

Estudos Linguísticos & Literários

66

DEKJ DEKJ DEKJ DEKJ

UFRJ UFRJ UFRJ UFRJ UFRJ UFRJ



Tradução literária: cânone e nação em debate

EDITORES

Wagner Monteiro
Rebeca Hernández

Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, set./dez. 2025



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

Reitora	Gulnar Azevedo e Silva
Vice-reitor	Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues
Pró-reitor de Graduação – PR1	Antonio Soares da Silva
Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2	Elizabeth Fernandes de Macedo
Pró-reitora de Extensão e Cultura – PR3	Ana Maria de Almeida Santiago
Diretor do Centro de Educação e Humanidades	Roberto Rodriguez Dória
Diretora do Instituto de Letras	Janaina da Silva Cardoso
Vice-Diretor do Instituto de Letras	Rodrigo da Silva Campos
Coord. da Pós-Graduação em Letras	Carlos Eduardo Soares da Cruz
Vice-Coord. da Pós-Graduação em Letras	Vanessa Cianconi Vianna Nogueira

Matraga é uma iniciativa da Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras da UERJ

Editores-Executivos do número 66

Wagner Monteiro
Rebeca Hernández

Conselho Editorial

Viviane da Silva Vasconcelos (Presidente)
Ana Lúcia Machado de Oliveira
Davi Ferreira de Pinho
Andréa Sirihal Werkema
Vania Lúcia Rodrigues Dutra
Carmen Lúcia Pereira Praxedes
Marina R. A. Augusto (Editor-associado)
Nabil Araújo (Editor-associado)

Revisão

Wagner Monteiro
Rebeca Hernández
Nicole Cardoso

**Logomarca da revista *Matraga*,
projetos gráficos de capa e miolo e editoração**
Cláudio Ricardo Corrêa (Egresso do Doutorado do PPG-Letras/UERJ)

Catalogação na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEH-BWW

M 433 *Matraga* – vol. 32, n. 66 (2025) – . Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, 1986- .
v.

quadrimstral
ISSN eletrônico 2446-6905

1. Letras – Periódicos; 2. Linguística; 3. Artes

CDU: 82(05)

MATRAGA

ISSN eletrônico 2446-6905

Estudos Linguísticos & Literários

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ

66



Estudos Literários

Tradução literária:
cânone e nação em debate

EDITORES

Wagner Monteiro
Rebeca Hernández

Matraga, Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, set./dez. 2025





Conselho Consultivo

- ▶ Angela Del Carmen B. Romero de Kleiman (UNICAMP)
- ▶ Benjamin Abdalla Jr. (USP)
- ▶ Bethania Mariani (UFF)
- ▶ Carmem Lucia Pereira Praxedes (UERJ)
- ▶ Célia Marques Telles (UFBA)
- ▶ Charlotte Marie Chambelland Galves (UNICAMP)
- ▶ Claudio Cezar Henriques (UERJ)
- ▶ Claudius Armbruster (Universidade de Colônia)
- ▶ Eduardo Roberto Junqueira Guimarães (UNICAMP)
- ▶ Eni de Lourdes Pulcinelli Orlandi (UNICAMP)
- ▶ Enylton de Sá Rego (Universidade do Texas)
- ▶ Esmeralda Vailati Negrão (USP)
- ▶ Eurídice Figueiredo (UFF)
- ▶ Frank F. Sousa (University of Massachusetts, Dartmouth)
- ▶ Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)
- ▶ Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira (PUC – RJ)



- ▶ Helena Carvalhão Buescu (Universidade de Lisboa)
- ▶ Ivo Biasio Barbieri (UERJ)
- ▶ Jacqueline Penjon (Paris 3, Sorbonne-Nouvelle)
- ▶ João Adolfo Hansen (USP)
- ▶ João Roberto Gomes de Faria (USP)
- ▶ Jorge Schwartz (USP)
- ▶ José Luíz Fiorin (USP)
- ▶ José Luís Jobim (UFF)
- ▶ Kenneth David Jackson (Yale University)
- ▶ Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)
- ▶ Laura Padilha (UFF)
- ▶ Letícia Sicuro Corrêa (PUC – RJ)
- ▶ Lucia Helena (UFF)
- ▶ Luiz Costa Lima (UERJ)
- ▶ Luiz Paulo da Moita Lopes (UFRJ)
- ▶ Márcia Atália Pietroluongo (UFRJ)
- ▶ Márcia Paraquett (UFF)
- ▶ Maria Aparecida Lino Pauliukonis (UFRJ)
- ▶ Maria Cecília de Souza e Silva (PUC – SP)
- ▶ Maria Conceição Monteiro (UERJ)
- ▶ Maria da Glória Bordini (PUC – RS)
- ▶ Maria da Glória di Fanti (UCPel/Pelotas; UNISINOS)
- ▶ Maria das Graças Dias Pereira (PUC-RJ)
- ▶ Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias (UNICAMP)
- ▶ Maria Lúcia Leitão (UFRJ)



- ▶ Maria Teresa Gonçalves Pereira (UERJ)
- ▶ Maria Zina Gonçalves Abreu (Universidade da Madeira, Funchal)
- ▶ Marisa Philbert Lajolo (UNICAMP)
- ▶ Mary Theresa Seig (Ball State Unniversity)
- ▶ Mônica Rector (University of North Carolina, Chapel Hill)
- ▶ Nadiá Paulo Ferreira (UERJ)
- ▶ Paulo Elias Allane Franchetti (UNICAMP)
- ▶ Peonia Viana Guedes (UERJ)
- ▶ Regina Zilberman (PUC – RS)
- ▶ Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)
- ▶ Roberto Acízelo de Souza (UERJ)
- ▶ Rosemary Arrojo (UNICAMP)
- ▶ Severino J. Albuquerque (University of Wisconsin, Madison)
- ▶ Sybille Große (Universidade de Heidelberg)
- ▶ Telê Ancona Lopez (IEB – USP)
- ▶ Victor J. Mendes (University of Massachusetts, Dartmouth)



Sumário

Apresentação

Tradução literária: cânone e nação em debate Wagner Monteiro, Rebeca Hernández	371
--	-----

Artigos — ESTUDOS LITERÁRIOS

O cânone em revisão: escritoras italianas traduzidas no Brasil (1925-2025) Andréia Guerini, Monalisa Cristina Teixeira	374
A tradução da obra de Jorge de Lima através das cartas enviadas por seus correspondentes estrangeiros (1928-1953) Raphael Salomão Khéde	388
(In)submissão feminina à censura masculina: leitura crítica e tradução de dois contos de Emilia Pardo Bazán Maria Mirtis Caser, Rivana Zaché Bylaardt, Sérgio Wladimir Cazé dos Santos	403
Características culturais e de estilo presentes na tradução comentada de <i>Cocos y Hadas</i> de Julia de Asensi Andréa Cesco, Luzia Antonelli Pivetta	418
José Monegal por outro lado: desdobramentos da tradução Carlos Garcia Rizzon	433
Um defeito de cor: um romance intersemiótico ou as semioses de um romance Dóris Dias dos Santos	446



<i>Volpone's queer interlude:</i> Ben Jonson as a rewriter of Lucian of Samosata's work	463
Leonardo Bérenger Alves Carneiro, Amanda Fiorani Barreto	

<i>De Hamlet a Ham-Let:</i> a tradução como trabalho da performance	476
Leonardo Davino de Oliveira, Luciana Ferreira	

<i>Nós, os lacaios da denotação:</i> a tradução filosófica em seu confronto com o espelho poético	493
Lucas Lazzaretti	

RESENHAS

<i>O grande relógio: a que hora o mundo recomeça,</i> de Silvano Santiago	505
Rodrigo Felipe Veloso	

<i>The classics in modernist translation,</i> de Miranda Hickman e Lynn Kozak	511
Ana Carolina Carvalho Monaco da Silva	

OUTRAS CONTRIBUIÇÕES

<i>Teses sobre tradução:</i> um <i>órganon</i> para o momento atual	515
Lawrence Venuti	

Editores e colaboradores	526
---------------------------------	-----



Tradução literária: cânone e nação em debate

Este número tinha o objetivo de reunir artigos sobre tradução literária, que dissertassem em alguma medida sobre cânone, nação e questões de gênero. Pretendíamos, assim, fornecer um dossiê que dialogasse com um campo teórico que vem se remodelando nas últimas décadas. Esse processo coincide com uma leitura atenta da teoria de Derrida (1985), que teve uma vasta recepção no Brasil e nos Estados Unidos e foi uma figura central no desenvolvimento das diferentes vertentes do pós-colonialismo e do decolonialismo, cuja ideia de universalidade é questionada e desconstruída. Com efeito, Haroldo de Campos funciona como peça-chave no Brasil no questionamento tanto do paradigma da universalidade como do imperativo de unidade, que Silviano Santiago (2019, p. 17) também problematiza em “O entre-lugar do discurso latino-americano”: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza”. Santiago ainda vai além: “[...] estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz”.

A metáfora progressista da coesão social moderna, seguindo as palavras de Homi Bhabha, que afirma “muitos como um” é “compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam coletivas unitárias” (Bhabha, 2019, p. 203). Desde o processo de reconquista cristã na Espanha, com a tomada de Granada em 1492, o processo de forjar a ideia de uma nação unitária sempre foi evidente como um planejamento de Estado. Isso também se deu nas Letras, com a formação de um cânone coeso e com variações de ordem apenas estilística. No entanto, a história da Espanha contada por meio das comédias de Lope de Vega pode ser considerada uma síntese dos fatos históricos? Como articular as diferenças culturais dentro da “vacilação de ideologia da qual o discurso nacional também participa” (Bhabha, 2019, p. 208)?

No plano teórico, Haroldo de Campos constitui um exemplo produtivo de descentralização da visão europeia de cânone e da inserção do componente latino-americano no plano teórico. A aproximação de Haroldo com autores como Julio Cortázar demonstra aquilo que o poeta



concreto denomina “projeto literário que envolvia a retomada da linha de revolução da linguagem” (Campos, 2010, p. 119) e que envolvia também a transcrição de textos desses autores. Com efeito, Haroldo pensa a tradução como ficção, na contramão da ideia de que as *traduções envelhecem*, ou melhor, que *apenas* as traduções envelhecem. Em outras palavras, o autor retira do texto de partida qualquer relação com a história e postula que esse *acontecimento literário* estaria imune ao envelhecimento. Ou ainda nas palavras de Marcos Siscar, “[...] qualquer texto está submetido à história, à lógica da derivação ou do abandono. A poesia atravessa e chega; mas pode eventualmente não chegar. A poesia é mortal. Como a tradução, a poesia é transeunte” (Siscar, 2021, p. 12).

Conferir historicidade ao texto e à sua tradução não apenas aponta para a disputa em jogo entre discursos temporalmente distantes, como exige do tradutor um gesto político de atribuição de sentido ao texto. Traduzir é trazer o texto à vida, em um novo contexto, produzindo uma nova forma de vida. Essa nova forma de vida exerce um poder, como afirma Lawrence Venuti (2019, p. 138) “na construção de representações de culturas estrangeiras”.

Os primeiros artigos apresentam o trânsito entre a Itália — e não apenas — e o Brasil. Em “O cânone em revisão: escritoras italianas traduzidas no Brasil (1925-2025)”, Andréia Guerini e Monalisa Cristina Teixeira mapeiam e analisam criticamente as obras de autoras italianas publicadas no Brasil entre 1925 e 2025. As autoras lançam mão de bases como *Index Translationum*, do *Dicionário de Tradutores Literários* (DITRA) e do *Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida* (DBLIT). Raphael Salomão Khéde debate em “A tradução da obra de Jorge de Lima através das cartas enviadas por seus correspondentes estrangeiros (1928-1953)” a tradução, a recepção e a crítica de Jorge de Lima, um dos mais relevantes poetas brasileiros do século XX.

Os artigos seguintes têm em comum a análise de traduções de autores hispânicos. Em “(In)submissão feminina à censura masculina: leitura crítica e tradução de dois contos de Emilia Pardo Bazán”, Maria Mirtis Caser, Rivana Zaché Bylaardt, Sérgio Wladimir Cazé dos Santos discutem a tradução de *El encaje roto* e *La resucitada*, de Emilia Pardo Bazán, uma das mais relevantes escritoras espanholas, tendo em vista trabalhos como os de Olga Castro. Andréa Cesco e Luzia Antonelli Pivetta apresentam em “Características culturais e de estilo presentes na tradução comentada de *Cocos y Hadas* de Julia de Asensi” um debate por meio da tradução comentada de obras da literatura infantil espanhola. Em “José Monegal por outro lado: desdobramentos da tradução”, Carlos Garcia Rizzon analisa a tradução de contos do escritor uruguaio, refletindo sobre coloquialismos que caracterizam o regionalismo pampiano e com a base teórica de autores como Haroldo de Campos.

No texto “*Um defeito de cor*: um romance intersemiótico ou as semioses de um romance”, de Dóris Dias dos Santos, há a análise do romance *Um defeito de cor* como uma experiência artístico-tradutória intersemiótica, sinestésica, problematizando questões de raça e gênero a partir de autores como Édouard Glissant.

Os dois artigos seguintes trazem o universo de Ben Jonson e William Shakespeare a partir de teorias que desestabilizam a visão canônica desses clássicos ingleses. Em “*Volpone’s* queer interlude: Ben Jonson as a rewriter of Lucian of Samosata’s work”, Leonardo Bérenger Alves Carneiro e Amanda Fiorani Barreto lançam mão da teoria *Queer*, a partir de autores como Judith Butler,

para refletir sobre a posição de Ben Jonson (1572-1637) como um adaptador ou apropriador dos Clássicos. Leonardo Davino de Oliveira e Luciana Ferreira atualizam o debate sobre uma das obras mais conhecidas de William Shakespeare em “De *Hamlet* a *Ham-Let*: A tradução como trabalho da performance”. O estudo apresenta a ideia de tradução antropófaga para desierarquizar o texto shakespeariano.

Em “Nós, os lacaios da denotação: a tradução filosófica em seu confronto com o espelho poético”, Lucas Lazzaretti reflete sobre a tradução de textos filosóficos, analisando a falta de atenção ou mesmo no desprezo que muitas vezes os tradutores de filosofia têm em relação aos elementos conotativos do texto.

Nosso número apresenta duas resenhas. *O grande relógio: a que hora o mundo recomeça*, de Silviano Santiago, é apresentado por Rodrigo Felipe Veloso. Já Ana Carolina Carvalho Monaco da Silva resenha *The Classics in Modernist Translation*, de Miranda Hickman e Lynn Kozak.

Finalmente, nosso número apresenta a tradução do escrito de Lawrence Venuti, cujo título é “Theses on Translation: An Organon for the Current Moment” (Teses sobre tradução: um *órgano* para o momento atual).

Que a leitura deste dossiê seja proveitosa e contribua com a pesquisa de quem se dedica ao estudo teórico da tradução literária.

Wagner Monteiro e Rebeca Hernández

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- CAMPOS, Haroldo. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminarias, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: **Uma literatura nos trópicos**. Recife: CEPE, 2019.
- SISCAR, Marcos. A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire. In: SISCAR, Marcos; Moraes; Marcelo Jacques de; Cardozo, Maurício Mendonça. (Org.). **Vida Poesia Tradução**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 11-49.
- VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. São Paulo: UNESP, 2021.





O cânone em revisão: escritoras italianas traduzidas no Brasil (1925-2025)

Monalisa Cristina Teixeira

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4875-2984>

E-mail: monalisa.c.teixeira@gmail.com

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3187-6246>

E-mail: andrea.guerini@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe um mapeamento crítico das traduções de obras de autoras italianas publicadas no Brasil entre 1925 e 2025, a fim de refletir sobre a representatividade dessas escritoras no sistema literário brasileiro. O estudo analisa aspectos históricos, políticos e sociais — tanto na Itália quanto no Brasil — sobre a (in)visibilidade das autoras traduzidas, bem como o papel dos manuais de literatura na consolidação ou marginalização dessas vozes femininas. A pesquisa parte dos dados do *Index Translationum*, do *Dicionário de Tradutores Literários* (DITRA) e do *Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida* (DBLIT), complementados por levantamentos em acervos institucionais e editoriais. Os resultados revelam um crescimento progressivo das traduções de autoria feminina no Brasil, especialmente a partir dos anos 1990, período em que se observa uma intensificação dos debates de gênero na crítica literária e nas políticas editoriais, ainda que o número permaneça inferior ao das traduções de autores homens. A investigação também se articula com iniciativas que propõem a construção de cânones alternativos e mais inclusivos, destacando esforços acadêmicos e editoriais que buscam resgatar escritoras historicamente invisibilizadas. Conclui-se que, embora ainda haja um longo caminho a percorrer para alcançar a equidade representativa, é possível identificar sinais de mudança no cenário tradutório e no reconhecimento da literatura de autoria feminina italiana no Brasil, com um reposicionamento crítico da literatura de autoria feminina e o concomitante aumento da tradução de autoras italianas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária; Escritoras italianas; Sistema literário brasileiro; Séculos XX e XXI.



The canon under revision: Italian women writers translated in Brazil (1925-2025)

ABSTRACT

This article proposes a critical mapping of translations of works by Italian female authors published in Brazil between 1925 and 2025, in order to reflect on the representation of these writers in the Brazilian literary system. The study analyzes historical, political and social aspects — both in Italy and in Brazil — regarding the (in)visibility of translated female authors, as well as the role of literature manuals in the consolidation or marginalization of these female voices. The research is based on data from the *Index Translationum*, the *Dictionary of Literary Translators* (DITRA) and the *Bibliographic Dictionary of Translated Italian Literature* (DBLIT), complemented by surveys of institutional and editorial collections. The results reveal a progressive growth in translations by female authors in Brazil, especially since the 1990s, a period in which there has been an intensification of gender debates in literary criticism and editorial policies, although the number remains lower than that of translations by male authors. The research also articulates with initiatives that propose the construction of alternative and more inclusive canons, highlighting academic and editorial efforts that seek to rescue historically invisible female writers. It is concluded that, although there is still a long way to go to achieve representative equity, it is possible to identify signs of change in the translation scenario and in the recognition of literature by Italian female authors in Brazil, with a critical repositioning of literature by female authors and the concomitant increase in the translation of Italian female authors in Brazil.

KEYWORDS: Literary translation; Italian women writers; Brazilian literary system; 20th and 21st centuries.

1. Introdução

As relações entre Itália e Brasil são seculares, configurando-se como vínculos que atravessam múltiplas esferas — migratórias, políticas, culturais e econômicas — conforme evidenciado por autores como Angelo Trento (1989) e Sérgio Buarque de Holanda (2002). Entre essas esferas, destaca-se o campo literário, no qual tais conexões se manifestam por meio de traduções, recepções, iniciativas editoriais e trocas simbólicas que contribuíram para moldar a imagem da Itália no imaginário brasileiro e vice-versa.

A partir dessa constatação, Stella Rivello Dal Pont (2017) conduziu a pesquisa de doutorado, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada *Cânone em tradução: três décadas de conexões literárias entre Brasil e Itália (1977-2007)*, na qual analisou obras de literatura italiana traduzidas no Brasil e de literatura brasileira traduzidas na Itália, no período entre 1977 e 2007, revelando que, entre as obras italianas traduzidas no Brasil no período, apenas 13 de 60 autores que compuseram o seu corpus eram mulheres, sendo que nenhuma autora figurava entre os dez mais traduzidos.

Esse dado nos instigou a aprofundar a pesquisa de Dal Pont, escrutinando o período de 1925 a 2025, tendo como objetivo inicial mapear as traduções de obras de escritoras italianas no sistema literário brasileiro¹, a fim de refletir sobre a sua representatividade no sistema literário

¹ Este artigo é um recorte da tese de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC (com bolsa Proex/Capes), e em cotutela com o Doutorado em Linguística e Letterature Straniere, da Università di Pisa/Itália.

brasileiro e sobre os mecanismos de visibilidade e/ou de silenciamento que operam na divulgação de suas obras.

O período temporal entre 1925 e 2025 foi escolhido por abarcar o fim da primeira e início da segunda onda do feminismo (Crozier-De Rosa, 2021), responsável por conquistas significativas de direitos para as mulheres, com conquistas emblemáticas como o sufrágio feminino, obtido na Itália em 1946 e a legalização do aborto em anos subsequentes. Ademais, foi uma época marcada por efervescência política e social, destacando-se eventos cruciais como o fim da Primeira Guerra Mundial, os esforços de recuperação dos países nela envolvidos, a ascensão do fascismo com a chegada de Mussolini ao poder, o advento da Segunda Guerra, o referendo que resultou na transformação da Itália em República, o boom econômico do segundo pós-guerra e, por fim, a formação da União Europeia (Hobsbawm, 1995). Tais acontecimentos não apenas moldaram o cenário político e cultural da Itália, como também influenciaram profundamente a produção literária e a posição das mulheres no espaço público e cultural.

No contexto brasileiro, o mesmo período corresponde aos primeiros anos da República, caracterizados por regimes pouco democráticos, incluindo a política do “café com leite” e a ditadura Vargas, que se prolongou por 15 anos. Algumas décadas mais tarde, o Brasil enfrentaria um novo regime autoritário: a ditadura militar, instaurada em 1964, que perdurou por 21 anos. Durante esse intervalo, o país vivenciou mudanças políticas significativas no que diz respeito à cidadania e aos direitos civis, como a conquista do voto feminino em 1932 e a instituição do sufrágio universal com a Constituição de 1988. Já no início do século XXI, governos progressistas implementaram programas sociais relevantes, como o Fome Zero, Luz para Todos, Minha Casa, Minha Vida e Bolsa Família, voltados à redução das desigualdades e à melhoria das condições de vida das populações mais vulneráveis. Esses acontecimentos não apenas representam marcos históricos relevantes, mas também impactaram diretamente o cenário cultural, influenciando as dinâmicas da literatura e os rumos do mercado editorial (Rundle, 2019; Reimão, 2018).

Nossa hipótese é que a baixa presença de autoras italianas traduzidas no sistema literário brasileiro seja resultado de diferentes fatores que se somam, entre eles a censura política, especialmente durante os períodos ditatoriais da história brasileira, que restringiu a circulação de determinados nomes e temáticas. Soma-se a isso o peso do cânone literário italiano traduzido e já consolidado no Brasil, que tende a aumentar o interesse das editoras por autores homens em detrimento das autoras e, possivelmente, a falta de conhecimento sobre as obras dessas autoras, mesmo na Itália, já que muitas vezes o trabalho de autoria feminina é pouco divulgado ou omitido, como se verá na análise dos manuais literários.

Como dito anteriormente, este artigo tem como principal objetivo mapear e analisar as traduções de obras de escritoras italianas publicadas no Brasil entre 1925 e 2025, buscando compreender a presença e a representatividade dessas autoras no sistema literário brasileiro. Nesse percurso, a pesquisa dialoga com estudos anteriores, como o de Dal Pont (2017), com o intuito de identificar possíveis avanços, permanências e transformações no cenário da tradução literária italiana de autoria feminina. Paralelamente, propõe-se a examinar a inserção dessas autoras em manuais de literatura italiana utilizados no ensino médio e superior e compará-los com os dados estatísticos sobre a tradução de escritoras, avaliando em que medida essas autoras têm

contribuído — mesmo que de forma ainda incipiente — na formação de um cânone alternativo mais plural, inclusivo e sensível às vozes historicamente negligenciadas.

Visando alcançar os objetivos propostos, iniciamos um levantamento próprio a partir de 1925 para ampliar a pesquisa realizada por Dal Pont e verificar possíveis mudanças no panorama da tradução de autoras italianas no Brasil. Para tanto, utilizamos como fontes principais o *Index Translationum*², o *Dicionário de tradutores literários* (DITRA)³ e o *Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida* (DBLIT)⁴. Como fontes secundárias, consultamos o Sistema Sophia⁵ da Fundação Biblioteca Nacional e os websites de editoras brasileiras, tais como a Editora Rocco, a Editora Âyiné, a Editora Instante, entre outras. Embora essa investigação não se proponha exaustiva, cabe sublinhar que os dados referentes ao ano de 2025 são, até o momento, parciais, estando sujeitos a atualizações conforme novas publicações venham a ser registradas.

A articulação das três fontes principais nos permitiu alcançar uma maior precisão na coleta de dados, uma vez que nenhuma delas isoladamente compila os dados tanto sobre as publicações literárias quanto sobre aquelas não literárias. A partir dessa combinação, foi possível elaborar um corpus mais robusto e abrangente, capaz de sustentar uma análise mais completa e aprofundada sobre o período estudado.

A metodologia adotada foi desenvolvida em diferentes etapas, iniciando-se pela coleta de dados. Nessa etapa, foram reunidas informações sobre publicações traduzidas no Brasil, contemplando primeiras edições, reedições e retraduições, além da compilação de uma lista com os nomes dos tradutores responsáveis por grande parte dessas obras, o que contribui para uma compreensão mais ampla das dinâmicas editoriais e tradutórias envolvidas.

Após a coleta inicial, foi realizada a organização e a análise quantitativa dos dados, por meio da elaboração de tabelas que permitiram identificar tendências na tradução de autoras italianas ao longo do tempo. Nesse processo, os números foram comparados com os dados de traduções de obras de autoria masculina, buscando evidenciar diferenças e padrões específicos de representação. Em seguida, a análise concentrou-se na identificação das autoras mais traduzidas no Brasil no recorte proposto, resultando em uma tabela com os dez nomes mais recorrentes. Esse levantamento teve também o objetivo de explorar diretrizes e preferências do mercado editorial durante o período analisado.

