos. Machado realmente via as qualidades desse dramaturgo, cujas peças, entretanto, não obtinham muita ressonân-

⁶ Reforça o argumento o fato de na biblioteca de Machado estarem registradas três obras do referido escritor. Cf. José Luís Jobim (2001).

cia junto aos frequentadores do Teatro Ginásio: prova disso é o fato de serem objeto de considerações do cronista em momentos posteriores.⁷

Produto da leitura atenta do texto, suas observações destacavam a naturalidade das situações, considerando-as representativas do momento político francês. Como parecerista, Machado julgava necessário proporcionar-se ao público brasileiro um entretenimento a que não faltassem qualidades literárias ou estéticas. Isso se confirma numa observação da carta de despedida do Conservatório. Posicionando-se contra a absorção indiscriminada de tudo que chegava da França, denuncia: “este nosso Rio de Janeiro é o poço onde vêm cair todas as caçambas vazias do estrangeiro. Para felicidade dos nossos civilizadores (eles) saem sempre com as tais caçambas cheias de dinheiro e deixam-nos com caras indefiníveis” (M. DE ASSIS, 1957, v. 22: 251). Seu objetivo aqui não seria propriamente a defesa da nacionalidade, pela reivindicação de “cor local” ao que era oferecido ao público. Ao que parece, estava em questão, sobretudo, a falta de seriedade na seleção dos repertórios dos teatros, lamentável num país em que ainda não se firmara uma dicção dramática própria. Nessas circunstâncias, o trabalho dos tradutores exigia mais atenção, uma vez que, de modo especial nos textos dramáticos estrangeiros, a falta de critérios levava à opção pelos sucessos de bilheteria.

A necessidade do diálogo com outras literaturas, pois a ninguém era dado *datar de si mesmo a aurora humana*; das trocas mútuas é que *o pecúlio da humanidade* se enriquecia,⁸ levou-o à convicção de que traduzir era um dos caminhos que se apresentavam numa literatura ainda em estágio inicial. O que, aliás, em nossos dias é defendido por Susan Bassnett.

Cedo Machado procurou pôr em prática o que pregava também na poesia (nesse caso, tratava-se do italiano e do inglês). Forma lingüística caracterizada pelo tratamento especial do ritmo e da harmonia, o poema exige, como sabemos, mais empenho do tradutor. Se hoje pode ser dito

⁷ Sobre essa peça de Émile Augier, encenada no fim do ano de 1862, em duas crônicas que assina em *O Futuro*, o escritor afirma que ela honra o talento do dramaturgo; os problemas enfrentados com a censura de seu país não deviam apagar os méritos da peça, pois se tratava de “umas das composições mais bem acabadas do teatro contemporâneo”. Cf. Machado de Assis (1957: 307).

⁸ A expressão, na verdade, aplica-se aos que, fechados em si mesmos, condenam o passado, bem como aos que o idolatram – tudo é um mesmo vício, “o vício de uns, que não descobrem a filiação dos tempos e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros, que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco”. Cf. *Crítica Literária*. v. 29, p. 254.

de uma obra traduzida que ela é sempre “outro texto”, Machado, nessas traduções, dava demonstração de intuir este fato. Parece que não buscava a idéia “original” do poeta, muitas vezes chegava mesmo a “forçar o desvio”, como bem observa Sergio Bellei, ao analisar a tradução do poema “The raven”, de Edgar Allan Poe. Diferente de outras traduções conhecidas, na de Machado dá-se uma efetiva apropriação do poema inglês.

Para Bellei, “o ato de traduzir começa a constituir-se como a própria essência da criação e como instrumento indispensável para o poeta da periferia, na medida em que lhe permite retirar do conceito de cópia o estigma de negatividade e a ele atribuir a marca positiva da originalidade”, (BELLEI, S. em COULTHARD, M *et al.* 1991: 60). Isso se observa nas traduções de Machado de modo geral, uma vez que elas implicam distorção e adaptação do texto estrangeiro, “tornando-o parte integrada de um contexto alternativo” (1991: 10). E por entender a tarefa do tradutor como criação, Machado valeu-se do recurso da apropriação para contextualizar o poema, o que era, segundo o crítico, uma forma de expressar sua condição latino-americana.

O esforço por referir a realidade local no texto traduzido, visível em outras traduções machadianas, como já observamos em outro estudo,⁹ aplica-se também a traduções de textos poéticos franceses, como é o caso do poema *Lucia*, de Alfred de Musset, e da fábula *Les animaux malades de la peste*, de La Fontaine.

No poema de Musset, havia um refrão em que o eu lírico aludia a um salgueiro a ser plantado junto à sua sepultura; traduzindo-o de modo mais livre, Machado suprimiu algumas estrofes, entre as quais o próprio refrão, sem abandonar o ritmo e mesmo o tom dramático evocado por Musset. Na fábula, a sociedade francesa era o modelo tomado por La Fontaine para descrever a assembléia dos animais da floresta; já na tradução machadiana essa reunião conotava, desde certas escolhas lexicais, práticas da vida social na corte brasileira.¹⁰

Como vemos, confirma-se que Machado, ao traduzir, não hesitava em recorrer à forma divergente. Nessas traduções, é possível compro-

⁹ A tradução machadiana é objeto do ensaio intitulado “Machado tradutor de teatro”, apresentado no Simpósio sobre a tradução de Machado de Assis, organizado pelo PGET/ UFSC, em novembro de 2005 (no prelo).