Da análise quantitativa passou-se à análise qualitativa, buscando-se destacar as características predominantes das obras traduzidas, como os gêneros literários mais recorrentes e a época de nascimento das autoras, além de investigar possíveis fatores históricos, políticos e culturais que possam ter influenciado as escolhas editoriais ao longo do tempo. Por fim, neste estudo é proposto um diálogo com Dal Pont (2017), além da análise de dois manuais italianos contemporâneos, comparando a representatividade de autoras nesses materiais com os dados coletados no Brasil, o que permite avaliar a presença dessas autoras no contexto didático, tanto em nível nacional como italiano. Também foram examinadas, ainda que de forma sucinta, algumas iniciativas

² Disponível em: <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>

³ Disponível em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>

⁴ Disponível em: <https://dblit.ufsc.br/>

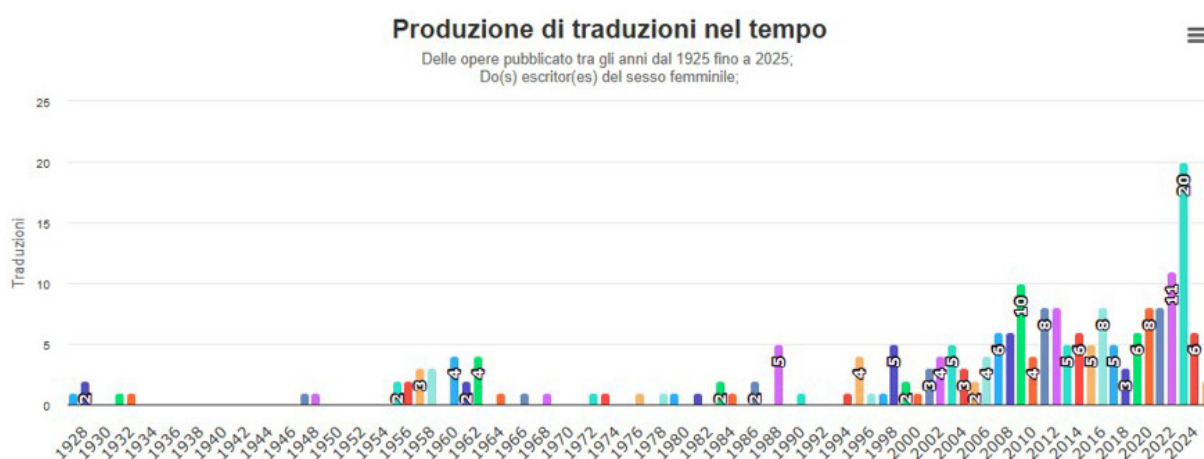
⁵ Disponível em: https://acervo.bn.gov.br/sophia_web

editoriais voltadas para o resgate de autoras marginalizadas, contribuindo para um panorama mais amplo e crítico da literatura italiana traduzida no Brasil, seguindo e ampliando as abordagens realizadas em outros artigos como os de Guerini (2003) e Dal Pont e Guerini (2017).

2. As mulheres italianas no sistema literário brasileiro

Após a coleta de dados realizada no *Index Translationum* e no DITRA, passamos aos dados sobre escritoras italianas indexados pelo DBLIT. Utilizando as ferramentas de filtragem de informações disponíveis no próprio site, foram extraídos dois gráficos: o primeiro refere-se ao total de obras italianas de autoria feminina traduzidas e publicadas no Brasil entre 1925 e 2025, e o segundo diz respeito ao total de obras italianas de autoria masculina traduzidas e publicadas no Brasil entre 1925 e 2025. Ao gerar um gráfico, o DBLIT permite que o usuário consulte as informações ano a ano, clicando sobre as barras que indicam a produção anual. Com isso, é possível acessar todas as publicações daquele ano, bem como os seus respectivos detalhamentos, como gênero da obra, nome da editora, ano de publicação, título original, nome do tradutor, ISBN, número de páginas e dimensões do volume. Na tabela extraída do DBLIT estão presentes, além das primeiras edições, também reedições e retraduições de alguns títulos, e os nomes dos tradutores de quase todas as obras constantes do elenco. Além dessas informações, obtivemos também o gráfico anteriormente mencionado⁶, no qual é possível verificar a produção de traduções italianas de autoria feminina no mercado brasileiro ao longo dos anos estudados.

FIGURA 1. Obras literárias italianas de autoria feminina publicadas no Brasil de 1925 a 2025



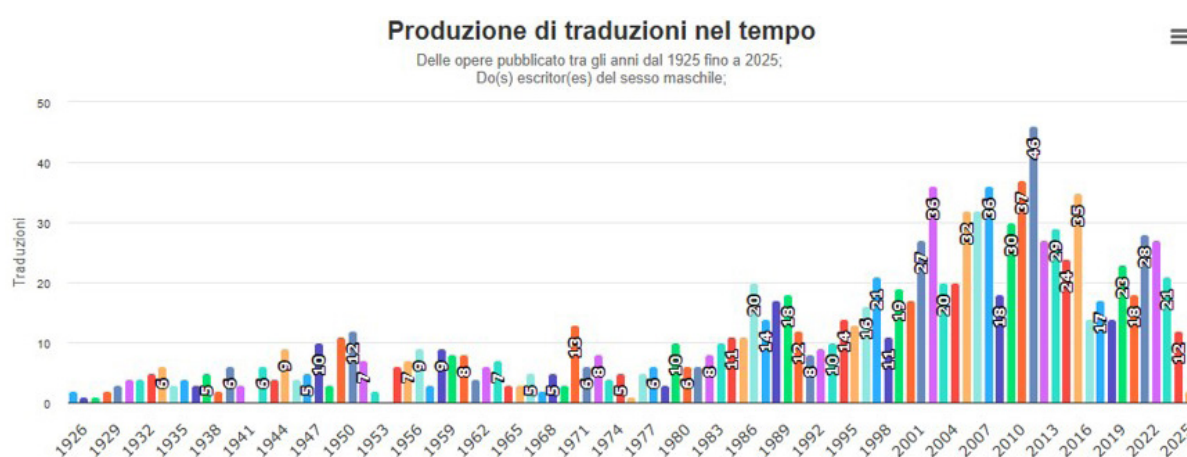
Fonte: Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida. Último acesso: 23 fev. 2025

Como é possível observar, no início do período analisado, o número de autoras traduzidas é nulo, e oscila entre 0 e 2 traduções por ano no segundo quarto do século XX. A partir dos anos

⁶ Não foram incluídas na coleta de dados as autoras publicadas em antologias, pois esse tema será tratado futura e separadamente.

1950, percebe-se um crescimento no número de obras traduzidas de autoras italianas, o qual parece indicar uma estabilidade, que é interrompida e cai drasticamente após o início da ditadura militar, em 1964. O número de traduções de textos de mulheres se manterá baixo até 1984, quando é possível visualizar um novo aumento com a redemocratização do Brasil e, a partir dos anos 1990, um aumento mais estável, com algumas oscilações a partir de 2000. É válido notar que não houve, na história mais recente, um ano sequer em que não fosse traduzida nenhuma obra de autoria feminina. Se olharmos para as estatísticas do mesmo período das publicações de autores do sexo masculino, veremos números muito diferentes:

FIGURA 2. Obras literárias italianas de autoria masculina publicadas no Brasil de 1925 a 2025



Fonte: Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida. Último acesso: 23 fev. 2025

Fica evidente a superioridade numérica das publicações de autores de sexo masculino no período analisado. É importante observar que, durante a Era Vargas (1930-1945), a publicação de autoras italianas no Brasil foi inexistente em todos os anos, com exceção de 1931 e 1932. De forma semelhante, a partir de 1964, durante os anos da ditadura militar, o número de publicações femininas cai vertiginosamente. Nota-se que o número de publicações diminuiu também entre os escritores homens, ainda que o impacto tenha sido menor do que o que observamos entre as obras de autoria feminina.

Outro dado relevante é que o número de publicações de autoria masculina voltou a crescer antes mesmo da redemocratização, ainda nos anos 1980, e se mantém bastante estável até os anos 2010, quando começa a apresentar uma queda nos números, com um pico de publicações em 2012. Por fim, é bastante evidente, mas ainda digno de nota, que o ano com mais traduções de autoras, em 2023, com 20 traduções, ainda está longe de se equiparar ao número de traduções de obras de autoria masculina no mesmo ano, mesmo considerando a tendência de declínio nas publicações como um todo. Tal discrepância evidencia a persistente desigualdade de gênero no campo editorial.

Ao cruzarmos as informações supracitadas com os dados extraídos do *Index Translationum* e do DITRA, foi possível identificar um volume ainda mais significativo de autoras traduzidas,

principalmente no que se refere a obras de cunho religioso ou teológico. Além disso, foram encontradas várias traduções de livros assinados por mulheres nas áreas de jardinagem, culinária e moda, o que amplia a compreensão sobre os espaços editoriais ocupados por autoras italianas no Brasil e revela a diversidade temática de sua presença no sistema literário e cultural.

Diferentemente do DBLIT, o *Index Translationum* e o DITRA não oferecem a possibilidade de realizar a pesquisa filtrando os autores por sexo⁷. Com efeito, no caso do *Index Translationum*, as categorias de filtragem disponíveis são “Author”; “Word(s) from original or translation Title”; “Original Language”; “Target Language”; “Country”; “Place”; “Publisher”; “Translator”; “Editor”; “Specific Year”; “Period from year ... to year...”. Obtivemos os resultados informando a “língua original” (italiano), o país (Brasil) e o período (de 1925 a 2025). Com esses parâmetros de pesquisa, chegou-se a um total de 2034 obras — a plataforma deixou de ser atualizada em 2007, portanto, publicações mais recentes não podem ser encontradas ali.

Após unir os dados das fontes, chegamos ao seguinte gráfico:

FIGURA 3. Obras totais de autoria feminina publicadas no Brasil de 1925 a 2025



Fonte: Produzido pelas autoras

Nesta fase da pesquisa foi constatado um expressivo número de publicações de caráter religioso — em sua maioria católicas — quase todas publicadas pela Editora Paulinas e concentradas especialmente nos anos 1980 e 1990. Ainda que essas obras tenham contribuído significativamente para o crescimento do corpus, constatou-se que a produção literária, em sentido estrito, continua a prevalecer entre as traduções analisadas. A Editora Paulinas, no entanto, destacou-se como uma das principais responsáveis pela difusão de autoras italianas no Brasil, especialmente no campo da literatura religiosa.

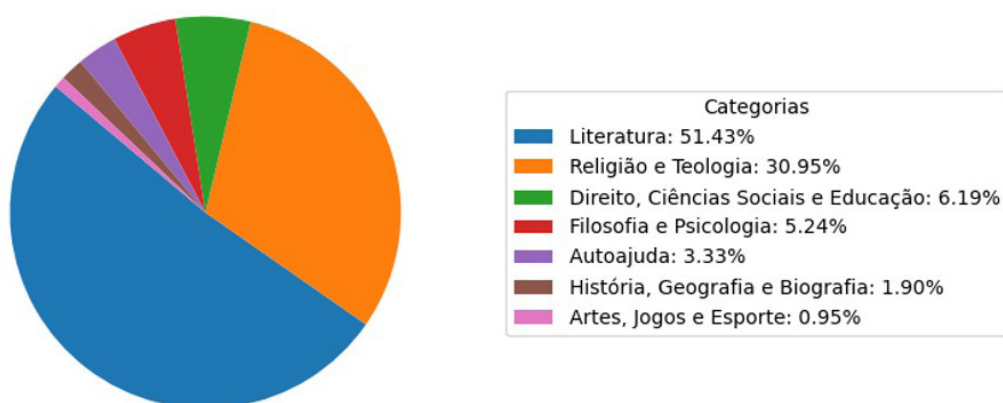
⁷ É importante destacar que, neste estudo, adotamos o sistema de identificação de gênero binário por duas razões principais. Em primeiro lugar, entre as fontes consultadas, apenas o Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida (DBLIT) permite a filtragem por gênero, oferecendo, contudo, apenas três categorias: “masculino”, “feminino” e “não conhecido”. Em segundo lugar, conforme a investigação realizada até o momento, não foram identificadas autoras pertencentes às comunidades trans ou não-binárias entre aquelas cujas obras foram traduzidas e compõem o corpus analisado.

QUADRO 1. Editoras com maior número de publicações de autoras italianas (1925-2025)

Editora	Número de publicações
Editora Paulinas, São Paulo (SP)	45
Editora Rocco, Rio de Janeiro (RJ)	43
Editora Âyiné, Belo Horizonte (MG)	27
Editora Record, Rio de Janeiro (RJ)	24
Editora Pensamento, São Paulo (SP)	17
Editora Cidade Nova, São Paulo (SP)	14
Companhia das Letras, São Paulo (SP)	12
Editora Vecchi, Rio de Janeiro (RJ)	11
Edições Loyola, São Paulo (SP)	10
Edições Macondo, Juiz de Fora, (MG)	7

Fonte: Produzido pelas autoras

Seguindo a editora Paulinas, destaca-se a editora Rocco, notável pelo expressivo volume de traduções de obras de literatura infantojuvenil, em particular da escritora Licia Troisi, cuja produção tem sido continuamente publicada no Brasil. Na sequência, com uma diferença de 16 publicações a menos, aparece uma terceira editora, a Editora Âyiné, de Belo Horizonte (MG), cuja atuação se concentra majoritariamente na publicação de ensaios, embora também inclua algumas obras literárias. Apesar da posição preeminente da editora Paulinas, quando somadas as suas publicações às das editoras Pensamento, Cidade Nova e Loyola — todas com foco temático semelhante, especialmente voltadas à religiosidade, espiritualidade e formação moral — obtemos um total de 86 publicações. Por outro lado, somadas as demais editoras, alcança-se um total de 124 publicações, em sua maioria de obras de literatura, sobretudo romances e ensaios. Essa diferença numérica evidencia a relevância do segmento religioso no panorama da tradução de autoras italianas, mas confirma também a predominância da literatura propriamente dita. A distribuição das publicações dessas editoras se dá da seguinte forma:

FIGURA 4. Obras totais de autoria feminina publicadas no Brasil de 1925 a 2025

Fonte: Produzido pelas autoras

Para podermos apresentar um panorama mais detalhado sobre o perfil das autoras que foram publicadas ao longo do período analisado, elaboramos uma tabela das dez autoras mais traduzidas no período.

QUADRO 2. Autoras italianas mais traduzidas no Brasil (1925-2025)

Autora	Nº de publicações	Nº de obras
Natalia Ginzburg	19	12
Elena Ferrante	10	10
Suzanna Tamaro	10	10
Grazia Deledda	09	07
Luciana Peverelli	09	09
Sveda Casati Modignani	06	06
Silvana Gandolfi	06	06
Valeria Montaldi	05	05
Alba de Céspedes	05	03
Elsa Morante	05	03

Fonte: Produzido pelas autoras

A partir da análise das dez autoras mais traduzidas, podemos afirmar que, até o momento, a presente pesquisa corrobora os resultados encontrados por Dal Pont (2017), indicando que a maior parte das obras traduzidas são de prosa, predominantemente de autoras nascidas no século XX; entre as autoras aqui reportadas, a única representante do século anterior é Grazia Deledda, nascida em 1871. Esse recorte evidencia a forte inclinação do mercado editorial brasileiro contemporâneo para obras produzidas por escritoras do século XX.

No geral, a literatura italiana traduzida no Brasil se concentra em obras contemporâneas, com poucas exceções, como a antologia *Raízes Feministas Em Tradução*, organizado por Ana Maria Chiarini (UFMG), Andréia Guerini e Karine Simoni (UFSC) que inclui escritoras de períodos que vão do século XIII ao XIX, e a coletânea de contos góticos e insólitos *Lua em foice*, organizado por Karine Simoni e Júlia Lobão (UERJ), dedicado a autoras que escreveram no século XIX. Assim como apontado por Dal Pont e Guerini, observa-se uma “tendência de núcleo jovem da literatura italiana traduzida no Brasil” (2017, p. 43).

O Brasil não dispõe de manuais específicos de literatura italiana que possam servir de base para uma comparação sistemática. Contudo, ao se analisar alguns manuais italianos utilizados no ensino médio e superior, observa-se um padrão similar: nas edições mais antigas⁸, as escritoras estão quase ou totalmente ausentes, enquanto em edições mais recentes, a sua presença aumenta gradativamente. Por exemplo, o *Manuale di letteratura italiana contemporanea* de Casadei e Santagata (2007) inclui apenas duas escritoras: Grazia Deledda, brevemente mencionada, e Elsa Morante, que recebe maior destaque.

⁸ Alguns exemplos são *Storia della Letteratura Italiana* (1887) de Adolfo Gaspary; *Manuale della Letteratura Italiana* (1913) de Francesco Torraca; *Storia della Letteratura Italiana* (1925) de Francesco de Sanctis; *Storia della Letteratura Italiana* (1928) de Vittorio Rossi.

A sub-representação das mulheres nos cânones literários e, conseqüentemente, nas histórias e manuais de literatura, é fruto da hegemonia masculina nas esferas públicas ao longo dos séculos, o que conferiu aos homens não apenas maior acesso à produção e circulação de saber, mas também o privilégio de definir quais vozes mereciam ser lembradas. Dessa forma, foram eles, majoritariamente, os responsáveis por construir os discursos historiográficos e literários, tornando-se os principais narradores da cultura e, muitas vezes, silenciando ou marginalizando as experiências femininas. Segundo Gonçalves e Araujo:

A universalização da experiência masculina proporcionou à figura feminina um apagamento histórico. No tocante ao social e ao político, as mulheres foram, tradicionalmente, consideradas como inferiores aos homens, premissa sustentada por uma política patriarcal que questionava a capacidade intelectual da mulher, impondo a estas a invisibilidade na história (Gonçalves; Araujo, 2021, p. 208).

Ao criar um espaço hostil à literatura de autoria feminina, os homens puderam retroalimentar um sistema de produção, edição, distribuição, crítica, historiografia e premiação que os colocou sempre ao centro, relegando as mulheres à marginalidade. De acordo com Schmidt (2010, p. 133), “A história literária e as formações canônicas emergem como lugares histórico-político-discursivos, por excelência, do privilégio de um sujeito enunciativo e, conseqüentemente, da produção textual de subjetividades hegemônicas”.

No entanto, com o passar do tempo, verifica-se um aumento gradual na presença de escritoras italianas tanto nas traduções realizadas no Brasil quanto nos manuais de literatura italiana mais recentes. No manual *Cento anni di letteratura italiana: 1910 - 2010* (Bazzocchi, 2021), que cobre o período de 1910 a 2010, oito escritoras foram incluídas, a saber: Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Natalia Ginzburg, Goliarda Sapienza e Elena Ferrante. Embora o número ainda seja reduzido, representa um progresso em relação aos dois nomes presentes no manual anterior.

Há de considerar também histórias literárias mais recentes totalmente dedicadas à valorização da presença das mulheres na história literária italiana, como *Le autrici della letteratura italiana* (2023), organizada por Daniela De Liso, *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento* (2023), organizada por Silvia Tatti e Chiara Licameli, *Per una nuova storia letteraria* (2022), de Federico Sanguineti, e *Controcanone* (2022), de Johnny Bertolio, do qual se falará adiante.

Se, por um lado, durante os primeiros anos do recorte temporal deste estudo, o DBLIT registra traduções somente de Carolina Invernizio, com a primeira publicação nesses anos datando de 1927, por outro, o número de traduções de mulheres italianas cresceu de nenhuma em 1925 para 20 em 2023. Este aumento na representatividade feminina pode ser atribuído, em parte, ao maior número de mulheres pesquisadoras, que, no Brasil, de acordo com relatório do Ministério da Educação⁹, aumentou em 102,30% entre os anos de 2000 e 2022.

⁹ Dados informados pela reportagem da TV Brasil “Pesquisa do MEC indica aumento do número de professoras universitárias”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sgp25UBuRqM>. Acesso em: 09 jan. 2025.



A maior presença feminina na academia pode estar associada a um maior interesse em realizar pesquisas sobre escritoras que foram marginalizadas e trazer de volta à tona esses trabalhos para que mais pessoas possam conhecê-lo. Ainda, pode-se atribuir a busca pela retomada de obras de autoria feminina aos movimentos feministas, que desde os seus primórdios se empenharam nesse sentido. De acordo com Louro,

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito — inclusive como sujeito da Ciência (Louro, 2010, p. 17).

A esse respeito, apresentamos dois exemplos de trabalhos que se propõem a retomar obras de autoras que foram apagadas ao longo da história. No Brasil, temos a já mencionada antologia *Raízes Feministas Em Tradução*, que é um marco na recuperação de escritoras italianas marginalizadas pelo cânone literário. Organizado pelas professoras Ana Maria Chiarini (UFMG), Andréia Guerini e Karine Simoni (UFSC), o volume apresenta oito escritoras e uma pintora que viveram entre os séculos XIII e XIX, e que já nos seus períodos advogavam pelos direitos das mulheres, conforme destacado na apresentação do volume:

Este extenso trabalho de resgate efetuado pelas organizadoras e pelas tradutoras dá voz àquelas que foram caladas e esquecidas pela história enquanto batalhavam pelos direitos femininos, em uma luta incansável que continua até os dias de hoje em inúmeros projetos apresentados no Parlamento. Todas nós, mulheres, somos herdeiras das lutas das escritoras traduzidas nesta obra (Leão; Nelma, 2022, p. 15-17).

No contexto italiano, apesar de outros materiais mais recentes citados acima e que ainda serão objeto de análise, destacamos apenas o manual *Controcanone* (2022), de Johnny Bertolio, que constrói uma história da literatura italiana a partir de personagens marginalizados, especialmente mulheres e escritores LGBTQIA+, criando um cânone alternativo e uma história literária que desafia as tradições dos estudos literários ao se recusar a apresentar a vida e a obra de autores consagrados como Dante Alighieri, Francesco Petrarca ou Giovanni Boccaccio.

De acordo com o site da editora Loescher, o volume

[...] ambiciona recuperar muitos desses nomes, que merecem atenção e estudo tanto por suas biografias quanto pela atualidade dos temas abordados em suas obras. Essas nos falam tanto sobre a condição feminina quanto sobre aquele longo caminho de emancipação da diversidade que ainda está em curso. Suas palavras, formuladas em verdadeiros atos de acusação ou nos gêneros literários da tradição, delineiam uma história paralela e alternativa à convencional: uma história feita de discriminação, de sofrimento, de rebelião, mas também de consciência, de maturidade e da conquista de um lugar no mundo (Loescher Editore, s.p.; tradução nossa¹⁰).

¹⁰ [...] ambisce a recuperare molti di quei nomi, che meritano attenzione e studio sia per le loro biografie sia per l'attualità dei temi affrontati nelle loro opere. Queste ci parlano tanto della condizione femminile quanto di quel lungo cammino di emancipazione della diversità tuttora in corso. Le loro parole, formulate in veri e propri atti d'accusa oppure nei generi letterari della

Em suma, este trabalho se une a tantos outros que procuram dar às escritoras a visibilidade que lhes foi negada ao longo da história, garantindo assim histórias e cânones literários plurais.

3. Considerações finais

Os dados apresentados indicam um aumento gradual no número de traduções de obras de autoras italianas no Brasil, especialmente após os anos 1990, quando o número de publicações tornou-se mais estável. Apesar desse crescimento, os números ainda são significativamente inferiores aos das traduções de autores homens, mesmo no ano de maior destaque para as autoras, que foi 2023.

A análise das dez autoras mais traduzidas sugere uma preferência por traduções de prosa contemporânea, corroborando tendências previamente identificadas por outros estudos. Além disso, observou-se um aumento gradual na inclusão de mulheres em manuais de literatura italianos, o que, embora modesto, reflete mudanças sociais que também podem estar influenciando o mercado editorial.

Iniciativas como a antologia *Raízes Feministas Em Tradução* (2022) e o manual *Controcanone* (2022), além de histórias literárias como *Le autrici della letteratura italiana* (2023), *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento* (2023) e *Per una nuova storia letteraria* (2022), contribuem para a recuperação de autoras italianas pouco conhecidas e incentiva reflexões sobre o cânone literário tradicional. Esses esforços ilustram possibilidades para repensar a presença de autoras italianas traduzidas no Brasil.

Embora os resultados obtidos até o momento sejam parciais, espera-se que contribuam para uma melhor compreensão da literatura de escritoras italianas traduzidas no Brasil, colocando o cânone em revisão.

CONTRIBUIÇÃO DAS AUTORAS

Ambas as autoras contribuíram igualmente.

CONFLITO DE INTERESSES

As autoras não têm conflitos de interesses a declarar.

FINANCIAMENTO

CAPES/PROEX.

tradizione, delineano una storia parallela e alternativa a quella convenzionale: una storia fatta di discriminazione, di sofferenza, di ribellione, ma anche di consapevolezza, di maturità, di conquista di un posto nel mondo (Loescher Editore, s.p.).

REFERÊNCIAS

- BAZZOCCHI, Marco A. (org.). **Cento anni di letteratura italiana: (1910-2010)**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2021.
- BERTOLIO, Johnny L. **Controcanone: La letteratura delle donne dalle origini a oggi**. Bologna: Loescher Editore, 2022.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **A contribuição italiana para a formação do Brasil**. Tradução de Andréia Guerini. Florianópolis: Nut/Neiita/Ufsc, 2002.
- CASADEI, Alberto; SANTAGATA, Marco. **Manuale di letteratura italiana contemporanea**. Bari: Gius. Laterza & Figli, 2007.
- CROZIER-DE ROSA, Sharon. **What are the four waves of feminism? And what comes next?** 2021. Disponível em: <https://theconversation.com/what-are-the-four-waves-of-feminism-and-what-comes-next-22415>. Acesso em: 23 nov. 2024.
- DAL PONT, Stella Rivello da Silva. **Cânone em tradução: três décadas de conexões literárias entre Brasil e Itália (1977-2007)**. 2017. 652 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/179010/347997.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- DAL PONT, Stella Rivello da Silva; GUERINI, Andréia. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária? **Belas Infieis**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 33-51, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/11453/10082>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- DE LISO, Daniela (a cura). **Le autrici della letteratura italiana: per una storia dal XIII al XXI secolo**. Napoli: Paolo Loffredo Editore, 2023.
- GASPARY, Adolf. **Storia della letteratura italiana**. Traduzione di Nicola Zingarelli e Vittorio Rossi. Torino: Loescher, 1887.
- GONÇALVES, Maria Mariana Ferreira; ARAUJO, Iara Maria de. Literatura de autoria feminina: aspectos de uma literatura marginal. **Revista Educação e Linguagens**, [S.l.], v. 10, n. 20, p. 207-222, 14 dez. 2021. Universidade Estadual do Paraná – Unespar. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.33871/22386084.2021.10.20.207-222>. Acesso em: 17 abr. 2025.
- GUERINI, Andréia. **La traduzione in Brasile negli ultimi trent'anni: breve storia e tendenze**. 2003. Disponível em: http://www.intralinea.org/archive/article/La_traduzione_in_Brasile. Acesso em: 5 jun. 2024.
- GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. Brasil – História da Tradução. **ENTI**, Alicante: AIETI, 2022. ISSN: 2951-6714. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6363431>. Disponível em: https://www.aieti.eu/enti/brazil_POR. Acesso em: 16 set. 2024.
- GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; CARDELLINO, Pablo; COSTA, Walter Carlos (org.). **DITRA – Dicionário de tradutores literários no Brasil**. Disponível em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>. Acesso em: 27 nov. 2024.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEÃO, Celina; NELMA, Tereza. Apresentação. In: CHIARINI, Ana Maria; GUERINI, Andréia; SIMONI, Karine (org.). **Raízes feministas em tradução**: italiano. Brasília: Edições Câmara, 2022. p. 13-17.

LOESCHER EDITORE. Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi. Disponível em: https://www.loescher.it/dettaglio/opera/O_34476/Controcanone. Acesso em: 11 set. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

NECLIT. **Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida**. Disponível em: https://dblit.ufsc.br/?locale=pt_BR. Acesso em: 15 jan. 2025.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**. São Paulo: ECA – USP, 2018.

RIO DE JANEIRO. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. (comp.). **Terminal Sophia**. Disponível em: https://acervo.bn.gov.br/sophia_web/. Acesso em: 15 jan. 2025.

ROSSI, Vittorio. **Storia della letteratura italiana**: per uso dei licei. Milano: Dottor Francesco Vallardi, 1928.

RUNDLE, Christopher. **Il vizio dell'esterofilia**: editoria e traduzioni nell'Italia fascista. Traduzione di Maurizio Ginocchi. Roma: Carocci, 2019.

SANCTIS, Francesco de. **Storia della letteratura italiana**. Milano: Fratelli Treves Editori, 1925.

SANGUINETI, Federico. **Per una nuova storia letteraria**. Bologna: Argolibri, 2022.

SCHMIDT, Rita. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, (32), p. 127–141. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9573>. Acesso em: 02 fev. 2025.

TATTI, Silvia; LICAMELI, Chiara (a cura di). **Scrittrici italiane tra Otto e Novecento**. Brescia: Morcelliana, 2023.

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico**: um século de imigração italiana no Brasil. Tradução de Mariarosaria Fabris e Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

TORRACA, Francesco. **Manuale della letteratura italiana**. 7. ed. Firenze: Sansoni, 1913.

UNESCO (comp.). **Index Translationum**. Disponível em: <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>. Acesso em: 27 jan. 2025.



A tradução da obra de Jorge de Lima através das cartas enviadas por seus correspondentes estrangeiros (1928-1953)

Raphael Salomão Khéde

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>

E-mail: raphaelsalomao@hotmail.com

RESUMO

Com base no duplo conceito de “contato” e “conflito”, proposto por Benvenuto Terracini (1951), o presente artigo tem como objetivo analisar uma seleção de cartas enviadas, entre 1928 e 1953, para Jorge de Lima, por diversos correspondentes de várias partes do mundo (Estados Unidos, Peru, Argentina, Uruguai, Espanha, França, Hungria), a respeito da tradução dos livros do autor brasileiro. Através da leitura das cartas — escritas em francês, espanhol e inglês —, é possível termos acesso ao sodalício intelectual intenso mantido por Jorge de Lima ao longo de sua trajetória, sobretudo com autores oriundos de países da América Latina. As cartas, de fato, fornecem informações detalhadas sobre o envio constante de livros, artigos e poemas por parte de Jorge de Lima, e também sobre a tradução, a recepção e a crítica da obra do autor alagoano em diversos países, colocando em evidência aspectos de “contato” e de “conflito” entre línguas e culturas.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima; Tradução; Correspondência inédita; Poesia brasileira.

The translation of the work of Jorge de Lima through the letters sent by his foreign correspondents (1928-1953)

ABSTRACT

Based on the double concept of “contact” and “conflict”, proposed by Benvenuto Terracini (1951), this article aims to analyze a selection of letters sent, between 1928 and 1953, to Jorge de Lima, by various correspondents from different parts of the world (United States, Peru, Argentina, Uruguay, Spain, France, Hungary) regarding the translation of the Brazilian author’s books. By reading the letters — written in French, Spanish and English —, it is possible to have access to the intense intellectual partnership maintained by Jorge de Lima, throughout his career, especially with authors from Latin American countries. The letters, in fact, provide detailed information about the constant sending of books, articles and poems by Jorge de Lima, and also about the translation, reception and criticism of the Alagoan author’s work in different countries, highlighting aspects of “contact” and “conflict” between languages and cultures.

KEYWORDS: Jorge de Lima; Translation; Unpublished correspondence; Brazilian poetry.



1. Introdução

Conforme aponta Bice Mortara Garavelli, Benvenuto Terracini já vinha elaborando, desde 1951 (portanto desde a fase do exílio argentino), um conceito que será bastante explorado nos estudos de tradução¹: a não neutralidade do ato tradutório. Para Lawrence Venuti, a tradução é motivada por um reconhecimento das diferenças linguísticas e culturais, redefinindo o conceito de autoria na literatura e na lei, criando identidades receptivas à diferença cultural, exigindo abordagens diferentes no ensino da literatura e na prática filosófica.

O foco na marginalidade da tradução é estratégico. Ele supõe que um estudo da periferia em qualquer cultura pode iluminar e, até mesmo, rever o centro. Contudo, no caso da tradução, da troca transcultural, as periferias são muitas, ao mesmo tempo domésticas e estrangeiras. Elas tomam a forma das culturas marginais, assim definidas por sua posição nas estruturas nacionais ou globais, situadas em relação às línguas hegemônicas, um dialeto-padrão local e geralmente o inglês, ainda a língua mais traduzida em todo o mundo. A pressuposição principal deste livro é talvez o maior escândalo da tradução: assimetrias, injustiças, relações de dominação e dependência existem em cada ato de tradução, em cada ato de colocar o traduzido a serviço da cultura tradutora (Venuti, 2002, p. 15).

Toda teoria da tradução, portanto, deveria se basear, segundo Terracini, no relacionamento, ora harmônico ora conflituoso, de uma língua com “a forma particular da cultura da qual é veículo”, entre o exame das consequências linguísticas da troca de cultura e a análise do “que propriamente seja e como se forme uma língua culta” (Garavelli, 1983, p. 104). Garavelli destaca como os problemas da tradução foram colocados por Terracini no ensaio *Il problema della traduzione* — o qual compunha originalmente um dos três capítulos de *Conflictos de lengua y de cultura* (Buenos Aires, 1951), tendo sido definido, em 1973, por Gianfranco Folena, como um dos livros mais “esclarecedores sobre a tradução” — como consequências linguísticas da contraposição de duas formas e tradições bem distintas de cultura. Terracini afirma que o tradutor é um dos veículos com os quais a cultura se transmite e se expande pelo mundo, através de conflitos e de assimilações. Nesse sentido, segundo ele, a atividade do tradutor, que não é neutra, representa o indício de uma exigência de “desenvolvimento cultural que domina a forma de civilização representada pela língua de chegada” e a instiga “à assimilação de novas formas”. Investigando situações de contatos e de conflitos, os estudos de tradução apontam para os limites do traduzível: “Talvez não existam livros intraduzíveis, mas povos intraduzíveis sim. E para entender devidamente seus livros, creio que devemos nos aproximar de seus povos, informando-nos sobre sua cultura, nos acostumando ao seu modo de viver e de pensar” (Terracini, 1983, p. 46-48).

¹ Ao desenvolver os conceitos de estrangeirização e domesticação de Schleiermacher e ao problematizar a ideia de ilusão da transparência linguística da tradução, Lawrence Venuti aprofundou a questão da invisibilidade do tradutor em *The translator's invisibility* (1995): “I saw that it could be used to describe the illusionistic effects of fluent translation, where the current standard dialect of the translating language along with linear syntax and univocal meaning creates an easy readability that masks the translator's work, leading the reader to believe that the translation is actually the source text” (Venuti, 2017 [1995], p. 2).

A partir do momento que a correspondência passiva de Jorge Lima aponta para diversos aspectos estéticos presentes na obra do autor alagoano, a sua leitura confirma a conceituação de Peeter Torop, segundo o qual existe certa afinidade entre a atividade crítica e a tradutória: “por um lado, os críticos são tradutores, portanto, seja a crítica que a tradução tem uma função mediadora, com a diferença que a crítica é mais abstrata e fragmentária, ou seja, na crítica fala-se do texto, enquanto na tradução é o próprio texto a falar” (Torop, 2014, p. 24). Nessa mesma linha de raciocínio, Henri Meschonnic afirma que a poética da tradução implica um ato crítico sobre, contemporaneamente, a língua e a literatura:

[...] a poética implica a literatura, e por isto impede este vício maior das teorias linguísticas contemporâneas, de trabalhar com a linguagem, separando-a da literatura, isto é, compartimentando-a, de onde os empirismos descritivistas regionais e dogmáticos sem teoria da linguagem. Aqui, a poética da tradução desempenha um papel maior como poética experimental. Então, a poética não é mais do que um homônimo daquilo que o pós-estruturalismo designa com este mesmo nome em sua descrição das estruturas narrativas. Assim a poética tem um papel e um efeito críticos (Meschonnic, 2010, p. 3).

Partindo desse duplo conceito — o da tradução como espaço de “contato” e de “conflito”, e o da tradução como ato crítico —, o presente artigo tem como objetivo analisar uma seleção de cartas enviadas, entre 1928 e 1953, para Jorge de Lima (1893-1953), por diversos correspondentes de diversas partes do mundo (Estados Unidos, Peru, Argentina, Uruguai, Espanha, França, Hungria), a respeito da tradução dos livros do autor brasileiro. Trata-se de uma extensa correspondência, ainda inédita (conservada no acervo de Jorge de Lima, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro), com, entre outros, o poeta e tradutor húngaro Paulo Rónai (1907-1992), a escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979), o historiador peruano Rubén Vargas Ugarte (1886-1975), o escritor boliviano Diomedes de Pereyra (1897-1976), o escritor uruguaio Ildefonso Pereda Valdés (1899-1996), o escritor francês Daniel-Rops (1901-1965), o tradutor estadunidense Samuel Putnam (1892-1950). Através da leitura das cartas — escritas em francês, espanhol e inglês —, é possível termos acesso ao sodalício intelectual intenso mantido por Jorge de Lima ao longo de sua trajetória, sobretudo com autores oriundos de países da América Latina. As cartas, de fato, fornecem informações detalhadas sobre o envio constante de livros, artigos e poemas por parte de Jorge de Lima, e também sobre a tradução, a recepção e a crítica da obra do autor alagoano em diversos países, colocando em evidência aspectos de “contato” e de “conflito” entre línguas e culturas.

Conforme apontou Júlio Castañon Guimarães (1996), Vincent Kaufmann, em seu livro *L'équivoque épistolaire* (1990), baseou-se na expressão “equivoco epistolar” para formular a noção de que, em vez de contribuir para aproximar, para comunicar, o gesto epistolar desqualifica “toda forma de partilha”, ao criar “uma distância graças à qual o texto literário pode sobrevir”. Nesse sentido, “as correspondências representam um corpus ao mesmo tempo superabundante e sempre lacunar”. A correspondência é lacunar na medida em que compõe um longo texto fragmentado, podendo, ainda, ocorrer a situação de algumas peças não terem sido preservadas. Se a escolha de Vincent Kaufmann se deu por correspondências superabundantes, é fácil supor que nos casos contrários torna-se precário rastrear os elementos que sustentam sua hipótese

(Guimarães, 1996, p. 4-5). Portanto, prossegue Castañon, as cartas interessam ao trabalho crítico, por fatores que vão além da forma literal do texto, ou seja, “importam algumas articulações estabelecidas pela correspondência”: o “estatuto privado do material e os diferentes níveis de relação do texto epistolar com o texto literário, em sentido estrito, ou com o universo cultural dos autores, em sentido lato” (Guimarães, 1996, p. 5).

2. Cartas 1934-1953

Samuel Putnam (o qual traduziu para o inglês, entre outros, *Os sertões*, de Euclides da Cunha) enviou uma carta em francês (todas as outras são em inglês), em 15 de outubro de 1934, agradecendo Jorge de Lima pelo envio de seus “belos livros”, sobre os quais Putnam, após lê-los, escreveu uma nota para *Books Abroad*, publicada no número de janeiro de 1935. Em 7 de janeiro de 1935, Putnam parabeniza Jorge pelo prêmio recebido pela Fundação Graça Aranha pela novela *O anjo*. Além de solicitar o envio de uma cópia do número do *Diário de notícias* com a entrevista concedida por Jorge de Lima, Putnam informa o poeta brasileiro sobre a publicação da resenha escrita por ele a respeito de seus três livros: *Poemas escolhidos* (1932), *O anjo* (1934) e *Anchieta* (1935). Na carta de 21 de abril de 1935, o tradutor pergunta se Jorge havia recebido o número de verão da *Books Abroad*. Em 29 de maio de 1936, Putnam indaga se Jorge viu seu artigo sobre *Calunga* (1935) publicado, na *Books Abroad*, no número de verão de 1936. Em seguida, solicita a ajuda de Jorge, pois a universidade de Harvard havia lhe pedido para preparar uma bibliografia da literatura brasileira referente ao ano de 1935, com a indicação de livros, artigos e revistas brasileiras. Putnam solicitava informações detalhadas sobre os seguintes itens: nome do autor; título do livro ou artigo; editora; local da publicação e, no caso de artigos de revista, os números de páginas e dos volumes.

Em 3 de março de 1937, agradecendo Jorge pelo espaço que lhe havia concedido no *Boletim de Ariel*, informa o poeta sobre sua função de editor da seção brasileira da *HandBook* da universidade de Harvard. Pede, então, a sua ajuda para que lhe envie uma lista com “todos os livros de importância literária publicados no Brasil em 1936”. No dia 4 de agosto de 1937, Putnam escreve pedindo a Jorge para lhe enviar uma lista de todas as traduções brasileiras de Walt Whitman, já que estava trabalhando sobre a bibliografia do poeta americano. Informa ainda que a *Harvard University Handbook of Latin American Studies* estava no prelo, “listando as obras literárias brasileiras mais importantes de 1936”. Na carta, o tradutor acusa, também, o recebimento de *Esse Jorge de Lima* (1933), de Benjamin Lima, e *História e crítica da poesia brasileira* (1937), de Edson Lins. No dia 5 de fevereiro, Putnam escreveu um bilhete para Jorge apresentando-o a Lewis Hanke (professor da universidade de Harvard e editor-chefe da *Handbook of Latin American Studies*), e solicitando que o ajudasse a estabelecer contatos em sua iminente viagem ao Brasil para que a sua estadia fosse profícua do ponto de vista literário. No dia 1º de julho de 1938, Putnam pede para Jorge escrever às editoras para que lhe enviassem os seguintes livros: *O sagrado esforço do homem* (1937), de Tasso da Silveira; *Gado humano* (1936), de Nestor Duarte, e *Olho d'água* (1937), de João Accioli.



Em 19 de junho², Jorge escreve em português a Putnam (é a única carta do poeta alagoano para o tradutor americano conservada no dossiê) afirmando que havia recebido a sua carta em 5 de fevereiro de 1938, com enorme atraso, somente na véspera, em 18 de junho. Jorge conta que no dia anterior havia almoçado com José Lins do Rego, Luís Jardim e o professor Lewis Hanke. No curto espaço deste almoço, percebeu “a extraordinária inteligência e intuição”, a agilidade de pensar de Hanke, assim como “a sua facilidade de nos compreender”, de “descobrir rapidamente onde estão nossos justos valores e o que realmente a incipiente inteligência brasileira representa no mundo espiritual de todos os povos”. Após afirmar que, por intermédio de Hanke, havia sido apresentado ao Dr. Prestore E. James (professor da Universidade de Michigan), Jorge apresenta diversas críticas ao artigo escrito por Putnam a respeito da já citada *História e crítica da poesia brasileira*, de Edson Lins:

Aproveito a ocasião, meu caro Putnam, para falar-lhe sobre o artigo a respeito da *História da poesia brasileira* enviado por v. ao Books Abroad. Foi v. de uma grande injustiça para com um crítico que apesar de seus 21 anos consegue produzir a obra exaustiva e documental de mais de 300 páginas que é seu livro. Há outros conceitos, nesta sua apreciação, totalmente falsos como a classificação de nossa poesia num terceiro plano. Posso assegurar-lhe que o surto de poesia no Brasil desde 1925 é dos mais intensos, mais profundos, e mais universais do mundo. Estamos inteiramente emancipados da poesia europeia ou americana no que a poesia pode ter de americano ou europeu e somos verdadeiramente universais em qualquer sentido em que v. encare. V. decerto desconhece Adalgisa Nery, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Francisco Karam, Vinícius de Moraes, Lúcio Cardoso ou Manuel Bandeira. V. decerto desconhece os meus 5 ou 6 volumes de poesia e por isso emitiu um juízo tão desfavorável.

Outro trecho da crítica considerado “injusto” por Jorge de Lima é o seguinte: “The Brazilian poet-novelist, Jorge de Lima, is perhaps the best publicized writer in the world. One almost has the impression that he must maintain a high-powered publicity staff. Or else, he has a phenomenal number of disciples, and they are even more adulatory than disciples customarily are”. Comenta Jorge de Lima:

Não possuo nenhum serviço de publicidade, aliás, nenhum escritor brasileiro o possui e se meus discípulos se referem com algum exagero à minha insignificante personalidade literária, não é com nenhum espírito de adulação ou qualquer outro sentimento mais pejorativo mas com a lealdade que caracteriza a mocidade tão generosa nos Estados Unidos, como no Brasil ou em todos os recantos da terra.

Em seguida, Jorge rebate mais dois pontos da crítica de Putnam: um relacionado ao governo Vargas, defendido pelo poeta alagoano, inclusive, com base num pronunciamento de José Lins do Rego; e outro referente ao catolicismo professado por ele e por Murilo Mendes:

Outra opinião que v. precisa retificar em seu foro íntimo, é o seu juízo sobre Vargas. Em primeiro lugar aviso-lhe que o meu cargo de Professor de literatura da Universidade para o qual voltei

² Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 574.

agora não devo a Vargas nem a nenhum político. O presidente Vargas, porém, não é nem nunca foi sanguinário nem conserva “apodrecendo nas prisões os intelectuais brasileiros”. Para comprovar o que estou lhe dizendo, envio-lhe uma página de jornal contendo o discurso de José Lins do Rego, recentemente pronunciado perante Vargas e que justamente trata do assunto — “Vargas e os intelectuais”. Ora, José Lins do Rego, pela feição de seus romances e de sua literatura em geral, não é absolutamente suspeito. Mal informado está v. também quando afirma que eu e Murilo Mendes somos orientadores do neo-catolicismo do Brasil. Primeiro não há neo-catolicismo. Só há, houve e haverá, no Brasil, em USA e no mundo inteiro — catolicismo, acima de qualquer forma política, de qualquer preconceito crítico e independente de esquerda, direita ou qualquer estado ou tirania. Segundo: eu e Murilo Mendes não somos chefes do catolicismo (neo-catolicismo para v.). O chefe é o cardeal e depois dele, como orientador leigo é o preclaro escritor e crítico doublé de sociólogo — senhor Alceu Amoroso Lima que fazendo crítica, até pouco tempo, dos livros estrangeiros no Brasil era incapaz de cometer as ironias e as injustiças que o meu amigo Samuel Putnam acaba de perpetrar. No mais continuo seu amigo para servi-lo e seu admirador de sempre.

No arquivo de Jorge de Lima, estão conservadas duas cartas em francês de Paulo Rónai³, escritas antes de sua transferência para o Brasil (em março de 1941). Na primeira, de 21 de julho de 1939, de Budapeste, escreve mencionando a conferência realizada por ele na Sociedade Vajda János (em Budapeste, em junho de 1939), intitulada “O outro Brasil”. Além das referências à *Antologia dos poetas modernos* (1935), de Dante Milano, e a já citada *História e crítica da poesia brasileira*, a carta é interessante porque nela Rónai fornece informações a respeito de sua antologia de poetas brasileiros traduzidos para o húngaro (a primeira em absoluto), e a respeito de sua atividade como crítico e como tradutor de autores brasileiros. Rónai fala, inclusive, sobre a dificuldade de se traduzir uma obra prima da literatura brasileira, como “Essa negra Fulô”:

Peut-être avez-vous lu, dans le *Correio da Manhã*, ou dans *Jornal do Comércio* du 14 juin, une notice sur une conférence que j’ai fait la veille sur la poésie brésilienne moderne et où je parlé de vous et de votre art. Je m’occupe en effet depuis quelques temps de la littérature brésilienne. En plusieurs journaux et revues de Budapest, j’ai publié quelques études sur des écrivains et des poètes de votre pays et une trentaine de poèmes brésiliens traduits par moi en vers hongrois. Je travaille actuellement à une petite *Anthologie de la poésie brésilienne moderne* en hongrois, le premier recueil de ce genre en Europe Centrale, je pense. De vous je ne connais que les quelques poésies insérées dans *L’Antologia de poetas modernos* de D. Milano. J’en ai traduit une — sans doute la plus célèbre — “Essa negra Fulô” ou plutôt j’ai essayé de la traduire. Bien entendu, beaucoup de beautés intraduisibles de ce poème que je considère comme une chef-d’oeuvre de la littérature brésilienne, n’ont pu être rendues en hongrois: même ainsi, cependant, il a eu un succès énorme parmi les auditeurs de ma conférence. Même sans avoir lu la plupart de vos oeuvres, je connais assez bien l’importance du rôle que vous jouez dans le mouvement intellectuel brésilien, par exemple par *l’História e crítica da poesia brasileira* de Edison Lins et plusieurs périodiques et journaux de Rio et de São Paulo. Vous comprendrez donc que je serais très très heureux de connaître le reste de votre oeuvre littéraire et que vous me rendriez un très grand service en m’envoyant quelques-uns de vos volumes. Si vous aviez l’extrême obligeance de m’envoyer par avion votre volume de vers que vous considérez comme le plus important, je vous en serais bien reconnaissant — alors je pourrais encore

³ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 604.

en insérer quelques pièces dans mon Anthologie qui paraîtra à la fin du mois d'août et où votre Fulô aura de toute façon une place d'honneur. Il va de soi que je vous enverrai cette Anthologie aussitôt qu'elle sera publiée. J'espère que vous voudrez m'excuser de frapper à votre porte sans vous connaître: je m'y sens autorisé par la traduction d' "Essa negra Fulô qui forme désormais une sorte de lien entre nous. Je ne vous écris pas en portugais, car je sais mieux le français, mais vous pouvez naturellement m'écrire en portugais. Dans l'attente de votre lettre, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'expression de mes sentiments dévoués⁴.

De Budapeste, em 3 de outubro de 1939, Paulo Rónai escreveu outra carta junto a qual enca-minhou a introdução em francês para a sua já citada antologia (que reúne 33 poemas de 24 auto-res brasileiros traduzidos). Jorge de Lima resulta o segundo poeta mais traduzido (atrás somente de Ribeiro Couto, do qual Rónai traduziu sete poemas) com "Essa negra Fulô", "O filho pródigo" e "Mira-Coeli". Rónai acusa o recebimento de *A Túnica Inconsútil* (1938), definida como "poesia pura e nova, uma das contribuições mais essenciais da literatura brasileira":

Depuis ma dernière lettre, j'ai reçu votre livre *A Túnica Inconsútil*. J'espère avoir un jour l'occasion de dire amplement dans un article tout le ravissement que ce grand livre m'a causé. C'est de la poésie pure et nouvelle, une des contributions les plus essentielles de la littérature brésilienne au trésor de la poésie mondiale. Il y a certainement un grand nombre de pièces que je traduirai tôt ou tard, comme "A Ave", "Convite para a ilha", "O grande desastre aéreo de ontem", "Poema de qualquer virgem", "O poeta Jacob", etc. Merci mille fois de m'avoir fait connaître cet ouvrage qui m'a permis de compléter l'image si incomplète — et pourtant si brillante déjà — que je m'étais faite de votre art. Merci aussi du livre de M. Manuel Anselmo, analyse compréhensive et intelligente. Vous trouvez cette lettre jointe à mon livre *Brazilia Üzen* (Message du Brésil), mon recueil déjà annoncé de la poésie brésilienne moderne et contenant trois de vos poésies. J'y ai joint le texte original portugais de la préface et la traduction française de l'introduction, ce qui vous donnera une idée des intentions que j'avais en publiant ce livre et de la manière dont je considère le mouvement littéraire brésilien. Recevez ce volume avec bienveillance, comme un signe de mon affection pour votre pays et de mon

⁴ "Talvez o senhor tenha lido, no *Correio da Manhã*, ou no *Jornal do Comércio* de 14 de junho, a notícia de uma conferência que dei na véspera sobre poesia moderna brasileira, na qual falei do senhor e de sua arte. Na verdade, já há algum tempo que trato de literatura brasileira. Em vários jornais e revistas de Budapeste publiquei alguns estudos sobre escritores e poetas de seu país e cerca de trinta poemas traduzidos por mim em versos húngaros. Atualmente estou trabalhando em uma pequena Antologia da Poesia Moderna Brasileira em húngaro, a primeira coleção desse tipo na Europa Central, creio. Do senhor só conheço os poemas inseridos na *Antologia de poetas modernos* de D. Milano. Traduzi um — sem dúvida o mais famoso — 'Essa negra Fulô', ou melhor, tentei traduzir. É claro que muitas das belezas intraduzíveis deste poema, que considero uma obra-prima da literatura brasileira, não poderiam ser traduzidas em húngaro: mesmo assim, porém, fez enorme sucesso entre os ouvintes da minha palestra. Mesmo sem ter lido a maior parte de suas obras, sei muito bem a importância do papel que o senhor desempenha no movimento intelectual brasileiro, por exemplo, através da *História e crítica da poesia brasileira* de Edison Lins e de diversos periódicos e jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. O senhor compreenderá, portanto, que eu ficaria muito, muito feliz em conhecer o resto de sua obra literária e que o senhor estaria me prestando um grande serviço ao me enviar alguns de seus volumes. Se o senhor tivesse a extrema gentileza de me enviar por via aérea o seu volume de versos que o senhor considera o mais importante, eu lhe ficaria muito grato — eu então poderia inserir alguns trechos na minha Antologia que sairá no final de agosto e na qual a sua Fulô terá, de qualquer forma, lugar de honra. Nem é preciso dizer que enviarei esta antologia assim que for publicada. Espero que me desculpe por bater à sua porta sem conhecê-lo: sinto-me autorizado a fazê-lo pela tradução de 'Essa negra Fulô' que agora forma uma espécie de elo entre nós. Não lhe escrevo em português, porque conheço melhor o francês, mas o senhor pode naturalmente me escrever em português. Enquanto aguardo a sua carta, peço-lhe, Senhor, que aceite a expressão de meus devotados sentimentos." A tradução deste trecho e dos seguintes foi realizada pelo autor do ensaio.

respect pour votre art. Depuis ma dernière lettre, la guerre a éclaté en Europe, à deux doigts d'ici. Qui pourrait prévoir les conséquences de ce terrible fléau ou dire ceux qui seront ménagés et ceux qui seront entraînés. Quoi qu'il en soit, je voudrais que mon petit livre — dussé-je disparaître moi-même — fût considéré comme une profession de foi en faveur de la paix et de la collaboration des peuples. J'avais cru jadis que l'Europe détenait seule le patrimoine culturel de l'humanité. Mieux je connais l'Amérique du Sud et plus particulièrement votre Brésil, et mieux je me rends compte qu'il n'en est pas ainsi. Cette expérience me rassure et me console. Même si l'Europe devait sombrer dans la catastrophe pour avoir toléré qu'on manque de respect à la personne humaine, je sais désormais que ce qu'elle a produit de meilleur survivra⁵.