¹⁰ Sabe-se que o desejo sugerido nesse texto foi concretizado: um salgueiro foi efetivamente plantado junto à sua sepultura no cemitério *Père Lachaise*. Há registros de que Machado teria conservado um ramo desse salgueiro, trazido por um amigo.

var-se o que, em nossos dias, tornou-se lugar-comum: sem desvio não há tradução, mas tão-somente cópia, pois a tradução não é mais vista como busca de convergências, sendo mesmo descrita como uma das práticas da diferença. Assim, na tradução machadiana de La Fontaine, o próprio título da fábula – “Os animais iscados da peste” – confirma isso: para o adjetivo *malades*, em vez de doentes, Machado recorreu a *iscados*, um vocábulo pouco usual (ao menos aos ouvidos de falantes contemporâneos), conotando o “ato de fazer uma escolha, entre outras coisas”, mas sugerindo ainda a idéia de epidemia, uma vez que o sentido de “contaminado” é também registrado em dicionários.

Na obra machadiana existem muitos outros momentos em que temos a mencionada aproximação entre tradução e criação literária, confirmando-se a contínua e mútua fecundação que se estabelece entre a obra traduzida por um escritor e suas próprias criações (PAZ, O. *apud* CARVALHAL, 2003: 220).

As traduções de Machado de Assis para o teatro – a saber, *Suplício de uma mulher*, de Émile Girardin, *A família Benoiton*, de Sardou, *As mulheres de mármore*, de Barrière, *Montjoye*, de Octave Feuillet, e *Como elas são todas* de Musset, peças encenadas para as platéias da corte e mesmo as que examinou como censor dramático, deixaram marcas em sua escrita teatral. Podemos mesmo postular que elas foram determinantes para o modelo de teatro que ele mesmo adotou.

Assim, já em *Desencantos*, *O caminho da porta* e *O protocolo*, os primeiros textos dramáticos que vieram a público, a presença de elementos da comédia burguesa que aqui chegavam é facilmente percebida. Como eles permaneceram nas peças que escreveria mais tarde, é possível afirmar que o diálogo com esse modelo dramático foi permanente. A trama, assim como os caracteres postos em relevo, comprovam que o modelo cômico que se firmara nos repertórios do Teatro Ginásio permanecia em seu horizonte.¹¹

Mas cabe registrar que a atitude crítica, marca de sua atuação como escritor, manifestou-se também em relação ao próprio modelo que adotara. As adaptações feitas testemunham a consciência de que estava lidando com textos relativos a outra cultura e destinados a outro público. Tal modelo que, de modo geral, apresentava a estrutura conhecida pela platéia familiarizada com as comédias de *boulevard*: a conquista amorosa que terminava em casamento, o clássico desfecho em que se harmonizavam to-

¹¹ Cf. nota 5.

dos os conflitos. As cenas passavam-se invariavelmente numa sala de estar, ricamente decorada, uma vez que o ambiente familiar traduzia o modo burguês de viver, não faltando o ócio representado pela frequência a teatros e visitas sociais, nas quais o trato cerimonioso e a preocupação com o decoro traziam a marca da corte francesa do Segundo Império.

Que a tradução não era para Machado uma simples transposição entre dois sistemas lingüísticos, mas especialmente, para usar uma expressão de Tania F. Carvalhal, “um elemento iluminador dos procedimentos criativos e receptivos” (1993: 65), pode ser comprovado com a peça *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset. Representada em 1860, mas publicada em livro anteriormente, esta comédia-provêrbio, com enredo simples e apenas um ato, ilustrava a dificuldade de tomar decisões: dois personagens – uma velha marquesa, de vida social muito intensa e um conde, que tenta conquistá-la, travam um diálogo vivo, cheio de ditos galantes e banalidades de salão, sobre a situação de inferioridade da mulher, típica de uma organização social em que os sentimentos eram submetidos às convenções. A situação, marcada pela repetição do gesto do conde de abrir e fechar a porta, concretizava na cena sua indecisão e conotava a dificuldade de manifestar seus sentimentos, expressa num provêrbio, ao que consta de uso corrente então entre os franceses.

Não há dúvida de que Machado tinha esse texto diante de si quando, em 1861, escreveu *O caminho da porta*, aliás, a primeira peça de sua autoria levada à cena: há clara similitude na ambientação (verossímil, em vista de representar uma sociedade que se espelhava nos hábitos *grand monde* francês) e no desenvolvimento da ação. Mas certamente não falta a marca pessoal de Machado, numa prova de que para ele traduzir era uma operação mais complexa. A indecisão, que estava no texto de origem, é transferida para a personagem feminina, mas parece resultar antes de cálculo que propriamente da hesitação, o que justifica o “castigo” recebido por Carlota ao final – o de permanecer solteira. Assim, num procedimento em que o ato de traduzir tomou um sentido mais largo que o usual, Machado subverteu o que estava no texto francês: criou dois pretendentes, referiu diferentes obstáculos a serem suplantados para conquistar o coração de uma mulher e, o que é fundamental, dado o novo título, mostrou que aos inábeis nas questões do coração, só restava uma saída, a de tomar o caminho da porta.