Em 5 de agosto (provavelmente de 1938), Daniel-Rops⁶, o qual manteve uma rica troca epistolar com Jorge de Lima a respeito da tradução das respectivas obras, escreve manifestando a sua alegria ao saber que o poeta brasileiro iniciou a tradução de seu romance *L'Épée de Feu*:

Je vous remercie de votre bonne lettre et de tout ce qu'elle contient d'aimable pour mes livres. Je suis particulièrement heureux que vous ayez aimé *L'Épée de Feu* et que vous envisagiez de le traduire. De mon côté j'ai bien reçu vos poèmes, qui m'ont vivement intéressé. Il y a là un sens de la simplicité poétique, une façon de susciter le beau de notre vie quotidienne, qui est d'un bon artiste. Les traductions sont bonnes et il y aura peu de chose à faire pour les mettre tout à fait en français littéraire. Comme je le dis à Corrêa, il y a toujours de grandes difficultés à faire publier des poèmes, mais je pense pouvoir en faire passer dans des revues d'abord, pour voir quelles seront les réactions de la critique. Il me faudrait absolument une étude de six ou sept pages en français sur votre oeuvre; je ne lis malheureusement pas le portugais⁷.

⁵ “Após a minha última carta, recebi o seu livro *A túnica inconsútil*. Espero um dia ter a oportunidade de expressar plenamente em um artigo toda a alegria que este grande livro me causou. É poesia pura e nova, uma das contribuições mais essenciais da literatura brasileira ao tesouro da poesia mundial. Há certamente um grande número de peças que traduzirei mais cedo ou mais tarde, como ‘A ave’, ‘Convite para a ilha’, ‘O grande desastre aéreo de ontem’, ‘Poema de qualquer virgem’, ‘O poeta Jacob’, etc. Mil vezes obrigado por ter me apresentado esta obra que me permitiu completar a imagem tão incompleta — mas já tão brilhante — que tinha formado da sua arte. Obrigado também pelo livro do Sr. Manuel Anselmo, análise abrangente e inteligente. O senhor encontra esta carta anexada ao meu livro *Brazilia Üzen* (Mensagem do Brasil), minha já anunciada coleção de poesia brasileira moderna, contendo três de seus poemas. Anexei o texto original em português do prefácio e a tradução francesa da introdução, que lhe dará uma ideia das intenções que tive ao publicar este livro e a forma como considero o movimento literário brasileiro. Receba este volume com carinho, como sinal do meu carinho pelo seu país e do meu respeito pela sua arte. Desde a minha última carta, a guerra eclodiu na Europa, a poucos passos daqui. Quem poderia prever as consequências deste terrível flagelo ou dizer aqueles que serão poupados e aqueles que serão arrastados. Em todo o caso, gostaria que o meu livrinho — mesmo que eu próprio desaparecesse — fosse considerado como uma profissão de fé a favor da paz e da colaboração entre os povos. Certa vez, acreditei que só a Europa detinha a herança cultural da humanidade. Quanto mais conheço a América do Sul e, sobretudo, o seu Brasil, percebo melhor que as coisas não estão assim. Esta experiência tranquiliza-me e consola-me. Mesmo que a Europa afundasse na catástrofe por ter tolerado a falta de respeito pela pessoa humana, sei agora que o melhor que produziu sobreviverá.”

⁶ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 605.

⁷ “Agradeço sua amável carta e toda a gentileza que ela contém para com os meus livros. Estou especialmente feliz que o senhor tenha gostado de *L'Épée de Feu* e esteja pensando em traduzi-lo. De minha parte, recebi seus poemas, que me interessaram muito. Há ali uma sensação de simplicidade poética, uma forma de realçar a beleza do nosso dia a dia, que vem de um bom artista. As traduções são boas e não será necessário muito esforço para colocá-las em francês literário. Como digo ao Corrêa, sempre há grandes dificuldades para publicar poemas, mas acho que posso colocá-los primeiro nas revistas, para ver qual será a reação da crítica. Preciso absolutamente de um estudo de seis ou sete páginas em francês sobre o seu trabalho; infelizmente não leio português.”

Em 12 de fevereiro de 1939, Daniel-Rops pergunta se Jorge estaria disponível a traduzir para o português outras três obras:

J'ai bien reçu vos envois et j'ai été heureux de voir paraître le recueil sur les Juifs dans votre traduction. Malheureusement mon ignorance du portugais m'a empêché d'en apprécier les mérites, mais par contre j'ai peu me rendre compte de la beauté de vos poèmes d'après les traductions françaises. Je pense que l'une ou l'autre pourrait être présentée à une revue française, si cela vous intéresse. Croyez-vous qu'il serait possible de faire publier en traduction au Brésil l'un ou l'autre de mes livres personnels? Je prie mon éditeur de vous envoyer mon roman *Mort où es ta victoire*, mon Essai sur *Péguy* et celui sur *Ce qui meurt et ce qui naît*. Vous seriez tout à fait bon d'examiner si un de vos éditeurs ne pourrait envisager la publication à Rio⁸.

Na carta de 26 de março de 1939, Daniel-Rops se refere à tradução de sua obra no Brasil:

En tout cas, je tiens à vous dire que personnellement j'ai été très heureux d'apprendre que vous alliez traduire mes deux livres; j'ai une grande sympathie pour le Brésil, où je compte pas mal d'amis et je crois que vos éditions seront bien accueillies. Je suis en tout cas à votre disposition pour tout renseignement qui pourrait vous être utile, touchant la traduction, de même que je serai à la disposition de l'éditeur pour ce qui concernera le lancement⁹.

Em 13 de maio de 1939, Daniel-Rops escreve sobre a publicação dos poemas de Jorge de Lima em francês:

J'ai communiqué votre lettre à Plon qui fera le nécessaire auprès de vous pour mettre au point la question des traductions. Je vous remercie, quant à moi, de l'intérêt amical que vous y portez. Vous allez d'ailleurs recevoir probablement par le même courrier mon nouveau roman *L'Épée de Feu* dont je souhaite qu'il vous intéresse. En ce qui concerne vos poèmes, je ne demande pas mieux que d'en vérifier le français. Mais pour ce qui concerne la publication, il ne faudrait pas vous adresser à Plon qui est une maison excellente, mais qui ne publie jamais ou presque de poésies. Quand j'aurai votre manuscrit, je verrai quel sera l'éditeur avec lequel il conviendra d'engager la conversation¹⁰.

No P.S., Daniel-Rops pede a Jorge que envie uma cópia do seu *L'Épée de Feu* a Tristão de Athayde, Afrânio Coutinho e Ribeiro Couto. Na carta de 5 de janeiro (mas sem a indicação do

⁸ "Recebi suas correspondências e fiquei feliz em ver a coleção sobre os judeus aparecer na sua tradução. Infelizmente o meu desconhecimento do português impediu-me de apreciar os seus méritos, mas por outro lado dificilmente percebi a beleza dos seus poemas a partir das traduções francesas. Acho que um ou outro poderia ser apresentado a uma revista francesa, se isso lhe interessar. O senhor acha que seria possível traduzir algum dos meus livros no Brasil? Vou pedir ao meu editor para lhe enviar o meu romance *Mort où es ta victoire*, meu ensaio Ensaio sobre *Péguy* e aquele sobre *Ce qui meurt et ce qui naît*. Seria ótimo se um de seus editores se interessasse pela publicação no Rio."

⁹ "De qualquer forma, quero lhe dizer que pessoalmente fiquei muito feliz ao saber que o senhor iria traduzir meus dois livros; tenho muita simpatia pelo Brasil, onde tenho muitos amigos e acredito que suas edições serão bem recebidas. Em qualquer caso, estou à sua disposição para qualquer informação que lhe possa ser útil, no que diz respeito à tradução, assim como estarei à disposição da editora no que diz respeito ao lançamento."

¹⁰ "Comuniquei sua carta a Plon que fará o que for necessário para resolver com o senhor a questão das traduções. Agradeço-lhe, pela minha parte, o seu interesse amigável no assunto. O senhor provavelmente também receberá pelo mesmo correio meu novo romance *L'Épée de Feu*, que espero lhe interesse. Quanto aos seus poemas, nada me agradaria mais do que verificar o francês. Mas no que diz respeito à publicação, não se deve contactar a Plon que é uma excelente editora, mas nunca ou quase nunca publica poesia. Quando tiver seu manuscrito em mãos, verei qual editora é adequada para iniciar uma conversa."

ano), Daniel-Rops afirma que queria publicar um artigo sobre Jorge de Lima e solicita o envio da tradução francesa do prefácio que Georges Bernanos dedicou aos poemas de Jorge, além da tradução de alguns poemas de *A túnica Inconsútil*:

Je me propose de publier un article sur vous mais il me faudrait plusieurs choses que je vous demande de me faire parvenir par retour de l'avion.

La traduction française de la préface que Bernanos vous a donnée pour vos poèmes.

La traduction de quelques uns de vos poèmes extraits de la *Tunica*, par exemple “Lode à la communion des saints”; il m'en faudrait deux ou trois. Dans la hâte de mon départ au moment de la déclaration de guerre, j'ai laissé vos poèmes dans ma maison de campagne.

Un résumé du roman que vous m'annoncez¹¹.

Para Daniel-Rops, o poeta alagoano escreveu em francês em 13 de dezembro de 1941, trazendo informações sobre a sua tradução do romance do autor francês (*A espada de Fogo*), e demonstrando-se disponível a traduzir outras duas obras (*Mystique de France* e *Receueil de Nouvelles*):

En ce qui concerne la traduction de *L'Épée de Feu*, elle a été faite mais n'a pu être imprimée du à la réserve des éditeurs avant peur de se compromettre comme aussi le manque et la cherté du papier. Au sujet des deux ouvrages que vous venez de terminer — *Mystique de France* et *Receueil de Nouvelles* — je vous prie de bien vouloir me les faire parvenir aussitôt qu'ils auront été publiés, d'autant plus comme vous me le dittes que l'envoi de livres français au Brésil est possible¹².

Em 27 de outubro de 1939, o escritor peruano Estuardo Núñez Haia¹³ (1908-2013), escreveu agradecendo o envio da tradução dos poemas de Jorge para o espanhol: “Muy cordial su envío de *Poemas* y del magnífico ensayo crítico de Manuel Anselmo”. Estuardo manifestou, também, sua “gratidão mais sincera” pelos “intensos momentos” proporcionados pela leitura da poesia de Jorge que ele desconhecia. Lamenta que a tradução para o castelhano tenha eliminado os poemas da última fase de Jorge, enquanto os anteriores, “ricos em sensibilidade”, ele pôde “entrever” através das páginas do ensaio de Manuel Anselmo.

Para se pensar na relação entre poetas brasileiros e latinoamericanos, é importante lembrar a tradução para o espanhol de poetas modernistas brasileiros, realizada pelo poeta peruano Alberto Guillén, no início de 1930. Manuel Bandeira, no *Boletim de Ariel* (outubro de 1931), escreveu uma nota a respeito desta tradução, indicando que, em *Atenea* (ns. 73 e 74), Alberto Guillén havia publicado um breve estudo sobre *A nova poesia brasileira*. Guillén, conforme Bandeira, “já residiu entre nós como secretário da legação de seu país”. Poeta “de fina sensibilidade

¹¹ “Pretendo publicar um artigo sobre o senhor, mas precisaria que o senhor me enviasse várias coisas na volta do avião. I – A tradução francesa do prefácio que Bernanos lhe deu para seus poemas. II – A tradução de alguns de seus poemas retirados da *Túnica*, por exemplo, ‘Lode à comunhão dos santos’; eu precisaria de dois ou três. Na pressa de partir quando a guerra foi declarada, deixei seus poemas em minha casa de campo. III – Um resumo do romance que o senhor me contou.”

¹² “Quanto à tradução de *L'Épée de Feu*, esta foi realizada, mas não pôde ser impressa devido às reservas dos editores diante do medo de se comprometer, bem como da falta e do alto custo do papel. Em relação às duas obras que o senhor acabou de terminar — *Mystique de France* e *Receueil de Nouvelles* — peço-lhe que as envie para mim assim que publicadas, especialmente porque você me diz que é possível enviar livros franceses para o Brasil.”

¹³ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 518.

e apaixonado pelas coisas da América”, organizou, alguns anos antes, uma antologia da poesia sul-americana, cuja primeira edição se esgotou rapidamente. Naquele momento, estava preparando uma segunda edição, corrigida e ampliada, dessa obra, além de uma antologia da nova poesia brasileira. Bandeira considera “materiais destacados” do trabalho de Guillén as traduções (de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Jorge Fernandes, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes) e as notas que aparecem em *Ate-nea*, revista editada pela Universidade de Concepción, e que estava em seu oitavo ano: “É uma revista de ótima apresentação, e dirigi-a Domingo Melfi” (Bandeira, 1931, p. 15).

Numa carta de 1934 escrita para Jorge de Lima, Mário de Andrade¹⁴ se demonstra solícito com o amigo, ao lhe dar sugestões para a divulgação de sua novela, recém-publicada, *O anjo*. Em particular, o autor paulistano aconselha Jorge a enviar o texto ao escritor uruguaio Ildefonso Pereda Valdés: “Mande o livro dele pra redação do *Estado de São Paulo*. O endereço da minha tradutora é: Margaret Richardson Hollingsworth - 725, Riverside Drive - New York. E creio que é só. Ano pobre de gente em torno de mim. Não esqueça de mandar o *Anjo* pro Pereda Valdés, Consulado da Venezuela, Montevideo”.

No acervo de Jorge de Lima, encontram-se preservadas seis cartas de Ildefonso Pereda Valdés¹⁵ para Jorge de Lima (escritas entre 25 de março de 1928 e 10 de abril de 1943, sendo que três delas não estão datadas). Na carta de 25 de março de 1928, Valdés acusa o recebimento de *Novos Poemas* (1927), de Jorge de Lima (“Sus poemas me hablan de un Brasil del norte, lleno de misticismo”); além disso, Valdés informa Jorge sobre a tradução que ele estava preparando de seu poema “Xangô” para uma *Antología negra*. O poeta uruguaio, também, prometeu, nesta carta, o envio de seus *Poemas negros*, o novo livro que estava concluindo naquele momento. Numa carta sem data (enviada de Montevideu), Valdés escreveu sobre suas leituras da obra de Jorge de Lima, percebendo afinidades em suas poéticas a respeito da cultura, do misticismo e da história das populações afrodescendentes nas Américas:

Recibí hace un tiempo su libro *Novos Poemas* y últimamente una carta suya, a propósito de mi reciente libro *Raza Negra*. No recibí, en cambio, los ensayos que me enuncia. He leído *Novos Poemas* y me han gustado tanto ó más que sus *Poemas*. “Essa negra Fuló” vuelve a producirme la misma fuerte impresión de dolor servil, que ud. ha sabido poner en esa negrita Fuló “que ficou logo pra mucama / para vigiar a Sinhá / pra engomar pro Sinhó!”. Esa negra suya está traspasada del dolor de la esclavitud; hay en su poema algo del alma de una raza sufrida y dolorida que canta su dolor en sus versos. Me siento en esta parte fraternizar con ud. en el canto a una raza que, además del colorido pintoresco, presenta un profundo sentido humano, a ella muy pocos han podido llegar. Yo creo que se ha explotado escandalosamente la literatura negra, en Europa u en Estados Unidos; pero al alma negra no se llega tan fácilmente por la puerta de la frivolidad. Aquí en América, donde el negro forma parte integral de la tradición y de la vida americana, es a los poetas como ud. a quienes le corresponde hacer resonar la campana sonora del alma del negro. He notado en su último libro una tendencia mística muy acentuada. Esta nueva tendencia suya, me agrada y me complace. Una vez más coincidimos: la mística me tira por adentro, yo tengo un temperamento místico que se me sale a cada

¹⁴ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 127.

¹⁵ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 541.

rato. El negro mismo, me encanta por su misticismo, su religiosidad callada, y el fondo torturante de superstición que hay en él. Su misticismo ingenuo; su rezo poético me llegan profundamente al alma. Sorprenderá un poco a la gente pacata, ver cantar a la virgen María: “Nossa Senhora, minha madrinha” en un estilo tan familiar y confanzudo; pero esa manera de tratar a la virgen, y a Dios Nuestro Señor, se le puede permitir a un poeta de tan alta elevación como es ud. Muy bien ese “credo” casi rezado, y esos salmos, aromosos de cedro y armoniosos de música bíblica. Señalo en “Flor Sanctorum” esta certera belleza: “São Jorge que me cedeu o seu nome / pra meu pai me batizar”.

Na carta de 28 de março de 1940, Ildefonso Pereda acusou o recebimento da tradução em castelhano dos poemas de Jorge de Lima com o prefácio de Georges Bernanos, e acrescentou: “He gustado su poesía con el mismo encanto de siempre, desde aquella ‘Essa negra Fulô’ que tanto me encantara y con cuyo poema penetró Ud. en la poesía brasileña con acierto”. Ildefonso se refere também às suas últimas produções nas quais aprofundou o “tema negro americano”, e afirma que estava em contato direto com etnólogos brasileiros “muito interessantes” como Arthur Ramos, Edison Carneiro e Dante de Laytano, entre outros. Victoria Ocampo, em 9 de abril de 1942, escreveu trazendo informações a respeito da tradução dos poemas de Jorge de Lima em espanhol na revista *Sur*:

Gracias por sus poemas. También nosotros, desde hace mucho tiempo, queríamos publicar algo suyo en *Sur*. *Motivos de “Mira Celi”* realzarán las páginas de esta revista que le merece a Ud. palabras tan gentiles. Desearía eso sí, que cada poema apareciera acompañado por el respectivo original portugués, cosa que permitirá apreciar íntegramente su valor. Como lo reconocen los mismos traductores de la colección española, su versión al castellano es muy difícil. En fin, ya se dice en el *Quijote*, a propósito de Ariosto: “...por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren todos aquellos que los versos quisieren volver en otra lengua, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”. Le ruego, pues, que me envíe sin demora *Motivos de “Mira Celi”* en portugués.

Em 25 de julho de 1942, Diomedes de Pereyra¹⁶, consulete do comitê editorial da União Pan-Americana, de Washington, escreve a Jorge mencionando o envio de seus livros, e perguntando a respeito da tradução em espanhol de *Mira-Celi*:

[...] Su carta menciona una remesa de libros. Inútilmente los he esperado hasta hoy. Sin duda alguna se han perdido en el trayecto, circunstancia que lamento mucho, pues grande es el deseo que tengo de leerlos y alto el concepto que su obra nos merece. No me cabe, pues, otro recurso que el de rogarle ensaye de nuevo el hacerme llegar estas obras. Se lo agradeceré doblemente. ¿A propósito, salió ya la edición española de *Mira Celi*? Sea este un motivo para estrechar nuestras relaciones. Me será, créame, muy grata su colaboración.

De Washington, Armando de Sá Pires¹⁷ escreveu, em 10 de janeiro de 1952, uma carta na qual acusava o recebimento de dois artigos de Jorge de Lima (“Bahia” e “Caminho da literatura no Brasil”) para *Américas*, revista mensal ilustrada publicada pela união pan-americana, em

¹⁶ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 545.

¹⁷ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 561.



Washington. Na carta de 25 de fevereiro, Armando indica que o artigo será traduzido para o espanhol e para o inglês. Há uma carta, sem data, de Jorge de Lima para Armando Sá Pires, na qual o escritor alagoano afirma que uma das filhas de seu amigo — o escritor José Lins do Rego — já havia lhe pedido também um artigo para a revista *Américas*. Em 20 de junho, Armando confirma o recebimento dos *Poemas* de Jorge de Lima traduzidos para o espanhol, e afirma que a revista estava à procura de uma pessoa de língua espanhola e de “boa sensibilidade poética para escrever uma apreciação deste volume, que esteja à altura de seu mérito”. Em 22 de julho de 1952, Armando informa Jorge sobre o fato de a revista *Américas* não possuir, conforme solicitado pelo escritor alagoano, um fichário com endereços e nomes de escritores e críticos norte sul-americanos, mas — destaca Armando — o Departamento de assuntos culturais da União Pan-Americana já havia se prontificado a enviar a Jorge a lista requerida.

Em 10 de maio de 1952, o reitor da Pontifícia Universidade Católica do Peru, Rubén Vargas Ugarte¹⁸, escreveu a Jorge de Lima a respeito da leitura de seus poemas em espanhol:

Muy estimado Señor, ha sido para mí un presente regio su libro *Poemas* vertido con mucho acierto al castellano. Se lo agradezco muy sinceramente y aun cuando yo, tanto por la especialidad a que me dedico como por razón de las múltiples atenciones de mi cargo, apenas tengo tiempo para leer lo más preciso, será para mí un verdadero placer gustar la lectura de sus versos, tan impregnados de sentido cristiano y tan llenos de honda y auténtica poesía. Muchas gracias por el obsequio y que Dios N. S. continúe inspirándole, a fin de que Ud. también contribuya a la elevación de las almas hacia Él.

Ugarte manifestava, ainda, a opinião de que a última tradução dos poemas de Jorge em espanhol iria proporcionar um maior conhecimento de “sua obra no mundo hispânico”. Luca Popovici escreveu de Madrid, em 26 de agosto de 1952, falando, também, a respeito da tradução em espanhol dos poemas de Jorge de Lima:

Al volver hace pocos días de Francia (donde estuve un par de meses) encuentro su libro *Poemas* con el amable autógrafo que me dedicó. Supongo que debo este inmerecido honor a nuestro amigo Baciú, Primeramente le ruego disculpe — por el motivo susodicho — el retraso de mi agradecimiento, a que añado mi más caluroso afecto y admiración. Aunque no soy lector de poesía brasileña — lacuna que voy a llenar cuanto antes — su nombre me era ya conocido, como también alguna poesía, en traducción. Además tenía alguna información sobre su extraordinaria (también) biografía y siempre pensaba que un día podré conocerle.

3. Considerações finais

A seleção de cartas enviadas pelos interlocutores estrangeiros para Jorge de Lima apresenta uma faceta desconhecida desse poeta de “múltiplas dimensões” (Bosi, 1994 [1982], p. 452): a de grande divulgador internacional não somente da própria poesia, mas também da cultura e da literatura brasileira. A leitura das missivas — junto à nota de Manuel Bandeira de 1931 a respeito

¹⁸ Acervo de Jorge de Lima na Fundação Casa de Rui Barbosa. Código de referência: BR RJFCRBAMLB JL VP RS MIS 568.

da tradução para o espanhol de poetas brasileiros — aponta para um intenso intercâmbio intelectual, baseado no envio, na leitura, na tradução, na divulgação e na crítica de vários poemas (sobretudo “Essa negra Fulô”), artigos e livros (*Poemas*, *Novos Poemas*, *Calunga*, *O anjo*, *Anchieta*, *A túnica inconsútil*, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*), de Jorge de Lima. As cartas não somente indicam uma aproximação cultural e um vínculo estreito (dos quais ainda não temos um conhecimento aprofundado) entre o poeta alagoano e seus correspondentes estrangeiros, sobretudo da América Latina, como também informam sobre a atividade de tradução do francês do próprio Jorge de Lima, como vimos nas cartas enviadas por Daniel-Rops. A bastante consistente correspondência com Samuel Putnam, por sua vez, tem como destaque as críticas direcionadas por Jorge ao artigo escrito pelo tradutor estadunidense, em 1938, sobre a poesia brasileira. Dentro da perspectiva teórica adotada, podemos afirmar que o caso representa um exemplo de “conflito” entre culturas. Conforme vimos, Jorge de Lima questionava, na carta, diversos pontos do texto de Putnam, como por exemplo, aquele referente a uma das questões centrais da Semana de 1922: a emancipação da poesia brasileira (“Estamos inteiramente emancipados da poesia europeia ou americana no que a poesia pode ter de americano ou europeu e somos verdadeiramente universais em qualquer sentido em que v. encare”). Jorge, além de outras questões (o catolicismo professado por ele e por Murilo Mendes, e a situação política do país durante o governo Vargas), aponta para o desconhecimento de Putnam de diversos poetas brasileiros modernos (“V. decerto desconhece Adalgisa Nery, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Francisco Karam, Vinícius de Moraes, Lúcio Cardoso ou Manuel Bandeira. V. decerto desconhece os meus 5 ou 6 volumes de poesia e por isso emitiu um juízo tão desfavorável”).

Por outro lado, um caso muito interessante de “contato” (no sentido, utilizado por Terracini, de assimilação e aproximação) é o que ocorre no diálogo epistolar com Ildefonso Pereda Valdés, o qual manifestou de forma comovida suas impressões de leitura da obra de Lima, numa carta não datada. O escritor uruguaio, ao indicar que os *Novos Poemas* (1929) de Jorge de Lima lhe agradavam mais do que os *Poemas* (1927), afirma que “Essa negra Fulô” lhe “havia produzido novamente uma forte impressão de dor servil”. Valdés apontava, no poema, para a representação da alma de “uma raça sofrida e adolorada que canta a sua dor em versos”, e compartilhava um sentimento de fraternidade com Jorge em sua representação “de uma raça que, para além do colorido pitoresco, apresenta um profundo senso humano, ao qual poucos conseguiram chegar”. Nos poemas de Jorge, Ildefonso notava uma tendência mística bastante acentuada, que lhe agradava e que compartilhava:

Una vez más coincidimos: la mística me tira por adentro, yo tengo un temperamento místico que se me sale a cada rato. El negro mismo, me encanta por su misticismo, su religiosidad callada, y el fondo torturante de superstición que hay en él. Su misticismo ingenuo; su rezo poético me llegan profundamente al alma.

CONFLITO DE INTERESSES

O autor não tem conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. Revistas. **Boletim de Ariel**, n. 1, p. 65, out.1931.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994 [1982].

GARAVELLI, Bice Mortara. Posfácio. In: TERRACINI, Benvenuto. **Il problema della traduzione**. Milão: Serra e Riva, 1983, p. 101-112.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Distribuição de papéis**: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TERRACINI, Benvenuto. **Il problema della traduzione**. Organização de Bice Mortara Garavelli. Milão: Serra e Riva, 1983.

TOROP, Peeter. **La traduzione totale**. Tipi di processo traduttivo nella cultura. Tradução de Bruno Osimo. Milão: Hoepli, 2014.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. Londres: Routledge, 1. ed. rev., 2017 [1995].

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Luicinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.



(In)submissão feminina à censura masculina: leitura crítica e tradução de dois contos de Emilia Pardo Bazán

Maria Mirtis Caser

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9247-8199>

E-mail: mirtiscaser@gmail.com

Rivana Zaché Bylaardt

Universidade Federal do Espírito Santo, São Mateus, Espírito Santo, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4936-0205>

E-mail: rivana.zache@ifes.edu.br

Sérgio Wladimir Cazé dos Santos

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0326-3155>

E-mail: cazewladimir@gmail.com

RESUMO

A tradução para o Brasil do século XXI dos contos “El encaje roto” e “La resucitada”, de Emilia Pardo Bazán, escritora galega declaradamente feminista, que escreveu em castelhano entre os séculos XIX e XX, permite a identificação de preocupações autorais recorrentes e distintas caracterizações da relação mulher e homem. Enquanto a personagem central de “La resucitada” se submete à situação que lhe é imposta, a protagonista de “El encaje roto” produz uma ruptura nas expectativas sociais a respeito do papel de uma mulher. Entre o naturalismo, o realismo, o fantástico e nuances de um romantismo que Pardo Bazán nunca abandonou, organizam-se essas narrativas traduzidas pelas autoras do artigo. Com a eticidade da tradução proposta por Berman (2013), acolhe-se o longínquo do tempo/espço da obra produzida por Pardo Bazán, e com Olga Castro (1995) recupera-se a importância da tradução na entrada das mulheres no mundo literário e como estratégia na desconstrução da carga patriarcal da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Emilia Pardo Bazán-contos; Tradução; Feminismo.



Feminine (in)submission to male censorship: critical reading and translation of two short stories by Emilia Pardo Bazán

ABSTRACT

Translating to 21st century's Brazilian Portuguese the short stories "El encaje roto" and "La resucitada", by feminist writer Emilia Pardo Bazán, who worked between the 19th and 20th centuries, enables us to identify the recurrence of authorial concernings and distincts characterization of woman/man relationship. Meanwhile the main character of "La resucitada" submits herself to her condition, the protagonist of "El encaje roto" produces a rupture in social expectations concerning ideal roles for a woman. These narratives are marked by elements of naturalism, realism, fantastic and tints of a romanticism that Pardo Bazán never abandoned. We translate the two texts considering the ethics of translation as proposed by Berman (2013), and the importance of translation as a labour responsible for opening spaces for women in the literary world and as a strategy of deconstructing patriarchally charged language.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán-short story; Translation; Feminism.

1. Introdução

A reação feminina diante de uma censura explícita ou dissimulada por parte do homem amado tem sido tema da análise de estudiosas em diversas áreas (música, cinema, política), e a ficção literária não escapa a esse fenômeno. Nesse sentido, destacamos para leitura crítica e tradução os contos "El encaje roto" (1897) e "La resucitada" (1908), de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), por se registrarem neles as atitudes diametralmente opostas de duas mulheres diante das circunstâncias com que se deparam: uma festa organizada para uma boda de gente rica ("El encaje roto") e um clima fúnebre posterior a um sepultamento ("La resucitada"). Entre o naturalismo, o realismo, o fantástico e nuances de um romantismo que Pardo Bazán nunca abandonou, atuam nesses breves relatos as personagens Micaelita e Doroteia e os homens com os quais elas se enfrentam, de uma maneira ou de outra. É preciso ter em mente que Emilia Pardo Bazan é declaradamente feminista. O estudo do comportamento feminino e a expressão das reivindicações feministas é um traço dominante em muitos contos, romances e artigos dessa autora, figura de atuação destacada na imprensa e na cultura de sua sociedade. Contemporaneamente a nós, Olga Castro defende "a incorporação da ideologia feminista à tradução pela necessidade de articular estratégias de desmantelamento da carga patriarcal da linguagem e da sociedade" (Castro, 1995, p. 288, tradução nossa)¹. As reflexões de Castro, portanto, corroboram a postura da contista na sua luta pelo direito à educação formal, à voz e ao trabalho remunerado para a parte feminina da população.

Ao trazermos para o título deste trabalho a grafia "INsubmissão", remetemos novamente à Olga Castro, que usa a expressão "INdiferencia patriarcal" com relação ao tratamento recebido

¹ "la incorporación de la ideología feminista a la traducción por la necesidad de articular nuevas vías de expresión para desmantelar la carga patriarcal del lenguaje y de la sociedad".

pelas mulheres que não tinham visibilidade enquanto escritoras e precisavam se dedicar à tradução para serem minimamente aceitas no campo literário, numa época em que a tradução ainda era considerada uma mera atividade reprodutora, correlata ao papel social da mulher, vista como diferente do homem, ou seja, inferior. Comparando os enredos dos contos “El encaje roto” e “La resucitada”, pudemos discernir situações que se aproximam nos aspectos temático e dramático, revelando preocupações autorais recorrentes e distintas caracterizações da relação mulher e homem. No momento culminante em cada um dos dois contos, uma mulher ligada (ou quase isso) a um homem por contrato matrimonial percebe, por trás do disfarce social, a rejeição do par masculino, divergindo na atitude tomada: desimpedida (“El encaje roto”) ou submissa (“La resucitada”).

Ao traduzirmos para o Brasil do século XXI esses contos de Emilia Pardo Bazán, escritora galega escrevendo em castelhano na passagem do século XIX para o XX, temos o intuito de difundir entre leitoras brasileiras uma pequena parte de sua importante obra literária, que pouco circula aqui, acolhendo o longínquo do tempo/espaço em concordância com a eticidade que defende Berman (2013). As traduções de “El encaje roto” e “La resucitada”, ainda inéditas, fazem parte do projeto *Tradução de obras ficcionais e não-ficcionais de Emilia Pardo Bazán*, no âmbito do qual preparamos versões em português de um conjunto de seis contos, pertencentes a períodos diversos da trajetória de dona Emilia e disponíveis digitalmente na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (portanto, sem paginação), além de outros de seus textos. Trazemos à luz, desta forma, o resultado de pesquisas que, iniciadas na década passada, atravessaram distintas etapas de nossas formações acadêmicas.

2. Emilia Pardo Bazán: mulher de todas as épocas

Filha de José Pardo Bazán y Mosquera e de Amalia de la Rúa-Figueroa, Emilia Pardo Bazán nasceu em 16 de setembro de 1851, em La Coruña. O pai, católico, tinha interesses em questões políticas e sociais e lutou por uma Espanha com estabilidade, defendendo um liberalismo avançado e chegando a ser deputado pelo Partido Progressista. Já a mãe, dona de casa, correspondia ao ideal de mulher de seu tempo. Apesar de pertencer a uma família convencional, Emilia teve uma criação bastante moderna para uma menina de sua época. Com a mudança da família para Madrid, a filha pôde ter uma educação que a levou além da escrita e das quatro operações matemáticas. A vasta biblioteca familiar fez de Emilia uma grande leitora, atenta às novidades, preocupando-se com a política, a ciência e outras áreas da sociedade. Transformou-se em uma crítica perspicaz, especialmente no que se refere às relações amorosas e ao papel ocupado por homens e mulheres na segunda metade do século XIX de uma sociedade católica, machista e tradicional.

Esses temas servem de base para a construção de sua produção literária e ensaística. Com o lançamento de *La tribuna* (1883), considerado o primeiro romance espanhol naturalista, a escritora tenta plasmar a sociedade em que está inserida, buscando uma cor local, como uma representação a partir de uma observação atenta da vida. Apesar de defender o naturalismo, a



autora posiciona-se contrariamente à ideia de apenas registrar a parte sofrida da sociedade, mas advoga a favor de apresentar ao leitor situações mais agradáveis do cotidiano.

Seja com características naturalistas, seja com características fantásticas, a presença de personagens femininas na obra da escritora apresenta-se sempre como possibilidade de pensar o papel da mulher. A índole feminista de Pardo Bazán se deixa ver em muitos de seus textos, e os contos “El encaje roto” e “La resucitada” são exemplos disso.

É prudente registrar, porém, que Pardo Bazán não é uma mulher de face única e foi considerada pela crítica de seu tempo uma personalidade contraditória: atenta às novidades, mas conservadora, defensora das liberdades femininas, mas católica fervorosa. Ela própria nos adverte, segundo se lê no seguinte fragmento: “Os conservadores da extrema direita me consideram ‘avançada’, os carlistas, ‘liberal’ — assim fui definida por Don Carlos (Carlos María de Borbón) — e os comunistas e jacobinos me classificam como uma beata reacionária e feroz” (Pardo Bazán, *apud* Mesa Leiva, 2020, tradução nossa)².

Segundo Isabel Burdiel (2021), no artigo “El feminismo de Pardo Bazán: una perspectiva histórica y contextual”, Emilia foi, durante muito tempo, preterida pela crítica feminista, que considerava seu feminismo muito conservador. Burdiel discorda abertamente dessa leitura, defendendo que a escritora galega foi “conservadora e feminista, mas não uma feminista conservadora”. Burdiel registra que a autora tinha claramente um “programa intelectual” e assinala o feminismo como um dos aspectos mais importantes desse programa.

Entre outras reivindicações de direitos iguais para todos os seres, independentemente de seu gênero, a autora denunciava, em seus contos e artigos, a violência física praticada contra as mulheres por pais, maridos, irmãos ou noivos. Segundo registro de Constenla, Pardo Bazán usou pela primeira vez em espanhol o termo *mujerecida* em *La Ilustración Artística* em 1901, fato que atesta como a autora denunciava no início do século XX o feminicídio, que continua aterrorizando e vitimizando as mulheres em nosso tempo.

Não podemos deixar de lado o fato de a produção pardobazanianiana ter sido dada a lume no final do século XIX início de XX, portanto, há mais de século, mas defendemos que, como os pontos fulcrais abordados por ela persistem em nosso tempo, pode-se ler os seus escritos sem cometer deslizes graves, à luz dos movimentos feministas contemporâneos, não desconsiderando a história e as circunstâncias que caracterizam a autora.

3. Emilia Pardo Bazán tradutora

A partir da temática da mulher, tão pertinente ao tempo atual, bem como tão presente na vasta obra de Pardo Bazán, e levando em consideração o importante lugar ocupado pela autora no cenário da literatura espanhola, foram selecionados os contos “La resucitada” e “El encaje roto” para serem traduzidos do espanhol para o português, como uma forma de verticalizar a

² “Los conservadores de la extrema derecha me creen ‘avanzada’, los carlistas ‘liberal’ — que así me definió Don Carlos [Carlos María de Borbón] — y los rojos y jacobinos me suponen una beatona reaccionaria y feroz”.

interpretação desses textos, analisar o papel da mulher em cada um deles e refletir sobre os processos de tradução. Além disso, levou-se em consideração os escritos de Olga Castro, para quem

a tradução constituiu um ponto de entrada no mundo literário para muitas mulheres, *sepultadas* até então em uma INdiferença patriarcal que não lhes permitia que fossem propriamente autoras, e que consequentemente transformaram a tradução em uma forma de expressão pública para saírem do anonimato e da marginalização (Castro, 1995, p. 285, tradução nossa, grifo nosso)³.

O uso do termo “sepultadas” por Olga Castro nos remete ao conto “La resucitada”, no qual, como vimos, uma mulher dada como morta (Doroteia) transita entre dois mundos, tal como uma tradutora faz entre idiomas. Porém, diante da recusa masculina, Doroteia se recolhe à sepultura, o que na metáfora usada por Castro equivaleria a uma mulher vocacionada para a escrita que não realiza suas aspirações literárias. Pardo Bazán, ao contrário, rompeu com o silenciamento de sua autoralidade, exercendo tanto o papel de tradutora como o de escritora. A trajetória de Emilia Pardo Bazán se relaciona com a afirmação de Castro, na medida em que, segundo informa Ana María Freire López (2006), ela também se dedicou a aprender idiomas e publicou traduções do galego (Eduardo Pondal), do francês (Edmond de Goncourt, Eugène Scribe, Auguste Vitu) e do alemão (Heinrich Heine). Outros idiomas pelos quais Pardo Bazán se interessou foram o inglês, o russo, o italiano, o latim, o catalão e o português.

Além de ter atuado como tradutora, Pardo Bazán também escreveu artigos esparsos com reflexões sobre os desafios do ofício da tradução, como o texto intitulado “Al lector” (1890), que Freire López apresenta como apêndice a seu ensaio *Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto*. Nesse breve comentário prévio à tradução de *Paris*, de Vitu, Pardo Bazán se queixa da visão depreciadora sobre o ofício tradutório existente na Espanha de sua época, defende uma maior valorização da tradução e mais empenho por parte dos literatos coetâneos e destaca a dificuldade de realizar esse trabalho, ainda que se dê entre línguas próximas ou aparentadas, como é o caso do espanhol com o francês: “una buena traducción, aunque no sea del griego, del latín ni del ruso, sino buenamente del francés, no es cosa tan baladí como hoy se supone” (Pardo Bazán *apud* Freire López, 2006, p. 154). Também reclama da má qualidade das traduções publicadas em seu idioma e país, parafraseando o famoso símile de Cervantes:

Por que a tarefa de torná-los [textos estrangeiros] conhecidos deve ser executada exclusivamente pelos operários mais simples, que traindo a cada momento o pensamento do original, estragam o gosto dos leitores com seus erros grosseiros, seus barbarismos e estrangeirismos insuportáveis? Estava certo quem disse que são as obras assim traduzidas, *como os tapetes vistos pelo avesso; que em vez de mostrar o bonito desenho e a magia do colorido, não nos oferecem nada além de um emaranhado de nós e pontas, uma mistura de tons, mal deixando que se perceba que por trás dele existe algo belo, acabado e perfeito* (Pardo Bazán *apud* Freire López, 2006, p. 154, tradução nossa, grifos nossos)⁴.

³ “la traducción constituyó un punto de entrada en el mundo literario para muchas mujeres, *sepultadas* hasta entonces en una INdiferencia patriarcal que no les permitía ser propriamente autoras, que en consecuencia convirtieron la traducción en una forma de expresión pública con la que salir del anonimato y marginación”.

⁴ “¿Por qué el oficio de dárnoslos a conocer [textos extranjeros] ha de estar encargado exclusivamente a infimos obreros, que traicionando a cada instante el pensamiento del original, estragan el gusto de los leyentes con sus garrafales desatinos, sus

Essa ideia sobre tradução que a autora menciona se encontra no *Quijote* (Parte 2, LXII), numa fala do Cavaleiro da Triste Figura em que ele manifesta sua desconfiança quanto aos maus tradutores.

Por fim, Pardo Bazán conclui seu texto “Al lector” tratando de suas opções ao traduzir com o livro de Vitu, destacando a ausência de equivalentes em espanhol para termos de certas instâncias da administração judicial francesa e tocando na questão de traduzir ou não os nomes próprios ou topônimos. Com referência a estes, ela declara que traduziu muitos, mas manteve outros tal como no original, na medida em que já se encontram consagrados, nessa forma, nos textos escritos em espanhol:

[...] não me atreverei a escrever, em vez de bulevar *Bonne Nouvelle*, bulevar da *Boa Nova*, ou em vez de rua de *Petits Champs*, rua dos *Campinhos*. É forçoso, portanto, adotar um sistema misto e eclético, com tendência muito espanhola, o mais espanhola possível. E se algum ponto me parecer duvidoso, tentarei esclarecê-lo em brevíssima nota (Pardo Bazán *apud* Freire López, 2006, p. 154)⁵.

Por *sistema mixto y eclético*, entende-se a necessidade de alternar domesticação e estrangeirização, numa escolha que nos parece contrária aos escritos de Antoine Berman, estudioso que defende o respeito às características sintáticas e semânticas da língua primeira em que o texto foi escrito, e que critica a necessidade de clarificação do texto original para o traduzido mesmo quando o “original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no *indefinido*” (Berman, 2013, p. 70).

Lembremos, no entanto, que o autor da crítica à tradução etnocêntrica escreve, sobretudo, sobre e para os franceses, que se recusavam a abrigar, em suas traduções, as características de outras línguas, trabalhando com a ideia de tradução e equivalência para afrancesar o texto. Durante a Renascença, por exemplo, a tradução dos textos antigos deveria ser feita de modo que as línguas clássicas servissem ao francês. Além disso, a ideia de fidelidade estava submissa à beleza literária, com as denominadas Belas Infiéis, forma preconceituosa de comparar a tradução à mulher, como se os adjetivos bela e fiel não pudessem coexistir — o que demonstra como a prática da tradução reproduz as características de uma sociedade machista.

A partir dessa consciência de que nem todas as escolhas tradutórias poderiam ser feitas à luz dos conceitos bermanianos, até porque, além de um exercício de tradução, também tínhamos o objetivo de publicizar alguns contos de Emilia Pardo Bazán, caminhamos com a autora, durante o processo de tradução de “El encaje roto” e “La resucitada”, no sentido de adotar um *sistema mixto y eclético*, analisando pontualmente em quais momentos usaríamos ou não alguma das tendências deformadoras (Berman, 2013).

barbarismos y extranjerismos insufribles? Acertó el que dijo que son estas obras así traducidas, como los tapices vistos por el revés; que en vez de mostrar el lindo dibujo y la magia del colorido, no nos ofrecen sino una selva de nudos y cabos, una mezcolanza de tonos, sin que apenas se logre advertir que detrás existe algo hermoso, acabado y perfecto”.

⁵ “[...] no me atreveré a escribir, en vez de bulevar *Bonne Nouvelle*, bulevar de la *Buena Noticia*, o en vez de calle de *Petits Champs*, calle de *Los Campitos*. Es fuerza, pues, adoptar un sistema mixto y eclético, con tendencia muy española, todo lo española que cabe. Y si algún punto me pareciese dudoso, haré por aclararlo en brevísima nota.”

Escolhemos, por exemplo, iniciar orações com o sujeito “eu”, quando no original havia um sujeito desinencial, ou fazer pequenas mudanças na pontuação, como a troca do ponto e vírgula por ponto final. Porém, essas modificações não foram feitas com o intuito de produzir uma tradução domesticadora. Lembramos que a destruição dos ritmos (Berman, 2013) foi necessária para uma leitura mais fluida e dinamizada, a partir da afirmação de Walter Benjamin de que “[A] simples literalidade na transposição da sintaxe vira completamente do avesso qualquer reconstituição de sentido, ameaçando mesmo levar à absoluta incompreensão” (Benjamin, 2008, p. 93). Isso pode ser observado em alguns excertos das traduções realizadas, como no conto “El encaje roto”, no momento em que Micaelita analisa a reação do futuro marido ao acidente com seu véu nupcial:

Bernardo se me aparecía siempre con aquella expresión de ira, dureza y menosprecio que acababa de sorprender en su rostro (Pardo Bazán).

Eu só via em Bernardo aquela expressão de ira, dureza e menosprezo que eu acabava de surpreender em seu rosto (Tradução nossa).

As escolhas tradutórias feitas para esse trecho, como a de iniciar a frase com “eu”, mostram que, no momento da tradução, a opinião e as percepções da personagem principal (Micaelita) são valorizadas. A ordem direta da língua portuguesa, mais comum à leitora brasileira, resultou numa representação da protagonista como uma mulher mais forte e segura, características essenciais para quem tem coragem de dizer “não” ao pé do altar.

Temos a consciência de que esse conceito de fidelidade ao texto primeiro é, também, uma maneira de difundir uma hegemonia baseada em questões dicotômicas: masculino/feminino e original/tradução, e que, em alguns momentos, subverter esse conceito serve para colocar a mulher em relevo. De acordo com Olga Castro, a tradução foi uma das dimensões responsáveis por propagar as ideias feministas, difundir as diferentes experiências das mulheres, contrariando a ideia de que a mulher é um ser homogêneo, e mostrou que, mesmo em diferentes escalas, a opressão é o ponto unificador entre o sexo feminino. Nesse sentido, nossa proposta de tradução se enquadra na “missão” discutida por Castro, ao trazer para o campo literário brasileiro a expressão de uma autora feminista ainda pouco conhecida aqui.

4. Entre uma trama desfeita e uma mortalha refeita

“El encaje roto” e “La resucitada” foram publicados primeiro em periódicos e depois reunidos em livros. No caso de “El encaje roto”, o conto apareceu no diário *El Liberal* (1897), entrando, logo em seguida, no livro *Cuentos de amor* (1898). “La resucitada” foi publicado no diário *El Imparcial* (1908), vindo a fazer parte de *Cuentos trágicos* (1912).

Discutiremos inicialmente o conto “La resucitada”, e em seguida “El encaje roto”. A escolha dessa ordenação não cronológica se dá por dois motivos: em primeiro lugar, por já existir uma tradução brasileira de “La resucitada”, feita por Celina Portocarrero (2005), fato que nos permite fazer uma análise comparativa com nossa tradução; em segundo lugar, a reação feminina



à rejeição masculina que comparamos nos dois contos é da ordem da submissão no primeiro conto e da insubmissão no segundo, de forma a estabelecer uma sequência entre os contos que serve para dar ênfase à emancipação feminista advogada por Emilia Pardo Bazán.

4.1. De “La resucitada” a “A ressuscitada”

Com relação à tradução já existente de “La resucitada”, cabe registrar que, embora já tivéssemos conhecimento de sua existência como parte da antologia *Os melhores contos de medo, horror e morte*, optamos por fazer sua leitura apenas depois de já termos concluído e revisado exaustivamente nossa própria tradução do conto de Pardo Bazán (motivo pelo qual não a classificamos exatamente como uma “retradução”). O contato posterior com a tradução de Portocarrero, por sua vez, nos proporcionou um melhor entendimento de certos aspectos do original, o que nos levou de volta à nossa tradução, permitindo aprimorá-la, ainda que nem sempre tenhamos referendado as escolhas de Portocarrero. Passamos, a seguir, a uma breve análise comparativa entre as duas traduções, com a ressalva de que o objetivo de uma comparação como esta não é determinar a superioridade de uma tradução sobre a outra, mas tão somente de compreender as opções de cada versão e explorar a multiplicidade de sentidos presentes no texto literário, em consonância com a ideia de que

há certamente um sentido no qual toda tradução de um texto literário, qualquer que seja sua qualidade, pode ser entendida como extensão e não como mera réplica do texto original, com o original e suas várias traduções formando juntos um macrotexto multilíngue caracterizado pela potencial interrelação das iterações que o constituem (O'Neill, 2022, p. 209).

“La resucitada” (“A ressuscitada”) se insere na vertente minoritária da ficção fantástica escrita por Pardo Bazán, ao encenar uma situação de tons sobrenaturais, com ambientação gótica — minoritária porque a autora é mais conhecida por seus contos naturalistas e realistas. Nesse relato, se conhece a história de Dorotea, que, ao despertar certa noite, percebe ter sido dada como morta. O sofrimento dos entes queridos lhe vem à mente, e ela se dá conta de que não se trata de uma pesadelo, mas da realidade. Ela está viva em uma cripta. Então se levanta e retorna ao casarão familiar, desejosa de reassumir seu lugar, mas sua reaparição provoca horror no marido, nos filhos e nos criados, o que a leva a tomar uma atitude dramática.

Quando Doroteia acorda e se dá conta de que não teve um pesadelo, ela está realmente envolvida por uma mortalha branca e tem no peito um escapulário. O clima sombrio não lhe tira, no entanto, a alegria de entender que estava viva e que poderia voltar aos braços dos seus, que com certeza se regozijariam ao descobrirem que tudo não tinha passado de um terrível erro. No entanto, a reação das pessoas ao vê-la não é a esperada pela “ressuscitada”: todas na casa parecem fugir amedrontadas, ainda que tentem dissimular o medo do frio mortal que seu corpo parece manter depois de ter permanecido em um esquife. Na ânsia de confirmar o que o marido sentia com o seu retorno, Doroteia se aproxima dele de maneira mais íntima e, diante do horror que vê em seus olhos, decide retornar ao lugar de onde, nas palavras do homem, nunca deveria ter voltado. A situação em que se enredam Doroteia e sua família introduz o

terror no mundo conhecido, que se considera normal dentro das leis da razão, provocando o estranhamento e o medo. Mas a questão que precisa ser levantada é se o elemento fantástico nesse conto estaria no fato de que uma mulher, dada como morta e preparada para o sepultamento, possa descobrir por conta própria o equívoco, se livrar do ataúde e regressar a seu lar, ou no fato de que, ao sentir a aversão do marido, ela aceita o destino que lhe foi imposto e decide entrar no reino de Hades.