A peça de Alfred de Musset repercutiria também em *Lição de botânica*, escrita em 1906 – a última criação dramática de Machado. Nesta peça, a

botânica aludida no título era, aparentemente, o objeto do diálogo entre os personagens principais – a viúva Helena e um botânico sueco, o Barão Sigismundo de Kernoberg. Mas neste diálogo, as palavras mal disfarçam as manobras da moça para dobrar o celibatário “convicto” e conquistar seu coração; na peça francesa, como foi dito, a marquesa apenas conduzia uma conversação banal, incluindo a conveniência de abrir ou de fechar uma porta, acabando por vencer a indecisão do conde.

Há, ainda, outras diferenças entre as duas comédias de Machado que traduziam, ou reescreviam, a comédia de Musset. Uma delas está na marca textual que só apareceu na Cena II da peça de 1906, quando Helena, para convencer sua irmã a aceitar o pedido de casamento do sobrinho do barão, numa fala sentenciosa, declara – *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. E para que não houvesse dúvida quanto ao sentido de suas palavras, se encarrega de esclarecer: *porta nesse caso é o coração*. Assim, o que era título no texto de origem comparece como um intertexto na fala da personagem machadiana, com um reforço para evidenciar, no discurso, a importância da tomada de decisões. Cabe lembrar que Musset marcara o gesto de abrir e fechar a porta, o que Machado não deixa de reproduzir nas Cenas VIII e IX, quando o barão, encantado com a inteligência de sua interlocutora, com a mão na fechadura, hesita em deixar a sala. Essa reiteração de um provérbio que evolui de uma forma apenas implícita na comédia de 1861, para a citação literal de *Lição de botânica*, escrita mais de quarenta anos depois, nos fala da indecisão do ser humano, um dos temas obsessivos do autor. Mas o que importa aqui é o registro de que, na primeira, a apropriação era muito sutil e foi a retomada do tema anos mais tarde que iluminou o texto anterior.

O percurso entre os textos de sistemas literários distintos e referidos a diferentes estágios de desenvolvimento da arte dramática conduz a esta reflexão: a força da tradução transcende a da mera transposição de um texto para outro idioma. Parece ter ficado claro que foi esse o “caminho” percorrido por Machado, leitor atento de Musset desde a juventude, como bem observou seu biógrafo Jean-Michel Massa.¹² E disso ele mesmo se encarregou de deixar pistas em sua obra: numa crônica publicada em 16 de setembro de 1888 na *Gazeta de Notícias*, ele se referiu à peça acima citada como *um atozinho gracioso e límpido* que tivera ocasião de assistir num teatro do

¹² J.-M. Massa adverte que se deve atentar mais para as epígrafes dos textos de Machado, pois elas falam de seu percurso; assim, destacam-se, entre outros versos, a forte presença de poetas franceses como Musset e Vigny. Cf. Jean-Michel Massa (1965: xviii).

Rio de Janeiro, e ironizando relaciona a trama da peça de Musset a um incidente ocorrido na Câmara (MACHADO DE ASSIS, 1990: 116).

Nessas ocorrências, vemos a tradução não mais como mera portadora de um conteúdo que passa de uma língua para outra. O papel de quem traduz adquire outro sentido: deixando de ser um simples elo da cadeia de comunicação estabelecida entre texto e leitor, um codificador-recodificador, ele atua como um intérprete que julga as intenções ocultas no texto de origem.