Embora Pardo Bazán, enquanto tradutora, não tenha publicado traduções a partir do inglês, merece destaque, para uma reflexão sobre a presença da tradução na atividade intelectual da autora, uma passagem de um texto de 1898 em que ela recorda suas leituras de Shakespeare no original:

[...] passei mais de um ano, talvez dois, lendo e relendo Shakespeare no texto inglês, de sorte que, involuntariamente, aprendi de memória inumeráveis frases e trechos inteiros de seus melhores dramas e comédias. [...] Cheguei a estar tão familiarizada com Shakespeare, que à noite, em família, durante as reuniões de inverno, costumava tomar o texto e traduzir em voz alta, de cor e sem dicionário, alguns de seus melhores dramas. (Pardo Bazán *apud* Freire López, 2016)⁶.

Reflexos dessa imersão na obra de Shakespeare são verificáveis num conto como “La resucitada”, em alusões sutis, que sugerem a assimilação de leituras e textos traduzidos (ainda que oralmente) na criação da escritora. Apresentamos a seguir dois exemplos disso.

No diálogo de Doroteia com o porteiro Pedralvar, as falas dele trazem ecos das falas do Porteiro em *Macbeth* (Ato II, Cena 3). Vejamos:

Entra um porteiro. Batidas, fora

PORTEIRO – [...] Se um homem fosse o porteiro do inferno, ficaria velho de tanto girar a chave. [...] *Quem está aí, em nome de Belzebu?* [...] [Batidas] Bate, bate. Quem está aí, em nome do outro demônio? [...] Mas este lugar é muito frio para ser o inferno. [...] Já vai, já vai! [...] (Shakespeare, 2016, p. 77, grifos nossos).

No conto de Pardo Bazán, o porteiro diz:

— Quem é? Quem é o condenado que chama a uma hora dessa? [...] Esse bêbado chato podia sumir... Se eu for lá fora, juro que acerto ele! (Pardo Bazán, tradução nossa).

Neste momento de nossa exposição, podemos fazer uma primeira comparação entre as opções tradutórias de Portocarrero e as decisões das autoras deste artigo, conforme o Quadro 1:

⁶ “[...] más de un año, acaso dos, me los pasé leyendo y releendo a Shakespeare en el texto inglés, de suerte que, involuntariamente, aprendí de memoria innumerables frases y trozos enteros de sus mejores dramas y comedias. [...] Tan familiarizada llegué a encontrarme con Shakespeare, que de noche, en familia, durante las veladas de invierno, solía coger el texto y traducir en alta voz, de corrido y sin diccionario, algunos de sus mejores dramas”.

QUADRO 1. Trecho de “La resucitada” com respectivas traduções brasileiras

PARDO BAZÁN	PORTOCARRERO	CASER; BYLAARDT; SANTOS
— ¿Quién? ¿Quién llama a estas horas, que comido le vea yo de perros?	— Quem é? Quem bate a estas horas, que merece ser comido pelos cães?	— Quem é? Quem é o condenado que chama a uma hora dessa?

Fonte: Caser; Bylaardt; Santos

A tradução de Portocarrero acompanha mais de perto o original de Pardo Bazán, traduzindo a expressão idiomática “que comido le vea yo de perros” como, se vê na tabela comparativa abaixo. Na nossa tradução, optamos por reduzir a imprecação do porteiro, buscando a agilidade verbal que caracteriza um diálogo, na voz do criado da mansão, porém mantendo a ideia de que ele está rogando uma praga relacionada com a morte e com a condenação ao inferno da pessoa que bate à porta (Doroteia).

No mesmo sentido, identificamos em “La resucitada” uma segunda alusão a Shakespeare, desta vez o famoso monólogo de *Hamlet* que se inicia com “To be or not to be...”, no qual o príncipe da Dinamarca reflete sobre

[...] a morte —
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante (Shakespeare, 1976, p. 109).

No clímax dramático de “La resucitada”, o marido responde às carícias da mulher com uma possível paráfrase do texto shakespeareano:

— De onde você voltou, não se volta... (Pardo Bazán, tradução nossa).

Novamente, recorreremos à comparação entre a tradução de Portocarrero e a nossa, apresentada no Quadro 2:

QUADRO 2. Trecho de “La resucitada” com respectivas traduções brasileiras

PARDO BAZÁN	PORTOCARRERO	CASER; BYLAARDT; SANTOS
— De donde tú has vuelto no se vuelve...	— De onde voltaste não se volta...	— De onde você voltou, não se volta...

Fonte: Caser; Bylaardt; Santos

Nesse caso, fica evidente a diferença de tom entre as traduções de Portocarrero, que utiliza a forma tu, e nossa proposta, que traz a pessoa do diálogo para a fala popular brasileira predominante, você. Sem prejuízo do sentido, procuramos uma versão compatível com o modo de falar das leitoras potenciais em nosso território linguístico.

Não é por acaso que Pardo Bazán põe na fala do marido um elemento de pedantismo, fazendo com que o *pater familias* recorra, ao mesmo tempo, a um eufemismo e a uma citação erudita, no momento em que rejeita aquela que ainda é sua esposa. Aqui, o peso patriarcal do cânone literário ocidental funciona, ironicamente, como sentença de morte, ainda que essa palavra terrível não seja pronunciada.

4.2. De “El encaje roto” a “A trama desfeita”

Em “El encaje roto” (na nossa tradução “A trama desfeita”), uma voz feminina narra os fatos que levaram a personagem Micaelita Aránguiz, durante a cerimônia religiosa de seu casamento, a responder “não” ao ser perguntada pelo bispo se receberia Bernardo de Meneses como esposo. A narradora, que não esteve presente ao evento, sabe, no entanto, que os convidados não entendem a decisão da noiva, já que o rapaz é considerado um excelente partido e, até aquele momento, não se conhece qualquer desavença entre os dois. Passado um ano, a narradora se encontra por acaso com a jovem, que lhe explica que usava na ocasião um requintado véu pertencente à família do noivo. Quando Micaelita passava pela porta para encontrar o futuro marido, o véu se prendeu a uma maçaneta e se rompeu. O infeliz acidente faz com que ela perceba a personalidade oculta do homem com quem se casaria: Bernardo a olha com censura e ódio, e ela entende, naquele átimo, que ele pode ter escondido quem verdadeiramente é, e por esse motivo se nega a casar-se com ele.

Para traduzir o título “El encaje roto”, iniciamos por procurar em dicionário os significados das palavras *encaje* e *roto*, com o objetivo de conhecer as acepções que o dicionário estabelece para esses significantes e tentar relacioná-las ao relato em questão. A *Real Academia Española* (RAE) apresenta, entre outras, as seguintes definições para a palavra *encaje*:

1. m. Acción y efecto de encajar o encajarse.
2. m. Sitio o hueco en que se mete o encaja algo.
3. m. Ajuste de dos piezas que cierran o se adaptan entre sí.
4. m. Medida y corte que tiene una cosa para que venga justa con otra, y, así unidas, se asienten y enlacen.
5. m. Tejido de mallas, lazadas o calados, con flores, figuras u otras labores, que se hace con bolillos, aguja de coser o de gancho, etc., o bien a máquina. [...] (RAE)

E para a palavra *roto*:

1. adj. Andrajoso y que lleva rotos los vestidos. U. t. c. s. [...]
2. m. Desgarrón en la ropa, en un tejido, etc. [...] (RAE)

A acepção 2, “Desgarrón en la ropa, en un tejido, etc.”, responde ao sentido existente na narrativa. Porém, quando se lê o conto escrito por Pardo Bazán, relaciona-se o título não apenas ao rasgo do conjunto de fios que se organizam para formar um adereço, mas também ao rompimento da relação entre Micaelita e seu noivo. Dessa forma, seria preciso pensar em uma tradução que respeitasse esses diferentes sentidos identificados por nós. Decidiu-se, com isso, por traduzir o título como “A trama desfeita”, respeitando-se o jogo polissêmico do original, uma vez que em nossa escolha tradutória a palavra “trama” pode fazer referência tanto ao tecido como ao relacionamento. Cabe ressaltar que o título que propomos acrescenta ainda uma nova camada de sentido, já que no contexto do conto a expressão “A trama desfeita” teria tripla conotação: o tecido rasgado, as núpcias interrompidas, mas também a solução do *enigma*, *logogrifo* ou *misterio* que constitui o cerne do relato, o motivo secreto pelo qual Micaelita recusou-se, de última hora, a aceitar o casamento com Bernardo.

Cirlot, em seu *Diccionario de símbolos*, explica que o véu significa a ocultação de certos aspectos da verdade (Cirlot, 1992). No caso do conto de Pardo Bazán, enquanto o véu permanecia intacto, não era possível saber a personalidade real do futuro marido de Micaelita. Quando o véu se rasga, Bernardo aparece sem disfarces, ainda que por um ínfimo instante. Na narrativa, o véu desempenha dupla função: a de mostrar quem Bernardo realmente é e a de esconder a reação de Micaelita ao desvelar a face de seu noivo:

Solo que también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria... No llegó a tanto porque se encontró rodeado de gente; pero en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció desnuda un alma. Debí de inmutarme; por fortuna, el tul de mi velo me cubría el rostro [...] (Pardo Bazán).

Só que eu também vi outra coisa: a cara de Bernardo, contraída e desfigurada pela ira mais viva, suas pupilas chispantes, sua boca entreaberta pronta para proferir a reprimenda e a injúria... Não chegou a tanto porque estava rodeado de pessoas; mas naquele instante fugaz levantou-se uma cortina e detrás dela sua alma apareceu-me desnuda. Devo ter me alterado, mas, por sorte, o tule de meu véu cobria o rosto [...] (Pardo Bazán, tradução nossa).

No momento de traduzir esse trecho em que o jogo do mostrar e esconder se apresenta, decidiu-se por deixar revelar as características da língua espanhola, seja por meio de palavras traduzidas, como *chispeantes*/chispantes, seja pelo respeito a características estruturais da língua primeira, como a elipse do sujeito. Essa escolha faz com que se mantenha o ritmo da escrita de Emilia Pardo Bazán, tão importante nesse trecho para marcar a rapidez dos acontecimentos e das percepções de Micaelita. A adição de elementos ou a decisão de fazer grandes mudanças nas frases alterariam o movimento acelerado que é dado ao texto, que traduz a angústia da personagem ante a situação em que se encontra e, também, a curiosidade do leitor em querer saber logo o desfecho da história.

O luxo, a delicadeza, a promessa de um futuro tranquilo garantido pela educação e pelo poder econômico do noivo não são suficientes para uma mulher que, ainda que fruto de uma sociedade patriarcal machista, não se deixa enfeitiçar pela perspectiva anunciada pelo noivo troféu e consegue ver que se esconde, por trás de rendas francesas, tecidos finos, flores perfumadas e sorrisos delicados, alguma coisa reprovável naquele modelo masculino. Micaelita é a nova mulher que aponta para um lugar transformador na ordem das coisas; ela intui que além de casa, marido, filhos e criadas existem contratos trabalhistas, direitos humanos, condições sociais, empresas que precisam de mandantes e subordinados(as) para funcionar. Também intui que existem leis, normas, regimentos aos quais todas as pessoas estão subordinadas, cujo funcionamento somente os homens são responsáveis, porque apenas a eles é concedido o privilégio de estudar, de aprender e, portanto, de ter prerrogativa decisória sobre tudo o que interessa a toda a população, independentemente de seu sexo, cor, idade ou religião.

Se levarmos em conta a postura política de Emilia no tocante aos direitos femininos, considerando que Micaelita produz uma ruptura nas expectativas sociais a respeito do papel de uma

mulher, podemos perguntar se a narradora de “El encaje roto” não estaria, em última instância, alertando as leitoras para as mudanças que as mulheres poderiam impor se atentassem com mais rigor à atuação dos homens com os quais convivem.

5. Observações finais

Com nossa tradução desses dois contos de Emilia Pardo Bazán, trazemos a expressão de uma autora ainda pouco divulgada em nosso país para contribuir com a ampliação do repertório de textos e ideias feministas no campo literário brasileiro. Para tanto, empregamos um sistema misto e eclético de traduzir, para usar palavras da própria escritora, também ela tradutora e pensadora desse ofício. Nesse percurso, selecionamos contos com protagonistas mulheres, apresentados às leitoras potenciais em português coloquial, porém respeitando distâncias temporais e espaciais entre original e tradução. Ao mesmo tempo, exercitamos uma leitura interpretativa dos contos, identificando como a autora representa de maneira distinta a atitude de suas personagens diante dos conflitos apresentados.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Maria Mirtis Caser: Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição;

Rivana Zache Bylaardt: Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição;

Sergio Wladimir Cazé dos Santos: Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de João Barrento. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 82-98.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BRANCO, Lucia Castello (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale – UFMG, 2008.
- BURDIEL, Isabel. El feminismo de Pardo Bazán: una perspectiva histórica y contextual. **La Tribuna**, Cader-nos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, num. 16, p. 29-44. 2021.



CASTRO, Olga. Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. **Lectora**, num. 14, p. 285-301, 1995.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Real Academia Española, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

CONSTELA, Tereixa. Cien años de Morriña por Emilia Pardo Bazán, **El País**, Madrid, 9 de mai de 2021. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2021-05-09/cien-anos-de-morrina-por-emilia-pardo-bazan.html#:~:text=En%20febrero%20de%201914%20dijo,Moviendo%20los%20marcos%20del%20patriarcado>. Acesso em: 24 nov. 2024.

FREIRE LÓPEZ, Ana María. Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto. In: Edición digital a partir de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), **Traducción y traductores, del romanticismo al realismo**, Berlín [etc.], Peter Lang, 2006, pp. 143-157. Disponível em <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsn0t8>. Acesso em: 24 nov. 2024.

FREIRE LÓPEZ, Ana María. Emilia Pardo Bazán (1851-1921): Nada menos y mucho más que traductora. in: Romero López, Dolores (coord.) **Retratos de traductoras en la Edad de Plata**. Madrid: Escolar y Mayo, 2016. p. 27-40. Disponível em https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/emilia-pardo-bazan-1851-1921-nada-menos-y-mucho-mas-que-traductora-1055318/html/6ee113b1-d842-4eee-ae83-bef6e561cfb6_3.html. Acesso em: 24 nov. 2024.

MESA LEIVA, Eduardo. Emilia Pardo Bazán, conservadora y feminista radical. **La vanguardia**, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200220/473660757618/pardo-bazan-escritora-carlismo-feminismo.html>. Acesso em: 26 nov. 2024.

PARDO BAZÁN, Emilia. A ressuscitada. In: COSTA, Flávio Moreira da Costa (org.). **Os melhores contos de medo, horror e morte**. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 115-118.

PARDO BAZÁN, Emilia. El encaje roto. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-amor--0/html/fee33ed8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_37_. Acesso em: 27 mar. 2025.

PARDO BAZÁN, Emilia. La resucitada. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo-bazan/obra-visor/cuentos-tragicos--0/html/fee3178c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_10_. Acesso em: 26 mar. 2024.

PARDO BAZÁN, Emilia. **Obras completas**: novelas y cuentos. Madrid: Aguilar, 1947, 2 tomos.

PARDO BAZÁN, Emilia. “Al Lector” en Auguste Vitu, París, Madrid, Enrique Rubiños, 1890. Apéndice a FREIRE LÓPEZ, Ana María. Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto. In: Edición digital a partir de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), **Traducción y traductores, del romanticismo al realismo**, Berlín [etc.], Peter Lang, 2006, pp. 143-157. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsn0t8>. Acesso em: 26 mar. 2024.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: **Diccionario de la lengua española**, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es>. Acesso em: 27 mar. 2025.

O’NEILL, Patrick. A história de três textos: James Joyce e sua ALP trilingue. In: AMARANTE, Dirce Waltrick do; GUERINI, Andréia; LIBRANDI, Marília (Orgs.). **As línguas da tradução**. Florianópolis: Cultura

e Barbárie, 2022. p. 195-213. Disponível em: mobile.repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/232227. Acesso em: 26 mar. 2025.

SHAKESPEARE, William **A tragédia de Macbeth**. Tradução Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 3 ed. Abril Cultural, 1976.



Características culturais e de estilo presentes na tradução comentada de *Cocos y Hadas* de Julia de Asensi

Luzia Antonelli Pivetta*

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4283-5295>

E-mail: lapivetta@gmail.com

Andréa Cesco

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4708-186X>

E-mail: andrea.cesco@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar considerações referentes aos estudos realizados sobre uma das obras de literatura infantil da escritora espanhola Julia de Asensi (1849-1921), *Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños* (1899), por meio da tradução comentada, do espanhol ao português, de dois contos presentes no livro: “El coco azul” e “Las buenas hadas”. Com base em Díez Ménguez (2006), especialista de Asensi, e em teorias sobre estilo (Compagnon, 2001 [1998]; Casanova, 2002), foi possível identificar traços que caracterizavam a escrita da autora nos textos-fonte, os quais tentaram ser mantidos no texto-alvo. Além disso, justificativas sobre as escolhas tradutórias e discussões relacionadas a questões ideológicas e culturais (Berman, 2013; Cesco; Torres, 2023; Franco Aixelá, 2013) são apresentadas com o intuito de contribuir com as reflexões atuais sobre os estudos da tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Julia de Asensi; características culturais; características de estilo; tradução comentada.

* Bolsista CAPES/PROEX.



Stylistic and cultural characteristics present in the commented translation of *Cocos y Hadas* by Julia de Asensi

ABSTRACT

The aim of this article is to present considerations regarding the studies carried out on one of the works of children's literature by the Spanish writer Julia de Asensi (1849-1921), *Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños* (1899), by means of a commented translation, from Spanish into Portuguese, of two short stories in the book: "El coco azul" and "Las buenas hadas". Based on Díez Ménguez (2006), an expert on Asensi, and theories on style (Compagnon, 2001 [1998]; Casanova, 2002), it was possible to identify traits that characterized the author's writing in the source texts, which we tried to maintain in the target text. In addition, justifications for the translation choices and discussions related to ideological and cultural issues (Berman, 2013; Cesco; Torres, 2023; Franco Aixelá, 2013) are presented in order to contribute to current reflections on translation studies.

KEYWORDS: Julia de Asensi; cultural characteristics; style characteristics; commented translation.

1. Introdução

A escritora espanhola Julia de Asensi (1849-1921), embora pouco conhecida no Brasil, nasceu em 04 de maio de 1849 no seio de uma família abastada e conservadora, cujo pai era diplomata. Aos 24 anos (1873) começa suas primeiras publicações como poeta em periódicos e revistas femininas da Madri oitocentista; estreia como romancista em 1880; como contista publica duas obras (1883 e 1889) e, a partir de 1894, ao escrever sua primeira fábula, dedica-se inteiramente à literatura infantil, produzindo em torno de cem contos distribuídos em oito livros e em jornais da época, só parando de escrever aos 66 anos (1915).

Se a opção por se dedicar à literatura infantil está relacionada às dificuldades que as escritoras ainda enfrentavam naquela época ou ao fato de que "no início do século XX, a imagem da escritora incansável e capaz começou a substituir a da poetisa sentimental e caseira, sendo a mulher jornalista a mais comum" (Bernárdez Rodal *et al.*, 2007, p. 48, tradução nossa)¹, é uma questão que não será possível responder de maneira precisa, mas, conforme afirma Díez Ménguez:

o tom de simplicidade e moralidade que se registram nas produções de Julia de Asensi destinadas à infância, assim como as lições úteis e proveitosas que ensinam, respondiam por um lado ao importante papel atribuído às mulheres na sociedade como educadoras de crianças que eram a base das futuras gerações (Díez Ménguez, 2006, p. 39, tradução nossa)².

Dessa forma, entre os vários livros de contos publicados por editoras da época, em 1899 a Casa Editorial Antonio J. Bastinos de Barcelona anuncia *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños*,

¹ "a principio del siglo XX, la imagen de la escritora infatigable y capaz comenzó a sustituir a la de la poetisa sentimental y hogareña, siendo la mujer periodista la más corriente."

² "el tono de sencillez y moralidade que se registran en las producciones que Julia de Asensi destina a la infancia, así como las útiles y provechosas enseñanzas que a ellas se desprenden, respondían, por un lado, al importante papel asignado a la mujer en la sociedad como educadora de unos hijos que eran la base de las futuras generaciones."

na série Biblioteca Elvira, contendo seis contos, classificados como narrativa breve espanhola, cujos títulos são: “El Coco azul”, “Las buenas hadas”, “El fantasma del bosque”, “El gato negro”, “Ginesillo el tonto o La casa del duende” e “El pozo mágico”³.

Os contos em questão foram pensados para crianças espanholas burguesas, cuja situação social as permitia lê-los em casa ou na escola, já que as obras infantis escritas por Julia de Asensi estavam diretamente ligadas ao propósito da instrução. Embora o público infantil não fosse completamente alcançado por essas publicações, devido às diversidades existentes, foi nesse cenário que surgiram essas narrativas.

Sendo assim, a tarefa de tradução parte de uma realidade eurocêntrica, voltada a um conceito de infância que leva em consideração a ideologia das classes sociais mais altas e que ainda mantém distinção a respeito do que meninos e meninas necessitam aprender. Mesmo que no caso desses contos a leitura seja indicada para *niñas y niños*, sabe-se que as questões de gênero eram bastante marcadas e relevantes naquela época.

Sabio Pinilla (2019), no artigo “Por que a teoria da tradução é útil para os tradutores?”, menciona que:

as teorias nos dão diretrizes para atuar, nos permitem aproveitar os diferentes aspectos de cada uma, mas não podem ser aplicadas ao pé da letra em sua totalidade, já que cada tradução está sujeita a diversas condições como as características do próprio texto (especialmente em tradução literária), as instruções do encargo de tradução e as condições nas quais o tradutor realiza seu trabalho (Sabio Pinilla, 2019, p. 614).

Ao utilizar teorias para justificar as escolhas realizadas durante o processo tradutório, assim como disse Sabio Pinilla (2019), pretende-se fazer uso de alguns aspectos, pois acredita-se que certas características dos contos traduzidos os colocam sob a condição de literatura infantil, porém, devido ao contexto histórico e ao propósito para o qual foram escritos, levam a autora a redigi-los com certa economia de recursos literários, o que faz com que a tradução, em alguns momentos, torne-se bastante literal, algo que se justifica também pela proximidade do par linguístico espanhol/português.

Como este artigo traz um recorte dos resultados de uma pesquisa⁴, são destacados e comentados fragmentos de dois dos contos traduzidos, “El coco azul” (“O *coco* azul”) e “Las buenas hadas” (“As boas fadas”). O primeiro apresenta uma família burguesa da época, com três filhos — Eugênio, Sofia e Teresa —, que se envolvem em uma situação na qual os mais velhos tentam ajudar a irmã mais nova a superar seus medos. Para isso, disfarçam-se de um personagem típico dos contos populares espanhóis, o *coco*, e, por meio de aparições e lições, fazem com que Teresa deixe de ser tão medrosa. Já o segundo, retrata a vida infeliz de Micaela e seu filho Félix depois

³ A tradução da obra, ao português, *Cocos e fadas* (organizada por Andréa Cesco e Luzia Antonelli Pivetta), que está sendo preparada para publicação ainda em 2025, terá a apresentação da especialista de Julia de Asensi, Isabel Cristina Díez Ménguez (Universidad Complutense de Madrid).

⁴ Julia de Asensi: entre cocos e fadas, uma tradução comentada, do espanhol ao português, de três contos da literatura infantil do século XIX/ Luzia Antonelli Pivetta; Andréa Cesco (orientadora), Sheila Maria dos Santos (coorientadora). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023. 117p.

que ela perde o marido e necessita mudar-se para uma pequena aldeia onde moravam alguns parentes. Com a despedida de uma duquesa, que também ficou viúva, e de suas duas filhas, que quiseram presentear as crianças do povoado realizando desejos como se fossem fadas, a sorte de Félix e Micaela muda e ambos conseguem seguir a vida sem tantas privações.

Por meio das análises feitas a partir das traduções desses contos, tenta-se descrever nuances que podem revelar características estilísticas que representariam a escrita de Asensi naquela época, bem como algumas questões ideológicas e culturais implicadas em suas narrativas.

2. Elementos de estilo

Compagnon (2001 [1998]) nos apresenta uma possível definição sobre o que seria estilo, a qual nos ajudará a compreender e a identificar esse conceito nos contos de Julia de Asensi:

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável;
- o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor;
- o estilo é uma escolha entre várias “escrituras” (Compagnon, 2001 [1998], p. 194).

Pode-se interpretar a primeira afirmação como se o autor realizasse um pequeno desvio em relação ao uso neutro ou normal da linguagem, de maneira que, em seu texto, esse “ornamento formal” se torne uma característica que, intuitivamente, conforme a segunda afirmação, nos faz reconhecê-lo. Obviamente se trata de uma escolha, por meio da qual se admite que “há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas muito diversas” (Compagnon, 2001 [1998], p. 188).

Embora o mesmo autor considere que buscar uma definição de estilo, bem como de literatura, seria inevitavelmente polêmico, já que ambos os conceitos estariam atrelados a uma “oposição popular entre a norma e o desvio, ou da forma e do conteúdo” (Compagnon, 2001 [1998], p. 46), torna-se necessário apresentar essas discussões para que possam contribuir com a análise dos recursos de escrita empregados pela autora na elaboração dos contos que foram traduzidos.

Como já mencionado, as narrativas em questão são classificadas como literatura infantil, porém, por estarem diretamente ligadas a um momento em que a escrita destinada a esse público tinha um objetivo específico: instruir, observou-se que alguns desses recursos que constituem a literariedade de um texto, de acordo com o conceito formalista, foram suprimidos, pois quase não há o emprego de figuras de linguagem, por exemplo.

A criação de um universo ficcional que se aproxima da realidade cotidiana, da ideologia e de algumas crenças folclóricas da época, mesmo que dotada de certas intenções, pode ser considerada uma das características que incluiriam essas histórias em um campo literário, já que o aspecto fantasioso que é, de certa forma, anunciado pelo título do livro, e constituiria um atributo desses textos, se desfaz ao final dos enredos quando o elemento ou personagem sobrenatural revela-se um personagem “humano” da própria história.

Lembrando que não se pretende aprofundar as questões “é ou não é literatura?”, “possui ou não possui literariedade?”, apenas tenta-se identificar aspectos considerados literários (de forma e conteúdo) presentes nesses textos, para que se possa observar se há uma variação nos traços característicos da obra que remetam ao estilo da autora.

Algo que também pode ser considerado é o que menciona Casanova (2002):

cada escritor situa-se, em primeiro lugar, no espaço mundial, pelo lugar que nele ocupa o espaço literário do qual saiu. Mas sua posição também depende da maneira como herda a inevitável herança nacional, das escolhas estéticas, linguísticas, formais que é levado a operar e que definem sua posição nesse espaço (Casanova, 2002, p. 61).

Pode-se dizer que a Espanha do século XIX não estava mais entre as potências literárias da época, mas já havia constituído importante capital literário por meio de obras da literatura nacional que se tornaram “clássicos”. Julia de Asensi, como escritora espanhola, certamente se apropria dessa “herança nacional”, mas também se inspira em autores contemporâneos a ela. Em determinados livros como *Leyendas y tradiciones en prosa y verso* (1883), Díez Ménguez (2006) atribui a seus escritos semelhanças com o escritor sevilhano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), com Fernán Caballero (1796-1877) e com José Zorrilla (1817-1893).

No entanto, não se pode afirmar que ela foi uma escritora que reproduziu modelos e estilos tipicamente espanhóis, pois consta em sua biografia que, em muitos momentos, ao traduzir textos de poetas como Alfred Musset (1810-1857) e Théophile Gautier (1811-1872), ela acaba repetindo em seus próprios poemas o que eles escreviam na época, deixando-se influenciar por tendências dominantes na escrita francesa.

Dessa forma, o que estamos tentando definir como o estilo da autora neste tipo de narrativa — os contos infantis —, pode não ser necessariamente algo pessoal, mas que reflete algo já desenvolvido por escritores em outros países ou em seu próprio país, afinal, todos foram perpassados pelo que estava ou esteve em voga nos séculos anteriores e no próprio século XIX. Além disso, o que se supõe ser um estilo, também pode estar ligado ao contexto histórico, em como a literatura infantil era concebida na época: arte ou pedagogia? Sabemos que “[...] como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia” (Coelho, 2000, p. 46), o que irá determinar como se deve escrever para as crianças.

Ainda assim, esses detalhes não invalidam o presente estudo, afinal, independentemente de representar um texto cujas convenções literárias remetessem ao universo nacional espanhol ou demonstrar que há influências de outras culturas, ou ainda estar dentro dos parâmetros de uma escrita considerada mais didática, o que se quer compreender é como organizar essas e outras questões no texto traduzido.

Diante disso, opta-se por apresentar aqueles elementos que se sobressaíram na leitura dos contos traduzidos e que revelam aspectos que se “desviam da norma” ligados à sintaxe, mas que em alguns momentos têm relação com a seleção vocabular e também com os aspectos semânticos, os quais são apresentados a seguir juntamente aos comentários que justificam as escolhas de tradução.

2.1 Inversões como marca de estilo

Algo que pode ser observado, não só nos dois contos traduzidos, mas em praticamente todas as narrativas infantis escritas por Asensi, é uma certa predileção da autora por inverter a colocação do adjetivo qualitativo em suas construções frasais. Segundo Rónai (2021 [1952]), essa colocação pode determinar o sentido que se quer dar ao qualificador:

Antes do substantivo, ele assume muitas vezes sentido figurado, exprime qualidade casual ou confere um matiz poético (assim em um grande romance, verdes anos etc.); depois do substantivo, geralmente guarda o sentido próprio, exprimindo qualidade permanente e que muitas vezes entra a fazer parte da ideia do mesmo (casa grande, vinho verde etc.) (Rónai, 2021 [1952], p. 23).

Essas inversões realizadas pela escritora nos levam a crer que seriam o principal traço que definiria um “desvio” em relação à norma, uma tentativa de utilizar um recurso para dizer de maneira diferente o que comumente era dito. Embora a anteposição do adjetivo, segundo Neves (2000, p. 231) “é bastante ocorrente nas obras literárias, já que dá grande efeito de sentido, especialmente o efeito de maior subjetividade”, por se tratar de histórias infantis do século XIX que, como já observamos, têm como característica uma linguagem formal, por meio da qual se quer expressar situações do cotidiano, que levem os leitores mirins a aprenderem algo, seja relacionado a aspectos morais ou a questões ideológicas. Quando ela escolhe inverter a colocação dos adjetivos, tornando o texto mais expressivo, dá-nos indícios de que encontrou uma forma de incluir conotativamente um matiz poético que revelaria um pouco da literariedade em sua escrita.

Diante disso, tenta-se manter as inversões encontradas nos textos-fonte mesmo que soem um tanto literal, por crer que essa questão de estilo não deve ser apagada, visto que se trata de uma característica recorrente em diversas passagens, sendo possível identificá-la em todos os contos da obra, evidenciando que a autora se vale desse recurso em sua escrita, independentemente de ser um traço pessoal ou influenciado por outras escrituras. Sendo assim, destacam-se alguns trechos que ilustram essa nuance, bem como algumas explicações referentes às escolhas de tradução, como em “O *coco* azul”:

Si un hombre la miraba, creía que le iba a robar; si un perro corría a lo lejos, se figuraba que era un animal desconocido y de **colosal altura**. Si se despertaba de noche y veía por la **entornada puerta** la luz de la lámpara de una habitación próxima, imaginando que había fuego en la casa, saltaba con precipitación de la cama pidiendo socorro (Asensi, 1899, p. 3, grifos nossos).

Nesse excerto a autora utiliza duas inversões: *colosal altura* e *entornada puerta*, a primeira foi mantida na tradução por se compreender como algo que ressalta a altura do animal, passando a ideia do quão assustador isso era para Teresa. Porém, causa-nos estranheza manter a inversão na expressão *entornada puerta*, que foi desfeita, trazendo-a para o texto-alvo como “porta entreaberta”, a qual se repete também no trecho “Fijos los ojos en la entornada puerta, la niña cesó de gritar y se quedó inmóvil” (Asensi, 1899, p. 6, grifos nossos).

A palavra “entreaberta”, que significa parcialmente aberta (*Houaiss*), caracteriza o estado em que se encontrava a porta nos dois momentos da narrativa, guardando, assim, o sentido próprio

e não figurado. Por isso, nestes dois casos em que o termo aparece, a tradução levou em conta o significado e os usos da palavra na língua de chegada para justificar a escolha.

Já no conto “As boas fadas”, percebe-se que os adjetivos contribuem para marcar as diferenças sociais dos personagens contrapondo-se entre si, uma vez que há um campo semântico negativo (escassíssimos, pobre, modesto, triste, pequena, insignificante) utilizado para caracterizar Micaela e Félix e o que lhes pertence, e outro positivo (amplas, grande, ilustre, boas, perfumadas, cristalinas, preciosos, majestosos, delicadas) que faz referência à duquesa, suas filhas e seus bens. Diante disso, mantêm-se em praticamente todos os casos as inversões do texto-fonte.

Vale ressaltar no seguinte trecho da narrativa, “Farolitos y vasos de colores perfectamente combinados, iluminaban aquel pasaje en el que se veían árboles frondosos, perfumadas flores y cristalinas fuentes” (Asensi, 1899, p. 25, grifos nossos), que, embora se trate de um aspecto de seleção vocabular, parece haver também a intenção de criar um ritmo para a leitura, ditado pelo material fônico e marcado pela aliteração presente na tradução “árvores frondosas, perfumadas flores e cristalinas fontes”, nas letras “f” e “o” e nos “as”, que, caso a inversão não fosse mantida, acabaria se perdendo.

A manutenção das inversões na tradução, como característica estética inegável na escrita de Asensi, evidencia um olhar atento e consciente que busca preservar o Outro na língua de chegada, como um “ato ético” que “consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (Berman, 2013, p. 95).

2.2 Seleção lexical

Também são importantes as discussões a respeito de fragmentos que exprimem a cultura, o contexto histórico-social e certas ideologias da época, as quais podem ser inferidas a partir das seleções lexicais, como as que vemos nos quadros de 1 a 3.

QUADRO 1. Seleção lexical em “O *coco* azul”

Texto-fonte	Tradução
Teresa era mucho menor que sus hermanos Eugenio y Sofía y sin duda por eso la mimaban tanto sus padres. Había nacido cuando Víctor y Enriqueta no esperaban tener ya más hijos y, aunque no la quisieran más que a los otros, la habían educado mucho peor. No era la niña mala, pero sí voluntariosa y abusaba de aquellas ventajas que tenía el ser la primera en su casa cuando debía de ser la última. (Asensi, 1899, p. 1-2, grifos nossos)	Teresa era muito mais nova que seus irmãos Eugênio e Sofia e, sem dúvida, por isso seus pais a mimavam tanto. Havia nascido quando Victor e Henriqueta já não esperavam mais ter filhos, e embora não a amassem mais que aos outros, educaram-na muito pior. Não era uma menina má e sim voluntariosa, e abusava das vantagens que tinha em ser a primeira em sua casa, quando deveria ser a última.

Fonte: elaborado pelas autoras

Há duas questões ideológicas nos trechos selecionados (quadro 1), a primeira, uma oração que se sustenta pelo não dito “mesmo que não a amassem mais que aos outros, haviam-na educado muito pior”. Pela construção lexical poderia inferir-se que amar mais seria motivo pa-

ra educar pior. Mesmo que a escolha de tradução fosse pelo verbo “gostar”, “mesmo que não gostassem dela mais do que aos outros, haviam-na educado muito pior”, ainda assim, a ideia de que quanto mais sentimento, menos educação permaneceria. Subentende-se, obviamente, que é pelo fato de mimar demais a criança. No entanto, essa inversão apresenta uma sentença curiosa que, inclusive, poderia criar uma barreira, ou ao menos estranhamento, à compreensão. Sendo, porém, o estilo da autora, optou-se por manter a mesma estrutura, sem “clarificar” (Berman, 2013) o texto.

A respeito da segunda oração: “abusava daquelas vantagens que tinha em ser a primeira em sua casa, quando deveria ser a última”, a relação entre “primeira” e “última” tem duplo sentido. O cronológico, a filha que veio por último quando já nem era mais esperada, e o sentido de importância, de prioridade. Aos olhos da moral contemporânea e do contexto da língua de chegada, essa prioridade por nascimento pode parecer injusta. No entanto, a autora não é contemporânea e talvez essa dualidade semântica, marcada pela antítese, faça sentido na cultura do texto-fonte, resgatando inclusive um período anterior ao da escritora.

A hierarquia dos irmãos por ordem de nascimento (sem mencionar a questão de gênero) era bem comum na Europa. É do continente, não esqueçamos, que surge a expressão “não jogar fora o bebê com a água do banho”, resgatando o costume da ordem do banho na banheira ser dos pais, para os filhos, por idade, restando ao mais novo a água já usada. Com isso em vista, o contraste de que a caçula deveria ser “a última” fica mais evidente, justificando a escolha por manter, como no texto-fonte.

QUADRO 2. Seleção lexical “As boas fadas”

Texto-fonte	Tradução
Ella se contentaba con poco; si tuviese dos o tres duros habría podido comprar cintas, hilos, botones y otros objetos para venderlos en el pueblo y sus alrededores. (Asensi, 1899, p. 22, grifo nosso)	Ela se contentava com pouco, se tivesse dois ou três <i>duros</i> poderia comprar fitas, fios, botões e outros objetos para vendê-los no povoado e em seus arredores.

Fonte: elaborado pelas autoras

A utilização da palavra *duros* no texto-fonte evidencia, de maneira explícita, um contexto histórico específico. Peseta foi a moeda adotada pela Espanha a partir de 1868 e perdurou até a entrada do euro em 2002. Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), *duro* significa moeda de cinco pesetas que recebe este nome informal, pois, ao fazerem suas conversões, os espanhóis identificaram uma semelhança nessa moeda cujo valor era de 5 pesetas, com outra, anterior, que também era de cor prata, a qual chamavam de *peso duro*, originando-se daí a associação⁵.

Havia algumas possibilidades de realizar essa tradução: destacando o termo no texto-alvo e explicando-o com uma nota de rodapé; substituindo por palavras que na língua de chegada tivessem essa mesma carga cultural, como “tostão”, nome pelo qual a moeda de 100 réis ficou

⁵ Revista *El reto histórico*, disponível em: <https://elretohistorico.com/que-era-un-duro/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

conhecida entre os anos de 1918 e 1935 no Brasil; ou retirando do texto a palavra específica, generalizando-a com o termo “moeda”.

A primeira opção foi a de substituir pela palavra “moeda”, resolvendo qualquer problema de compreensão, já que ficaria evidente a relação com dinheiro, que era a necessidade da personagem. Posteriormente, escolhe-se “tostão”, por crer que se deveria ao menos manter a ideia de que se trata de algo antigo, que não faz parte do contexto contemporâneo da língua de chegada, incorrendo de certa forma em uma “domesticação” (Berman, 2013). Porém, ao realizar essa análise, diante de defesas anteriores direcionadas a levar em conta o contexto da obra, da autora e da própria narrativa, muda-se a tradução, mantendo a palavra *duro*, em itálico, atribuindo a seguinte nota explicativa: “nome que se dava a moeda de cinco pesetas na Espanha do século XIX. Atualmente foi substituída pelo euro”. Dessa forma, a marcação histórico-cultural do texto é mantida, uma vez que se pretende, através da exotização, “evocar um espaço distante” (Cesco; Torres, 2023, p. 50).

Embora haja duas ocorrências do vocábulo no conto, na primeira, utiliza-se a nota e na segunda, somente deixa-se o termo destacado em itálico, pois se supõe que o leitor já o compreendeu. Essas escolhas se justificam também pelo fato de que, ao pensar no público receptor do texto, infantojuvenil, além de chamar a atenção para o contexto em que se passa o relato, traz uma informação histórica que contribui para ampliar os conhecimentos desse novo leitor.

QUADRO 3. Seleção lexical “As boas fadas”

Texto-fonte	Tradução
Después del reparto, los muchachos fueron obsequiados con dulces y con vino , saliendo todos muy satisfechos del jardín. (Asensi, 1899, p. 26, grifo nosso)	Depois da partilha, as crianças foram presenteadas com doces e com vinho , saindo todos muito satisfeitos do jardim.

Fonte: elaborado pelas autoras

Observa-se que no conto “As boas fadas” a autora, em diversos trechos, alterna as palavras *niño* e *muchacho* para referir-se ao personagem Félix, bem como quando as filhas da duquesa são mencionadas, ora são chamadas de *niñas*, ora de *muchachas*. Os termos também aparecem alternados quando fazem referência a “crianças”, como é o caso no destaque (quadro 3).

Entende-se que, no texto, os vocábulos funcionam como sinônimos e muito provavelmente são utilizados para evitar a repetição de um ou outro. Algo que se justifica, pois, segundo o DRAE, o significado para *muchacho* é “criança que não chegou à adolescência”⁶. Embora, também possa significar “pessoa que se encontra na juventude”⁷ e, contemporaneamente, poderia ser entendido como jovem. Manteve-se em todas as ocorrências da palavra as seguintes substituições: *niño/muchacho* = “menino”; *niñas/muchachas* = “meninas”; *niños/muchachos* = “crianças”. Em relação a essa escolha, estaríamos incorrendo em um empobrecimento quantitativo (Berman, 2013), já que a autora no texto-fonte diversificou o uso em sua escolha lexical,

⁶ “Niño que no ha llegado a la adolescencia.”

⁷ “Persona que se halla en la juventud.”

e, embora se tenha consciência disso, não nos parece lógico tentar substituir o termo, visto que Félix é um menino de 4 anos, as filhas da duquesa, mesmo que não se mencione, aparentam ser bastante jovens, e a carta das fadas era dirigida às crianças do povoado.

Além disso, na passagem destacada (quadro 3), é necessário manter a palavra “crianças”, pois há uma questão cultural a ser levada em consideração: após receberem seus presentes, elas são recepcionadas com doces e vinho. O vinho, por se tratar de uma bebida alcoólica, hoje em dia não seria oferecido ao público infantil, já que há uma lei que proíbe seu consumo para menores de 18 anos.

Ao realizar a tradução, o primeiro pensamento foi o de retirar a palavra “vinho”, utilizando em seu lugar “bebidas”, apagando o vocábulo presente no texto-fonte e mais uma vez generalizando, sem especificar qual líquido exatamente estava sendo servido. Porém, volta-se atrás ao fazer os comentários e decide-se manter no texto-alvo a palavra traduzida, tal qual no contexto de partida por acreditarmos se tratar da opção mais coerente já que, na época, não havia nenhum problema em servir vinho às crianças. Inclusive, em fins do século XIX, essa bebida era considerada medicinal, pois vinha enriquecida com quinina e era recomendada a todos os públicos⁸.

Essa decisão se torna possível por estar pautada na natureza da tradução, que é acadêmica e também porque, devido a outras inferências, já está evidenciado ao leitor do texto-alvo tratar-se de uma narrativa cujo contexto histórico e social está situado em um passado no qual os costumes eram outros. Dessa forma, ao manter a palavra “vinho”, embora possa causar estranhamento no contexto de chegada, prioriza a questão cultural demarcada por uma prática comum entre os espanhóis daquela época. Pensou-se também em acrescentar uma nota explicativa, mas crê-se não ser necessário, dado o que se menciona anteriormente.

2.2.1 Antropônimos

Outro ponto a ser observado na tradução dos contos é a manutenção ou não dos nomes dos personagens no texto-alvo. De acordo com Rónai (2012 [1976]), não há uma regra para a tradução dos antropônimos, porém “um caso à parte é formado pelos nomes simbólicos, usados outrora, e mesmo modernamente por certos escritores para deixarem adivinhar o caráter de uma personagem à primeira vista” (Rónai, 2012 [1976], p. 61).

No conto “O *coco azul*”, os nomes que aparecem são: Víctor, Enriqueta, Eugenio, Sofía, Teresa e Mariana. Como se trata de nomes comuns, nos quais não se identifica nenhuma característica especial, mas que se assemelham com nomes próprios da língua de chegada, opta-se por mantê-los como no texto-fonte, porém, com algumas adaptações morfológicas. Victor e Sofia perdem o acento e Eugênio recebe o sinal gráfico, seguindo as regras de acentuação do português. Já Enriqueta, Teresa e Mariana permanecem iguais.

Em relação aos “fantasmas” *coco negro* e *coco azul*, mantêm-se como no texto-fonte, inserindo uma nota de rodapé explicativa já no título. Como não há um personagem diretamente correspondente no folclore brasileiro, embora pudéssemos fazer associações, e por se tratar de

⁸ *El País*. Alcohol para niños: la increíble historia de los vinos quinados, por Mikel López Iturriaga. 20/11/2015. Disponível em: https://elcomidista.elpais.com/elcomidista/2015/11/11/articulo/1447239566_060305.html. Acesso em: 15 mar. 2025.

algo cultural, acredita-se que esse aspecto não pode ser apagado, pois, conforme Venuti (2021 [2018]), contribui para que o leitor reconheça que o personagem pertence a uma cultura estrangeira. Compreende-se que “por meio de um procedimento tipográfico (os itálicos), *isola-se* o que não o é no original” (Berman, 2013, p. 82), ou seja, exotizamos um termo estrangeiro que na língua de partida não está destacado. Mas, segundo Cesco e Torres (2023, p. 52) “o tradutor, de um ponto de vista exotizante, pode oferecer ao leitor do texto traduzido a possibilidade de se aproximar do outro ao dar visibilidade a esse outro, de forma textual e ideológica”.

O que chama atenção diante dessa escolha lexical da autora é a utilização de cores para designar os *cocos*, em que o *negro* representaria o mau e *azul*, o bom. Características ressaltadas no próprio conto:

QUADRO 4. Os cocos em “O *coco* azul”

Coco Negro	Tradução	Coco Azul	Tradução
La puerta se abrió entonces por completo y apareció en ella una figura negra con un palo en la mano. (Asensi, 1899, p. 6-7)	Então, a porta se abriu por completo e apareceu nela uma figura negra com um pau na mão.	En la puerta apareció otra figura vestida de azul. Ésta se acercó a la niña a pesar de sus protestas, y colocó encima de su cama una hermosa muñeca. (Asensi, 1899, p. 7)	Na porta apareceu outra figura, vestida de azul. Esta se aproximou até a menina, apesar de seus protestos, e colocou em cima de sua cama uma linda boneca.
[...]se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro (Asensi, 1899, p. 9)	[...] atreveu-se a perguntar Teresa, porque aquele <i>coco</i> não lhe parecia tão mau como o negro	[...]se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro (Asensi, 1899, p. 9)	[...] atreveu-se a perguntar Teresa, porque aquele coco não lhe parecia tão mau como o negro.
[...] al coco negro que la amenazó (Asensi, 1899, p. 12)	[...] o <i>coco negro</i> que a ameaçou	[...] y al coco azul que la trató con dulzura. (Asensi, 1899, p. 12)	[...] e o <i>coco azul</i> que a tratou com doçura.
[...] apareciendo: bajo el traje del coco malo Eugenio (Asensi, 1899, p. 13)	[...] aparecendo debaixo das vestes do coco mau , Eugênio	[...] y del coco bueno Sofía. (Asensi, 1899, p. 13)	[...] e do <i>coco</i> bom, Sofia.

Fonte: elaborado pelas autoras (grifos nossos)

Na tradução, como pode ser observado (quadro 4), manteve-se como no texto-fonte, porém, é importante mencionar que essa figura, comprovadamente, faz parte do folclore espanhol. Mas nas várias ocorrências em que aparece, seja nas canções de ninar, seja em poemas de escritores como Francisco de Quevedo (1580-1645) e Federico García Lorca (1898-1936), somente há referência à palavra *coco*, e em nenhum momento é mencionado um *coco negro* ou um *coco azul*.

Uma certa relação com a cor preta aparecerá em *Lazarillo de Tormes*, no primeiro capítulo, no qual se “narra como o meio-irmão de Lázaro tem medo do seu próprio pai, que era de cor, e considera-o o *coco*” (Cillán Cillán, 2008, p. 56, tradução nossa)⁹.

⁹ “narra cómo el hermanastro de Lázaro se asusta de su propio padre, que era de color, y le considera el ‘coco’.”

Além disso, um outro registro que associaria o *coco* à cor negra pode ser encontrado no dicionário *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611), no qual Covarrubias Orozco descreve a palavra *coco* como sendo, na linguagem das crianças, uma “figura que causa espanto e nenhuma tanto como as que estão no escuro ou mostram a cor negra de cus, nome próprio de Cã, que reinou na Etiópia, terra dos negros” (Covarrubias Orozco, 1611, p. 218, tradução nossa)¹⁰. Porém, nesta pesquisa, não foi encontrado nenhum aspecto folclórico que fizesse citação a um *coco azul*.

Também não há como afirmar se a referência utilizada pela autora vem dessa associação antiga do personagem com a cor negra, mas apenas que houve a intenção de gerar um contraponto entre as cores preta e azul, contrastando as características de um e outro. Essa dualidade pode ser justificada de acordo com o que Stuart Hall (2006 [1992]) menciona sobre a língua, mesmo que em seu estudo estivesse direcionado à alusão feita posteriormente ao conceito de identidade: “o significado surge das relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a ‘noite’ porque ela *não* é o ‘dia’” (Hall, 2006 [1992], p. 40).

Embora o fato de a cor preta representar o ser ameaçador, e isso para as teorias da tradução decoloniais certamente geraria discussões, o que se quer destacar aqui, mantendo como no texto-fonte, é a questão na qual há a introdução de um personagem que vai ao encontro do propósito das obras infantis da época, o didatismo. O *coco azul* surge na posição de contribuir para que a criança perca o medo do escuro, dos seres imaginários que as atormentam pela noite, mas não só disso, também desse sentimento em relação aos próprios *cocos* e, para tal, necessita do contraponto, àquele que representa esse lado sombrio.

A respeito do conto “As boas fadas”, os nomes que aparecem são: Micaela, Félix, Esmeralda e Turquesa. Todos são mantidos como no texto-fonte. Entretanto, neste caso é possível observar algumas relações: o nome Félix origina-se do latim e significa feliz, afortunado. Na construção da narrativa, Micaela, sua mãe, passa por momentos difíceis, mas tem seu Félix para consolá-la, para trazer-lhe felicidade. Além disso, enriquece a história a dualidade entre o nome do personagem e sua condição “infeliz”, de vida dura e desventuras, especialmente quando precisa renunciar ao seu pássaro. Já os nomes destinados às fadas, Esmeralda e Turquesa, remetem às pedras preciosas, que elas, de fato, carregam nas tiaras, mas que também podem ressaltar o valor que lhes é atribuído e mesmo a sua condição de vida abastada e cheia de riquezas.

Observa-se que na utilização dos nomes a autora não explora muitas possibilidades que poderiam suscitar interpretações, nas quais as nomeações contribuíssem de alguma maneira com a constituição dos personagens ou do enredo, pois, somente em um dos contos, “As boas fadas”, encontram-se antropônimos que sugerem uma relação com a narrativa.

Porém, em outras obras da escritora destinadas ao público adulto, é possível perceber que esse recurso era empregado, como é o caso do livro *Novelas cortas* (1889), em que o cunho

¹⁰ “figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que estan a lo escuro o muestran color negro, de W, cus nombre propio de Cã que reynó en la Etiopia tierra de los negros.”

narrativo dos nomes de vários dos personagens auxilia na construção da trama ou nas concepções de caráter.

Diante disso, parece haver mais uma supressão de recursos estilísticos por se tratar de um texto infantil, já que, em outras histórias, identificou-se que a autora costumava empregá-los com mais frequência.

3. Considerações finais

A tradução realizada e aqui compartilhada dos contos “As boas fadas” e “O *coco* azul”, mesmo numa pequena amostra de fragmentos comentados, permite e propicia que o público brasileiro conheça a escritora espanhola Julia de Asensi e um pouco da sua obra, desejando, assim, ler os seus contos que só agora, no século XXI, estão sendo disponibilizados na língua portuguesa. É importante que as traduções comentadas possam servir de reflexão para o debate a respeito dos processos implicados na prática tradutória, visto que “cada tradução (por menor e mais simples que seja) exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e duas culturas diferentes, e esse confronto é sempre único, já que suas variáveis são imprevisíveis” (Arrojo, 2017, p. 78).