No estágio atual dos Estudos da Tradução, que a descrevem com uma atividade de fluxo bidirecional, uma forma de conhecimento que envolve, entre outros aspectos, a redistribuição dos conceitos de autor e autoridade, a tarefa do tradutor, justamente reconhecida, passou a ser vista como uma possibilidade de significar. Assim, se as duas comédias escritas por Machado de Assis, a partir de uma peça de Musset que permanecera em sua memória, puderam frutificar, sendo “traduzidas” em sua própria linguagem cênica, para falar ao público de uma cultura periférica, elas não deixam de confirmar estas palavras de Gilles Deleuze: *penser c’est [...] interpréter, c’est donc traduire* (1979: 19) Ou ainda as de Tânia Franco Carvalhal, de que *o ato da leitura é ainda uma tradução, uma vez que ler é transferir, reconhecendo uma alteridade* (2003: 221).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, Francis. “A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?” Em *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.17, 1987. p.13.
- BELLEI, Sergio. “O corvo tropical de Edgar Allan Poe”. Em COULTHARD, M. *et al.* (orgs.). *Tradução: Oratória e Prática*. Florianópolis: UFSC, 1991. p.169.
- CARVALHAL, Tânia Franco. “Olhar a América: a prática comparativista”. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, 1993, v. 1.
- _____. *O próprio e o alheio. Estudos de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed Unisinos, 2003.
- _____. “Literatura comparada e literaturas estrangeiras: no Brasil”. *Revista de literatura comparada*. Vol. 3, ABRALIC. Rio de Janeiro. pp. 54-65.
- CHEVREL, Pierre. *La littérature comparée*. Paris: PUF, 1976.
- DELILE, Jean; Woodsworth, Judith, orgs. *Os tradutores na história*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. 2. ed. Paris: PUF, 1979. pp. 7-20.
- DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERREIRA, Eliane F. C. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. Rio de Janeiro: 1998. Tese de doutorado – UFMG.(mimeo)
- FLORES DA CUNHA, Patrícia. “Sobre intermediação: o papel da tradução na contística machadiana”. Em CONGRESSO ABRALIC. 2004. Porto Alegre: *Anais do 9º Congresso ABRALIC*. Porto Alegre, 2004.
- GAUTIER, Théophile. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*. Paris: Hetzel, 1858, v. 3.
- GOYET, Francis. “Imitatio ou intertextualité?”. *Poétique*, Paris, v. 71, set. 1987. pp. 314-320
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2004.
- HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução alemão/português*. Florianópolis: NUT/UFSC, 2001.
- JOMARON, Jacqueline. *Le théâtre en France*. Du Moyen Âge à nos jours. Paris: Armand Colin, v.1, 1992.
- JOBIM, José Luís, org. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Bons Dias*. São Paulo: Huicitec, 1990. p.116.
- _____. *Crônicas*. Rio de Janeiro: Jackson, v. 22, 1957.
- _____. *Teatro Completo*. Texto estabelecido por Teresinha Marinho. Rio Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional do Teatro, 1982.
- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965.
- RIVAS, Pierre. “Paris como a capital da América Latina”. Em CHIAPINI, L., AGUIAR F. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 100.
- SODRÉ, Nelson W. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1982. pp. 168-186.
- SOUSA, J.G. Pareceres emitidos por Machado de Assis. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, MEC/INL, v.1, n.1, jun. 1956. p. 178.
- VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

O MACHADO DE ASSIS HOLANDÊS DE AUGUST WILLEMSSEN

Walter Carlos Costa

Universidade Federal de Santa Catarina

Devo a John Gledson o contato com um dos textos mais importantes sobre a recepção de Machado no exterior: o artigo intitulado simplesmente “Machado in English”, de Daphne Patai (Patai, 1999). Nesse artigo, extremamente bem documentado, bem escrito e perspicaz, Patai faz uma breve história crítica das traduções de Machado para o inglês, antes da chegada das traduções de Gledson. Patai examina a situação em um momento em que, observa, já apareceram em inglês oito dos nove romances de Machado. Para ela, as mais famosas, e as mais competentes, dessas traduções estiveram a cargo de Helen Caldwell, que foi também uma das primeiras estudiosas de Machado no exterior. Patai elogia as traduções de Caldwell mas critica bastante a tradução de *Dom Casmurro* de Scott-Bucleuch, entre outros motivos, por este não hesitar em suprimir capítulos e partes de capítulos considerados supérfluos. Em seu afã simplificador, Scott-Bucleuch, como tantos tradutores, normaliza as construções idiossincráticas de Machado. Sua justificativa é que o inglês precisa usar muito mais palavras do que o português e por isso o estilo machadiano não poderia ser reproduzido inteiramente em inglês. Patai nota que a mesma queixa é feita por tradutores alemães de Herman Melville; para eles era preciso seccionar os longos parágrafos do original inglês para se adaptar aos padrões alemães. Patai observa, não sem ironia, que essa afirmativa deve espantar mais de um estrangeiro às voltas com os parágrafos de escritores alemães, que freqüentemente ocupam mais de uma página. Assim, conclui muito justamente, que “A queixa de que ‘é impossível expressar isso em tal língua’ deve ser recebida com certa reserva; trata-se talvez de uma desculpa de tradutores cansados ou inseguros” (PATAI, 1999: 99).

Cansaço, ou insegurança, não é precisamente o que caracteriza August Willemsen, o diligente tradutor holandês cujo trabalho sobre Machado examinei a seguir. Não deixa de ser curioso que Machado de Assis tenha sido compreendido e reproduzido, como vou tentar mostrar, da forma mais acurada e elegante não em uma das grandes línguas ocidentais, mas em uma

língua quase clandestina, falada por poucas pessoas e em poucos países, o holandês, ou mais propriamente, o neerlandês.

Antes de comentar suas traduções, vale a pena dizer algumas palavras sobre August Willemsen, que é pouquíssimo conhecido no Brasil, certamente menos conhecido do que merece por sua dedicação à difusão, nos melhores moldes, da literatura e da cultura brasileiras no mundo de fala holandesa que engloba a Holanda, o norte da Bélgica (Flandres) e as ex-colônias holandesas.

August Willemsen, que faleceu repentinamente em novembro passado aos 71 anos, é o mais importante tradutor holandês de literatura portuguesa e brasileira da atualidade e um dos mais importantes tradutores holandeses de todos os tempos. Willemsen começou sua carreira como professor da Universidade de Amsterdam, especializado em literaturas de expressão portuguesa. Na mesma Universidade de Amsterdam cursou a graduação e o doutorado entre 1961 e 1971. Em 1967 passou um período na Universidade de São Paulo. Trabalhou na Universidade de Amsterdam entre 1968 e 1988, ano em que se aposentou já com pleno reconhecimento nacional como tradutor, sacramentado em 1983 ao receber o Prêmio Nijhoff de Tradução. Embora tenha sido professor universitário durante vinte anos, desde o início se dedicou mais à tradução literária e à crítica do que à produção estritamente acadêmica. Sua produção como tradutor é enorme, e é importante também sua produção própria, tanto de crítica como de criação. Suas primeiras traduções, já com a típica marca de exatidão e estilo, são quatro *plaquettes*: três brevíssimas antologias de Drummond, Bandeira e João Cabral de Melo Neto e o conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. A partir de 1970 começa a publicar em livro por grandes editoras e dessa data até 2006 publicou nada menos que 47 volumes de traduções, todos de literatura brasileira e portuguesa, com exceção do clássico infanto-juvenil francês *Sans famille*, de Hector Malot. No final de 2007 publicou uma antologia da poesia lírica de Camões. Em fevereiro de 2007 saiu, postumamente, sua tradução de *Infância*, de Graciliano Ramos.

Além de Camões, entre os textos portugueses que Willemsen traduziu estão a carta de Pero Vaz de Caminha, a obra quase completa de Fernando Pessoa, um romance de Almeida Faria, uma antologia da poesia portuguesa contemporânea e uma antologia de poesia de Nuno Júdice. A maior parte de sua obra tradutória concerne, portanto, autores brasileiros.

Além de Machado, traduziu dois volumes de contos de Dalton Trevisan, *Primeiras estórias*, *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, três volumes de poesia de Carlos Drummond de Andrade, cinco romances de Graciliano Ramos, dois romances de Chico Buarque de Holanda, *Essa terra* de Antônio Torres, *Os sertões*, de Euclides da Cunha e antologias da poesia de Ledo Ivo e de Ferreira Gullar.

Paralelamente à sua obra de tradutor, Willemsen foi construindo uma obra própria, de tipo memorialístico. Nela se destacam dois livros sobre o Brasil. O primeiro, de 1985, é *Braziliaanse brieven* [Cartas brasileiras]. São particularmente tocantes, e importantes para a história cultural brasileira, os retratos que traça de autores reservados como Dalton Trevisan e Drummond de Andrade, aos quais teve amplo acesso. O segundo livro próprio, *De Goddelijke Kanarie* [O canário divino], é uma história pessoal do futebol brasileiro, de que Willemsen era grande admirador e conhecedor.

Além de suas vastas leituras de e sobre literatura brasileira e história brasileira, Willemsen travou contato direto com a cultura do país, através de repetidas visitas, inclusive aos cenários imaginados pelos escritores que traduziu. Esse conhecimento, ao mesmo tempo erudito e etnográfico, transparece nos estudos que ele apôs a todas as suas traduções em forma de posfácios.

O PROJETO MACHADO DE ASSIS

Embora menos exaustivo do que pode ser chamado Projeto Fernando Pessoa, o que pode ser chamado Projeto Machado de Willemsen parece ter sido concebido para apresentar ao leitor de língua holandesa uma espécie de “*portable* Machado”. Esse conjunto abarca os seguintes volumes, publicados de forma sistemática entre 1983 e 1992 pela editora De Arbeiderspers:

Machado de Assis. *Posthume herinneringen van Brás Cubas* [Lembranças póstumas de Brás Cubas], De Arbeiderspers, 1983.

Machado de Assis. *Quincas Borba*, De Arbeiderspers, 1984.

Machado de Assis. *De psychiater* (antologia de contos, incluindo “O Alienista”), De Arbeiderspers, 1984.

Machado de Assis. *Dom Casmurro*, De Arbeiderspers, 1985.

Machado de Assis. *Vrouwenarmen* (antologia de contos, incluindo “Uns Braços”), De Arbeiderspers, 1986.

Machado de Assis. *Dagboek van Aires* [Diário de Aires], De Arbeiderspers, 1992.

O “Projeto Machado” de Willemsen se estendeu, portanto, por uma década e está constituído por quatro romances e por uma seleção de seus contos em dois volumes. Ficaram de fora a crônica, o ensaio, o teatro, a poesia e a correspondência. Cada um dos volumes traz, como todos os volumes organizados por Willemsen, a tradução e, no final do livro, notas e um posfácio. No que segue, me deterei nos posfácios dos três primeiros livros.

No posfácio ao primeiro livro que traduziu de Machado, *Posthume herinneringen van Brás Cubas*, Willemsen apresenta o autor ao público holandês, dando um panorama da vida e obra de Machado de Assis, e sublinhando que

Machado possui uma qualidade muito pouco brasileira: não gostava de falar de si mesmo. Não falava sobre sua juventude, nem sobre suas doenças, sua vida ou seu trabalho. Em mais de um sentido ele faz pensar em um homem do século XVIII. Ele encarna o ideal do *honnête homme*, que leva uma vida discreta, erudita e civilizada e para quem a menção de experiências pessoais é o cúmulo do mau gosto. (MACHADO, 1983: 234)

Para Willemsen, Machado é o protótipo do *self-made man* literário, que venceu na vida e na literatura à custa de um trabalho tenaz, com dura disciplina e superando inúmeros obstáculos e dificuldades:

produto de sua força de vontade, exemplo daquele talento sem graça que paulatinamente chega à genialidade, através de um aprendizado paciente das artes do ofício, que aprende a se aristocratizar, que experimenta todos os gêneros literários até descobrir sua *qualité maîtresse*, o que só viria a acontecer na segunda metade de sua vida até se tornar, para muitos, o maior prosador brasileiro e um dos maiores da literatura mundial. (MACHADO, 1983: 234-235)

Willemsen compara Machado com Mozart e diz que certos acontecimentos externos desencadearam uma nova fase: no caso do compositor, a morte da mãe e no caso de Machado, o internamento em Friburgo, de dezembro de 1878 a março de 1879, para curar-se uma infecção que ameaçava torná-lo cego. Desse internamento Machado sai transformado, segundo Willemsen, que estabelece uma analogia entre o poema “No alto” e o capítulo 85 de *Memórias póstumas*. Ambos apontariam para uma crise da meia-idade e a perda das ilusões. A nova maneira de Machado,

surgida após a crise, também estaria ligada à atividade de cronista. Segundo Willemsen, é nas crônicas e nos ensaios onde primeiro aparece o estilo da prosa madura de Machado. Isso explicaria também a polêmica com Eça de Queirós. De fato, para Willemsen, *Memórias póstumas* seria uma resposta ficcional a *Primo Basílio*:

Ambos os livros tratam de um caso de adultério e apresentam certas analogias. A grande diferença está nos personagens. Em Eça é Basílio que procura Luísa e a seduz; em Machado é Virgília que toma a iniciativa da valsa que dá começo a tudo. Luísa é arrastada ao adultério; Virgília o procura. Luísa se entrega à sua paixão; Virgília mantém sempre a razão e não se deixa cegar pelo amor: ela quer ter Brás como amante mas não à custa de sua condição de mulher casada. Basílio é um sedutor, quer apenas ter um caso, que, de fato, ele despreza; o lugar de encontro deles é um quatinho; Brás é um cavalheiro, ele gosta (na medida em que seu caráter o permite) de Virgília, a casa em Gamboa é um brinco; ele está contente com a gravidez de Virgília; Basílio abandona Luísa; ela aceita a morte como castigo. Virgília abandona Brás, com aceitação de ambos; ele festeja a partida com um almoço. Luísa é um vácuo psíquico. (...) Virgília é uma “mulher forte”; ela escolhe, tanto o marido quanto o amante, e ela que abandona. Luísa é fraca, sem vontade própria; ela é escolhida, ela é abandonada. (...) Eça é um moralista e sua moral é a dos românticos e, mesmo, a de Flaubert: a mulher paga o adultério com a morte. (...) Machado também é moralista, mas um moralista sem moral – o que equivale à definição de psicólogo. (MACHADO, 1983: 245)

Tal como em outros livros que traduziu, Willemsen consultou outras traduções de *Memórias póstumas*: a tradução alemã de Wolfgang Kayser, a tradução norte-americana de Helen Caldwell, de 1952, e uma tradução holandesa anterior, de A. Mastenbroek Jr., de 1954. Além disso, Willemsen passa em revista toda a crítica disponível na época sobre Machado e sobre *Memórias póstumas* em particular. Os críticos brasileiros que Willemsen cita com mais aprovação são Astrogildo Pereira, para a questão da pretensa alienação política de Machado e Augusto Meyer, que soube ver o extremo refinamento de Machado ao elaborar fontes as mais díspares. Contrariamente a Agripino Grieco, que tendia a ver em Machado um exibicionista e um plagiário, Augusto Meyer viu em Machado o escritor superior que soube trabalhar os *tópoi* da cultura ocidental e inventar uma nova escrita. Para Willemsen, a síntese de Machado resultou em uma obra inclassificável, de leveza mozartiana, que anuncia, entre outros, os labirínticos mundos de Freud e Proust.

Em 1984, quando sai a tradução de *Quincas Borba*, Willemsen já não se preocupa com a apresentação de Machado de Assis, tarefa cumpri-

da no posfácio de *Posthume herinneringen van Brás Cubas*. Assim, no posfácio intitulado “Quincas Borba: de ernst der zothed” [Quincas Borba: a seriedade da loucura], Willemsen procede a uma análise circunstanciada desse grande romance machadiano. De novo, é uma ocasião para Willemsen dialogar com a crítica brasileira, que inclui Mattoso Câmara, Teresa Pires Vara, Lúcia Miguel Pereira, Maria Nazaré Lins Soares, Antonio Candido, Flávio Loureiro Chaves e José Carlos Garbuglio.

Willemsen situa *Quincas Borba* dentro de uma tradição de que fariam parte Boccaccio, Cervantes, Rabelais, os humoristas ingleses do século XVIII, Stendhal, Almeida Garrett e, saltando o realismo francês, Proust, Pirandello, Max Frisch, Thomas Mann e Italo Svevo. Segundo Willemsen:

É fato que *Quincas Borba* evoca os primeiros romances de Machado. Como eles, trata-se de um romance mais ‘social’ do que *Memórias póstumas*. Certos episódios secundários, sobretudo em torno de Maria Benedita, parecem uma concessão ao público do folhetim de seu tempo, romântico e constituído em sua maioria por mulheres. Mas não apenas isso. Podemos supor que a resistência de Machado ao naturalismo, que o levou a escrever *Memórias póstumas*, pode ter levado a um certo exagero, que já não era mais necessário. (MACHADO, 1984: 299)

O terceiro livro de Machado de Assis traduzido por Willemsen se intitula *De psychiater*, e constitui a primeira das duas antologias de contos que ele organizou e traduziu, a segunda sendo *Vrouwenarmen*. *De psychiater* contém (o título está retraduzido entre colchetes quando varia em relação ao original) quinze contos de Machado:

1. “De psychiater” [O psiquiatra], tradução de “O alienista”;
2. “Lof van de arrivé” [Elogio do novo-rico], tradução de “Teoria do medalhão”;
3. “De lening”, tradução de “O empréstimo”;
4. “De spiegel”, tradução de “O espelho”;
5. “Bruiloftslied”, tradução de “Cantiga de esponsais”;
6. “Een zonderling geval” [Um caso singular], tradução de “Singular ocorrência”;
7. “Laatste hoodstuk”, tradução de “Último capítulo”;
8. “Posthume portretten” [Retratos póstumos], tradução de “Galeria póstuma”;
9. “Nichtjes uit Sapucaia!”, tradução de “Primas de Sapucaia!”;

10. “Een dame”, tradução de “Uma senhora”;
11. “Admiraalsnacht”, tradução de “Noite de almirante”;
12. “De verpleger”, tradução de “O enfermeiro”;
13. “Op school”, tradução de “Na escola”;
14. “Dona Paula”, tradução de “Dona Paula”;
15. “De kaartlegster”, tradução de “A cartomante”.

Os primeiros quatro contos foram tomados de *Papéis avulsos* (1882), os sete seguintes de *Histórias sem data* (1884) e os últimos quatro de *Várias histórias* (1896). No posfácio, intitulado simplesmente “De verhalen van Machado de Assis” [Os contos de Machado de Assis], Willemsen reconstitui o nascimento do Machado contista que, segundo ele, se desenvolveu lentamente e à medida que diminuía a produção de poesia.

Para Willemsen, a grande obra de Machado é formada pelos por cinco grandes romances (traduziu quatro deles e posfaciou o único que não traduziu, *Esau e Jacó*, traduzido por Harrie Lemmens) e também por cinco grandes coleções de contos, todos, como os romances, editados a partir da década de 80 do século XIX. São eles: *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (1906). Segundo o tradutor holandês, o salto de *Histórias da meia-noite* a *Papéis avulsos* é maior do que de *Iaiá Garcia* a *Memórias póstumas*, já que a temática dos contos de 1877 e 1878 anuncia claramente a imagem de homem desiludido do Machado maduro.

Willemsen compara o Machado de “O alienista” com o Guimarães Rosa de *Primeiras estórias*, onde, segundo ele, a loucura é tema de cerca de um terço dos contos, e compara também o Machado dos outros contos do volume com Henry James e seu aproveitamento ficcional do *little moment* e com Tchekhov e a ficcionalização das *tranches de vie*. Willemsen coloca Machado no mesmo nível que o russo, dizendo:

Absolutamente independentes um do outro, Machado e Tchekhov compartilham certos traços que os tornam escritores modernos típicos: uma trama simples, pouco elaborada, pouca ação, mais sugestão que descrição, personagens que pensam mais do que agem, que querem mais do que podem, que têm menos conflitos com os outros do que consigo mesmos. (MACHADO, 1984: 226)

Para Willemsen, a realização de Machado no conto é ainda mais admirável do que sua realização no romance:

Que os antes mencionados [Tchekhov e Maupassant] já tivessem escrito sua obra na idade em que Machado mal começava a dele, é, naturalmente, desconcertante, mas talvez mais desconcertante, e de fato incompreensível, é que enquanto Tchekhov e Maupassant tinham atrás de si uma enorme tradição literária, Machado não tinha nada antes dele no país. Antes de Machado não houve nenhuma página de conto que mereça ser traduzida. Que ele tenha conseguido escrever uma contística, praticamente a partir do nada, inspirado quase exclusivamente em exemplos estrangeiros, em um meio que era indiferente, incompreensivo ou até hostil ao que ele pretendia, e que essa contística seja superior a tudo o que havia em seu tempo e tenha permanecido sem similar até cerca de 1930 e que siga sendo exemplar, pode ser considerado um dos grandes enigmas da história literária. (MACHADO, 1984: 227-8)

Muito se tem dito, sobre a exotização, ou pasteurização, por que passam tantos escritores criativos do hemisfério sul ao serem traduzidos no hemisfério norte. No entanto, na Holanda, sobretudo no caso do projeto tradutório de August Willemsen, os autores brasileiros, e especialmente Machado de Assis, são tratados como autores do mesmo nível que os grandes autores ocidentais. Cabe notar que se trata de edições comerciais, com várias tiragens e que *não* contaram com apoio oficial. Os livros traduzidos por August Willemsen são editados por grandes editoras, como De Arbeiderspers e Meulenhoff, e costumam se esgotar em não muito tempo. A própria apresentação gráfica dos livros, de um total despojamento, revela como a literatura de Machado é tratada. Não temos nenhum tipo de exotização como acontece em tantas edições européias e norte-americanas, inclusive na cuidadosa tradução de John Gledson de *Dom Casmurro*, em que a capa reproduz (obviamente à revelia do tradutor) o quadro *O Violeiro*, de Almeida Jr., que retrata uma cena caipira.

Os posfácios de Willemsen, com todo o seu cuidado em apresentar a obra de Machado em sua complexidade, revelam como o tradutor aborda o texto machadiano. Não por acaso o texto traduzido willemseniano, cujos detalhes não examinamos, foi considerado pela crítica holandesa como de alta qualidade. Assim, em um artigo, em que se pergunta por que “o imperador da literatura brasileira é menos conhecido do que os autores que ele influenciou”, Pieter Steinz afirma que as traduções de Willemsen constituem uma “série maravilhosa” (STEINZ, 2002) e Leo de Haes, em um texto crítico diz que “Willemsen merecia um título de nobreza por suas traduções de Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Machado de Assis”. De fato, Willemsen, contrariamente a tantos tradutores, não omite nem encurta ou alonga frases quando recria o texto machadiano. Pode-

mos dizer que o mundo machadiano, pelo menos em um canto do hemisfério norte, o da Holanda, foi recriado em todos os seus tons e matizes, como representação e como objeto verbal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *The wager*. Translated from the Portuguese and with an introduction by R.L. Scott-Bucleuch. Tradução de *Memorial de Aires*. Londres/Chester Springs, PA: Peter Owen, 2005.
- _____. *Dom Casmurro*: a novel. Translated from the Portuguese by John Gledson; with a foreword by John Gledson and an afterword by João Adolfo Hansen. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- _____. *Helena: a novel*. Translated, with an introduction, by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1984.
- _____. *Quincas Borba*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- _____. *Posthume herinneringen van Brás Cubas* [Lembranças póstumas de Brás Cubas]. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1983.
- _____. *De psychiater* [O psiquiatra]. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- _____. *Dom Casmurro*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985.
- _____. *Vrouwenarmen* [Braços de mulher]. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1986.
- _____. *Dagboek van Aires* [Diário de Aires]. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1992.
- _____. *Counselor Ayres' memorial*. Translated, with an introd., by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1972.
- _____. *Dom Casmurro, a novel*. Translated by Helen Caldwell, with an introduction by Waldo Frank. Nova York: Noonday Press, 1953.
- _____. *Esau and Jacob*. Translated, with an introduction, by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1965.
- _____. *Dom Casmurro*. Translated from the Portuguese and with an introduction by R.L. Scott-Bucleuch. Londres/Nova York: Penguin Books, 1994.
- _____. *Ezau en Jacob*. Vertaald door Harrie Lemmens; nawoord van August Willemsen. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1991.
- _____. *Yayá Garcia: a novel*. Translated from the Portuguese by R. L. Scott-Bucleuch. Londres: Peter Owen, 1976.
- _____. *Laat commentaar van Bras Cubas*. Vertaling en voorwoord [tradução e prefácio] A. Mastenbroek Jr. Bussum: G.J.A. Ruys, 1954.

- _____. *Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas*. Übersetzung u. Nachwort: Wolfgang Kayser. Zúrique: Manesse Verlag, 1950.
- DE HAES, Leo. “Het failliet van de leescultuur” [O fracasso da cultura letrada] em http://www.brakkehond.be/redactie/leo1_6.html, acessado em 15/10/06.
- PATAI, Daphne. “Machado in English” em Graham, Richard (ed.) *Machado de Assis: Reflections on a Brazilian Master*. Austin: University of Texas Press, 1999, 85-116.
- STEINZ, Peter. “Machado de gemaskerde” [Machado, o mascarado], em <http://www.nrc.nl/krant/article64056.ece>, acessado em 15/10/06.







Literatura traduzida e literatura nacional

*foi impresso sobre papel pólen soft 70 g/m²
e cartão supremo 250 g/m² na gráfica nova
letra para a 7letras em dezembro de 2008.*