De modo geral, as escolhas tradutórias buscaram valorizar sempre que possível a proximidade com o texto-fonte, pois acredita-se que “não são palavras que traduzimos, são contextos” (Oustinoff, 2011, p. 82), e contextos estes que refletem a cultura de uma determinada época. Afinal,

cada comunidade linguística ou comunidade linguística-nacional tem à sua disposição uma série de hábitos, julgamento de valores, sistemas de classificação, entre outros, que são às vezes muito diferentes e às vezes parecidos. Dessa forma, as culturas criam um fator de variabilidade que o tradutor terá que levar em conta (Franco Aixelá, 2013, p. 187).

Ademais, posteriores revisões dos textos traduzidos permitiram que se refletisse a respeito de algumas opções realizadas que não nos pareceram coerentes, tais como a substituição de palavras de ordem cultural ou histórica por termos semelhantes na língua de chegada, mas que não expressariam o sentido pretendido. Essa tomada de consciência, principalmente com base na teoria e em profundas pesquisas, fornece-nos instrumentos que auxiliam a resolver questões práticas, e um olhar autocrítico sobre texto-fonte e texto-alvo pode apontar caminhos e estratégias tradutórias que, em um primeiro momento, provavelmente não seriam cogitadas.

A respeito dos aspectos culturais e ideológicos da língua de partida que foram amplamente levados em conta na tradução (acadêmica), talvez, ao se pensar numa publicação desses textos para um leitor infantojuvenil atual, algumas escolhas seriam modificadas e explicadas com base em outras teorias, pois, “a tradução possibilita à sociedade receptora uma ampla variedade de estratégias, variando da conservação (aceitação da diferença por meio da reprodução dos sinais culturais no texto-fonte), à naturalização (transformação do outro em uma réplica cultural)” (Franco Aixelá, 2013, p. 188).

Sendo assim, acredita-se que, ao realizar uma tradução comentada, na qual “todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução” (Torres, 2017, p. 18), de uma maneira ou de outra, contribui-se com os estudos referentes a essa área, afinal, uma das características do gênero é justamente seu caráter histórico-crítico.

CONTRIBUIÇÃO DAS AUTORAS

Luzia Antonelli Pivetta: Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição;

Andréa Cesco: Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição.

FINANCIAMENTO

A pesquisa foi desenvolvida com financiamento do Fundo Estadual de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento da Educação Superior - UNIEDU/FUMDES (2021-2023), porém os órgãos que atualmente financiam as autoras são a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

CONFLITOS DE INTERESSES

As autoras não têm conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2017.
- ASENSI, Julia de. **Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños**. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1899. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098144&page=1>. Acesso em: 02 fev. 2025.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Trad. Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2013 [1985].
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción *et al.* **Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CESCO, Andréa; TORRES, Marie-Hélène Catherine. El proceso de exotización en la traducción literaria. In: MONTEIRO, W. **Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. Disponível em: <https://pedrojoaoeditores.com.br/produto/desafios-e-perspectivas-da-traducao-literaria-no-seculo-xxi/> Acesso em: 06 mar. 2025.



CILLÁN CILLÁN, Francisco. El coco y el miedo en el niño. **Revista de Folklore**, Valladolid, n. 326, p. 51-59, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-de-folklore-79/>. Acesso em: 01 nov. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001 [1998].

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana, o española**. Madrid: Luiz Sanchez, 1611. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000178994>. Acesso em: 27 mar. 2025.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel. **Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)**. Madrid: Ediciones del Orto, 2006.

FRANCO AIXELÁ, Javier. Itens culturais-específicos em tradução. Trad. Mayara Matsu Marinho; Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v.5, n.8, 2013. p. 185-218. Disponível em: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>. Acesso: em 10 nov. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1992].

LAZARILHO DE TORMES. Trad. Pedro C. da Silva. Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992 [1554].

NEVES, Maria H. de Moura. **Gramática de usos do português**. São Paulo: UNESP, 2000.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução**: história, teorias e métodos. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012 [1976].

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021 [1952].

SABIO PINILLA, José Antonio. Por que a Teoria da Tradução é útil para os Tradutores? Trad. Willian H. C. Moura; Morgana A. de Matos; Fernanda Christmann. **Cadernos de Tradução**, UFSC, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 595-621, set-dez 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Acesso em: 30 jan. 2025

TORRES, Marie-Hélène Chaterine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana F. de; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter C. (Orgs.). **Literatura traduzida**: tradução comentada e comentários de tradução. Fortaleza: Substância, 2017. 242 p. Coleção TransLetras; v. 2.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Trad. Laureano Pellegrin; Lucinéia M. Villela; Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: UNESP, 2021 [2018].



José Monegal por outro lado: desdobramentos da tradução

Carlos Garcia Rizzon

Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0950-3432>

E-mail: rizzoonn@gmail.com

RESUMO

A tradução de contos do escritor José Monegal — textos que apresentam uma linguagem rica em oralidades e coloquialismos que caracterizam um regionalismo pampiano e fronteiriço — exige investigações sobre aspectos linguísticos e culturais que, ao mesmo tempo que se situam como próximos ao português brasileiro e ao sotaque do sul do país, também possuem suas particularidades. Assim, fazem-se necessárias transcrições, conforme conceito de Haroldo de Campos (1991), baseadas em pesquisas a dicionários de termos regionais, a textos de autores sul-rio-grandenses e às falas cotidianas presentes na fronteira, oferecendo às narrativas do autor uruguaio uma abertura a possibilidades interpretativas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Regionalismo; Oralidades; Coloquialismos; José Monegal

José Monegal on the other hand: developments in translation

ABSTRACT

The translation of short stories by the writer José Monegal — texts rich in oral expressions and colloquialisms that characterize a regionalism from the Pampas and the borderlands — require investigations into linguistic and cultural aspects that, while resembling Brazilian Portuguese and its Southern accent, also have their own singularities. Thus, transcriptions are necessary, according to the concept put forth by Haroldo de Campos (1991). Based on research into dictionaries of regional terms, texts by authors from Rio Grande do Sul and the everyday speech on the border, these transcriptions offer the narratives of the Uruguayan author an opening to interpretative possibilities.

KEYWORDS: Translation; Regionalism; Oralities; Colloquialisms; José Monegal



1. Introdução

As linhas que desenham os mapas do Brasil e do Uruguai têm um histórico de mobilidade e redefinições, haja vista que todo o território que hoje é o Rio Grande do Sul já foi parte da colônia espanhola, e todo o território que hoje é o Uruguai já esteve sob domínio brasileiro. Os tratados assinados por Espanha e Portugal e, depois, entre Brasil e Uruguai, no decorrer de cinco séculos, já definiram limites que expandiram ou retraíram geografias nacionais, conformando um palimpsesto da paisagem com aproximações e distanciamentos culturais no espaço fronteiro que abarca essas nações. Dessa forma, se é possível reconhecer elementos que permitem identificações, também é verdade que as diferenças — entre elas, o idioma — que existem entre o Brasil e seu vizinho, muitas vezes, impedem relacionamentos mais concretos e aprofundados, dificultando que se tenha acesso, por exemplo, a importantes referências literárias de um lado a outro das linhas divisórias.

A falta de um maior diálogo entre Brasil e Uruguai impossibilita para o público leitor o trânsito de consagradas obras da literatura uruguaia no Brasil, ainda que muitas delas tenham feito parte de uma tradição literária que contribuiu para o imaginário da gauchesca na produção de escritores sul-rio-grandenses. Não há dúvidas de que escritores como Eduardo Azevedo Díaz e Javier de Viana, por exemplo, foram lidos por Alcides Maya e João Simões Lopes Neto, autores que, nas primeiras décadas do século XX — após o alicerce político, cultural e literário da Sociedade Partenon Literário¹ a partir de 1868 —, deram impulso a uma literatura regional no sul do Brasil. Apesar disso, ainda hoje poucos são os escritores do Uruguai lidos em português, o que faz com que muitos relevantes textos ficcionais uruguaio sejam desconhecidos para o público brasileiro.

Para uma integração sólida entre as duas nações, publicações de traduções de autores de reconhecida importância poderiam trazer contribuições, possibilitando, assim, um enriquecimento cultural consistente. Entre os narradores uruguaio ainda inéditos no Brasil e que possuem acentuado valor artístico está o escritor José Monegal. Autor de mais de 300 contos publicados em revistas e jornais — como o *Suplemento Dominical* de *El Día*, periódico de Montevidéu de circulação nacional e com uma tiragem expressiva —, José Monegal possui uma grande parte dos seus textos editada nas seguintes obras, algumas delas publicadas *post mortem*: *12 cuentos* (1963), *Cuentos* (1966), *Nuevos cuentos* (1967), *Cuentos escogidos* (1967), *Cuentos de bichos* (1973), *El tropero macabro y otros cuentos* (1978), *Cuentos de milicos y matreros* (1993), *Cerrazón y otros cuentos* (2007), *La receta del negro Antenor y otros cuentos* (2012) e *Varias historias* (2019). Ele também teve publicados os romances *Nichada* (1938), *Memorias de Juan Pedro Carmargo* (1958) e *La tragedia de los Medina* (2024); uma biografia do histórico caudilho do partido

¹ A Sociedade Partenon Literário, integrada por intelectuais interessados em promover a identidade e as artes em geral da cultura gaúcha, divulgou, através de sua *Revista Mensal* (que circulou de 1869 a 1879), ideias abolicionistas e republicanas. Entre suas atividades, promovia saraus e palestras, aulas noturnas de alfabetização e campanhas para a compra de alforrias de escravizados. Através da produção literária de Apolinário Porto Alegre e de Múcio Teixeira, entre outros, credita-se à Sociedade Partenon Literário a consagração da Revolução Farroupilha (1835-1845) como marco da elevação de valores regionais na afirmação do Rio Grande do Sul na nacionalidade literária brasileira.

Blanco, intitulada *Vida de Aparicio Saravia* (1942), e a história do partido político ao qual era filiado, cujo título é *Esquema de la historia del Partido Nacional* (1959).

2. Para traduzir os contos de José Monegal

Na obra de José Monegal, encontra-se uma gauchesca que se opõe ao mítico e heroico “centauro dos pampas” tão presente na tradição do Rio Grande do Sul, já que trabalha com o humor, o grotesco e o dramático para caracterizar o habitante dos pagos pampianos. Isso é o que se verifica no diálogo entre o autor, figurado como personagem, e o espectro de um tipo campeiro, que aparece no seu conto “Vento livre e carne gorda”:

- Me diz uma coisa: não é vancê quem escreve sobre o campo, a serra, o mato, o gaúcho?
- Sim, senhor. São esses o meio e o tipo que me agradam.
- Pa bem de fazer isso teve que andar o mesmo caminho que eu pisei, mas pa trás, não é?
- Por certo.
- Vancê, dom, tratou e trata de que o gaúcho não desapareça. De tanto em tanto nos ressuscita com letra e figura: uns buenos, outros malos; os daqui alegres, os de lá tristes; honrados, ladrões, guapos, maulas, legais, falsos, ladinos, abobados, cinchadores, araganos, velhos, moços, gurizotes, mulheres e varões, brancos e negros...
- É assim mesmo, senhor.
- E já tendo metido uns tantos nessa procissão inda le faltam mais uns quantos, não é?
- [...] E eu escutava absorto. Houve um desfile de picardias, de heroísmos, de sacrifícios, de disparates: desde a ingenuidade de um verso de trova até a tragédia de um desafio; desde a agonia dos caminhos sob o chiado dos eixos das carroças até a descontração de um jogo de argolas. E o contraponto de uma pajada, o desafio da penca, o amansamento de um potro, o arrebanhamento da tropa, a travessia dos rios embravecidos, o lombo debaixo do sol, ou da chuva, ou da geada, ou do vento. Lanças, facões, carteado... e uma soberba galhardia por cima de tudo isso; e tudo isso em um imenso drama de vida².

Diante de questões históricas e culturais como as apontadas pela personagem do conto, é propósito da pesquisa *José Monegal em tradução: teoria, prática e crítica* — projeto que se

² Tradução nossa do seguinte fragmento do conto “Aire libre y pulpa gorda”:

- Digamé: ¿no es usté el que escribe del campo, de la sierra, del monte, del gaucho?
- Sí señor; son esos, el medio y tipo de mi agrado.
- Pa bien de hacer eso ha tenido que cumplir el mismo camino que yo hice, pero pa atrás, ¿no es así?
- Seguramente.
- Usté, don, ha tratado, y trata, de que el gaucho no muera. Cada tanto nos resucita en letra y figura: unos buenos, otros malos, los de por aquí alegres, los de por allá tristes; honraos, ladrones, guapos, maulas, legales, falsos, ladinos, abombaos, cinchadores, haraganos, viejos, mozos, gurises, mujeres y varones, blancos y negros...
- Es así mismo, señor.
- Y habiendo metido tantos en esa procesión le faltan mucho más, ¿no?
- [...] Y yo lo oía absorto. Hubo un desfile de picardías, de heroísmos, de sacrificios, de disipaciones: desde la ingenuidad de un verso en el pericón, hasta la tragedia de un desafío; desde el agobio de los caminos bajo el chirriar de los ejes hasta el esparcimiento en el juego de sortijas. Y el contrapunto de la payada, el desafío de la penca, el amansamiento de un potro, el arreo de la tropa, el cruce de los ríos embravecidos, la carne bajo el sol, o la luna, o la helada, o el viento. Lanzas, tabas, facones, naipes... y una soberbia galhardía por sobre todo esto; y todo esto en un inmenso drama de vida (Monegal, 1967a, p. 54).

desenvolve na Universidade Federal do Pampa, na cidade de Jaguarão (RS), traduzir para a língua portuguesa contos de José Monegal, uma vez que são textos que caracterizam com vivacidade o ambiente regional e fronteiriço. Com esse intuito, os estudos do projeto de pesquisa buscam compreender de forma significativa diferentes abordagens da literatura produzida na comarca pampiana e, junto à tradução dos contos de José Monegal, as narrativas são analisadas sob os conceitos teóricos do regionalismo e da fronteira.

Como prática de trabalho no projeto, visando conhecer experiências de outros tradutores e, também, construir um glossário que traduza termos e expressões regionalistas utilizados em espanhol e em português, são comparados textos de escritores argentinos e uruguaios já traduzidos para o português e, em caminho inverso, narrativas de autores sul-rio-grandenses com publicação em língua espanhola. Isso possibilita identificar terminologias e registros escritos que representam oralidades típicas dos falantes rurais e fronteiriços e, assim, definir referenciais que darão suporte às decisões na solução de casos que, em uma primeira investida, podem parecer mais complexos para uma tradução acertada. Além da comparação de obras já traduzidas, também são necessárias consultas a dicionários de termos regionalistas, como o *Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense*, de Aldyr Garcia Schlee; o *Dicionário de regionalismo do Rio Grande do Sul*, de Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes; o *Diccionario del español de Uruguay*, da Academia Nacional de Letras uruguaia; o *Diccionario del lenguaje campesino rio-platense*, de Juan Carlos Guarnieri; o *Indiccionario*, de Miguel Tirado Zarco, entre outros. Outro importante aspecto para a realização das traduções é ter ouvidos atentos e sensíveis às oralidades presentes em Jaguarão (Brasil) e em Rio Branco (Uruguai), cidades da região fronteiriça que identifica nosso lugar de enunciação e que se pretende marcar nos textos traduzidos.

3. A gauchesca de José Monegal

Personagem constante na literatura uruguaia, a figura do gaúcho tem sido representada nas suas atividades rurais e nas heroicidades dos campos de batalha por muitos autores. Bartolomé Hidalgo, Eduardo Acevedo Díaz e Javier de Viana são exemplos de escritores que construíram essa tradição da gauchesca no lado oriental do Rio da Prata. Com o processo de industrialização e o desenvolvimento urbano nas primeiras décadas do século passado, outros modelos surgiram e, amparados por vanguardas artísticas que propiciaram novas estéticas, a produção literária se renovou através de um grupo de poetas e romancistas que, nas palavras de Carlos Martínez Moreno, combateu o “realismo melancólico [...] de una literatura pueblera y rural, rala, chata y amaneirada” (*apud* Rocca, 2007, p. 6). Desse grupo, denominado “Generación del 45”, fizeram parte, entre outros, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti e Idea Vilariño, autores que deram luzes a uma urbanidade que se impunha como espaço poético e narrativo. Contemporâneo aos escritores dessa geração, José Monegal, porém, optou por trilhar um caminho oposto, desenvolvendo na sua obra temáticas ambientadas no interior do seu país, buscando representar nos seus textos um regionalismo pampiano e fronteiriço, referências do norte uruguaio e de Melo, cidade onde nasceu em 1892. Distanciando-se ainda mais da “Generación del 45”, José Monegal priorizou até

1968, ano de sua morte, a publicação de contos não em livros editados, mas sim em suplementos culturais de jornais.

Diferente de escritores que o antecederam, não foi seu propósito trazer nostalgias de um idealizado tempo que passou, tampouco recuperar heroicidades das guerras de outrora. Suas personagens, mais do que ilustrar costumes campeiros e valentias xucas, representam contrabandistas, curandeiras, milicos, peões, estancieiros, bolicheiros, entre outros, configurando tipos que vivem no campo e em pequenos povoados. Na construção desses arquétipos sociais, a narrativa de José Monegal apresenta uma linguagem marcada por coloquialismos regionais e oralidades fronteiriças de uma maneira muitas vezes cômica, o que faz acentuar dramas e tragédias de episódios das vivências populares. Para uma tradução dar conta dessas características, são exigidas investigações sobre uma cultura que, ao mesmo tempo que se faz similar no território pampiano brasileiro, também possui suas particularidades, especificidades muito próprias do contexto histórico e linguístico uruguaio. Desse modo, o resultado da tradução apontará para uma linguagem fronteiriça, uma vez que, como observa Ana Karla Canarinos a partir de colocações de Bárbara Cassin, “a tradução estaria localizada [...] entre um mundo e outro, entre uma cultura e outra, entre uma língua e outra” (Canarinos, 2004, p. 173), isto é, a tradução apontando para uma desnacionalização da língua materna para situar-se no intervalo entre as línguas.

4. A tradução da gauchesca de José Monegal

Traduzir contos de José Monegal para o português requer criar uma linguagem, oferecendo ao texto do autor uruguaio uma abertura a possibilidades interpretativas, entendendo-se que a tradução trabalha não somente com a diversidade de línguas, mas também com uma diversidade de culturas. Diante disso, as relações entre criação e tradução são percebidas, ensina Octavio Paz, como operações análogas, pois, para o poeta e tradutor mexicano, “la traducción implica una transformación del original” (Paz, 1981, p. 10). Isso porque as diferentes línguas mostram a pluralidade de visões de mundo de cada civilização, de cada sociedade. Portanto, se a tradução pode suprimir diferenças, tanto linguísticas quanto culturais, ela também as revela mais plenamente, permitindo um intercâmbio onde o texto de partida “jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua” (Paz, 1981, p. 10). No entanto, o diálogo com o texto de partida permanece, uma vez que ele “está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonímia y metáfora” (Paz, 1981, p. 10).

Houve tempos em que se definia que uma tradução bem realizada seria aquela que encontrasse uma equivalência entre as línguas de partida e de chegada, de modo a não dar margem a percepções de interferências do tradutor. Atualmente, conceitos advindos dos Estudos da Tradução rejeitam essa consideração, pois ela conferia uma concepção estável da língua, passível de ser transportada por meios lógicos, inclusive mecânicos. Pressupunha, também, que ocorressem paralelismos automáticos e normativos entre línguas diferentes, o que não se comprova na prática, já que existem muitas dificuldades para se manter uma denominada integridade textual.



Por essa questão da diferença dos textos, muitas vezes estabeleceram-se hierarquias entre originais e traduções, considerando estas como inferiores e em dívida, já que estariam deformando a elaboração textual do autor. Se assim fosse, teríamos então o entendimento de uma intraduzibilidade literária. Não há dúvidas de que, ao realizar uma tradução, é possível haver perdas. Mas, para o bom tradutor, cabe o esforço em buscar compensações para eventuais prejuízos. Isso exige que o tradutor seja também um criador ao lado do autor do texto a ser traduzido.

Na introdução do seu livro *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade escreveu a seguinte advertência: “[...] direito a ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (Andrade, 1992, p. 6). Nesse gracejo do seu espírito antropofágico, há um forte conceito do que realmente seja uma tradução literária, pois reconhece-se que não existe uma única e perfeita tradução de uma obra literária. A partir dessa reflexão, abrem-se possibilidades da existência de diferentes traduções de um texto. A capacidade criadora da tradução é explicada por Rosemary Arrojo:

[...] toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não meramente, uma compreensão “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida (Arrojo, 1992, p. 68).

Portanto, é possível conferir ao tradutor, antes de mais nada, o exercício de uma leitura aprofundada do texto de partida, pois, como enfatizou Ítalo Calvino, “Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto” (Calvino, 2015, p. 81). Isso possibilitará que o tradutor realize uma análise interpretativa para, depois, proceder a suas escolhas de imagens, vocabulário e estruturas gramaticais na tarefa da tradução. Entende-se, portanto, que a produtividade dos textos se realiza através dos leitores, uma vez que uma obra não possui uma significação acabada, mas sim uma reserva de formas que aguardam sentidos por meio da leitura. Diante disso, é possível compreender que a tradução não é um espelho do texto de partida, mas a revelação de possibilidades desse texto, abrindo espaço para a criatividade e revelando a riqueza da multiplicidade de leituras oferecidas por esse texto fonte. A professora e crítica literária Tania Franco Carvalhal enfatiza essa consideração:

[...] a questão fundamental proposta pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança. Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser. Poderíamos dizer, então, que cada texto traz em si as suas possíveis traduções (Carvalhal, 2003, p. 227).

5. Transcrições da gauchesca de José Monegal

O ato de traduzir contos de José Monegal requer consultas e investigações árduas, pois encontrar palavras em português que representem o sentido de termos e expressões do espanhol uruguaio é uma tarefa que pode gerar estranhamentos e exigir inevitáveis interferências por parte de quem traduz. Possivelmente, o próprio autor também inventou registros escritos para

dar conta de oralidades de suas personagens, já que a literatura idealiza uma representação da fala do gaúcho. Para Pablo Rocca, “[...] la gauchesca y sus derivaciones — llámense ‘criollismo’, ‘nativismo’ o más globalmente ‘posgauchesca’ — edifican un ‘lenguaje técnico’, cuya artificiosidad es homóloga a la estandarización y homogeneización de la lengua oficial que adopta el Estado” (Rocca, 2009, p. 14). O professor e crítico uruguaio, referindo-se aos autores da literatura gauchesca, não nega

[...] la dependencia o la pretendida mimetización de este discurso con las formas de habla propiamente camperas. Ciertas evidencias fonéticas en el habla de la zona pampeana demuestran que Bartolomé Hidalgo y sus seguidores inventan mucho, sobre todo a nivel de la estructuración formal e ideológica del mensaje, pero buscando acercarse al máximo posible a la oralidad de aquellos criollos con los que convivían (Rocca, 2009, p. 14).

Sendo assim, se as falas coloquiais nas narrativas são produto da invenção de uma linguagem por parte do escritor, pode-se crer que o tradutor também possa ter sua liberdade para “transcriar”, já que, conforme conceito de Haroldo de Campos,

[...] o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua *transcrição*, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfigurada, a projetada reconvergência das divergências [...] (Campos, 1991, p. 18).

Contribuindo para essa ideia, Esteban Pujals Gesalí faz notar que o tradutor é o autor do texto traduzido, pois a tradução não está presa a normas linguísticas e ao estilo do texto de origem, já que, diz o crítico espanhol, “toda traducción utiliza lo que llamamos el ‘texto original’ como ocasión, como punto de partida, como inspiración o pretexto de un texto diferente con respecto al cual es en teoría heteróclito” (Pujals Gesalí, 2000, p. 52-53).

Um exemplo do esforço criativo necessário para a tradução da obra de José Monegal está no conto “O milico”, pois ali aparece uma personagem fronteira com uma oralidade impregnada de lusitanismos. O problema que surge nessas marcas linguísticas é saber como reproduzir na língua dos brasileiros o contraste dos idiomas, característica da fala da personagem Chico Português. Não basta inserir espanholismos na tradução, uma vez que o castelhano não é a língua materna da personagem. Há aí, no conto de José Monegal, um sentido histórico, pois a ocupação de brasileiros no território uruguaio no decorrer do século XIX tem implicações políticas, econômicas e sociais. Levando-se isso em conta, na tradução para o português pode-se optar por manter o aspecto do passado, mas dar outro enfoque ao forâneo e representar não os invasores do norte, mas sim a imigração espanhola daquele mesmo século, questão que também caracteriza historicamente o Uruguai. Assim, trocando a origem e a nacionalidade da personagem, deslocando-a à região da Galícia, na Espanha, o Chico Português torna-se Xico Galego, e falas como “No se puede jugar en la rua ni en la calzada” e “usté no es macaco de circo, ¡Marche!” (Monegal, 1993, p. 17) convertem-se em “Non se pode xogar nin na rua nin na calçada” e “tu non és macaco de circo. Vai-te!”. Então, da mesma forma utilizada pelo escritor uruguaio, que força o leitor a buscar o entendimento das palavras da língua portuguesa, na



tradução os leitores do texto em português serão exigidos a dar significado e a compreender os termos do idioma galego.

José Monegal marca com contundência a oralidade em seus contos, utilizando-a como um recurso para ambientar, por meio da fala de suas personagens, o espaço narrado e situações cotidianas. Para isso, o autor inventa um código escrito que evidencia marcas linguísticas de falas não escolarizadas, apontando aspectos culturais da comarca pampiana. No processo de tradução dos seus contos, portanto, deve-se identificar as oralidades presentes no texto em espanhol, experimentar possibilidades desse registro em português e, sempre que possível, utilizar repertório perceptível na região sul brasileira. Para coletar esse conjunto de formas da escrita de oralidades, como já apontado anteriormente, é preciso atentar a leituras de obras de autores do Rio Grande do Sul que trabalham com a literatura gauchesca — como Alcides Maya, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins, Aldyr Garcia Schlee e outros — e que já criaram em português um léxico específico para dar conta da linguagem oral dos gaúchos do campo. Desse modo, o “usté” usado por José Monegal pode ser traduzido por um “vancê”, preservando formalidade do tratamento, mesmo que de maneira coloquial; e o “ande” pode ser convertido no espanholismo “donde”, por exemplo, já que essas são marcas constantes nas obras de muitos escritores sul-rio-grandenses. Sob o mesmo critério, “güeno”, em texto em português pode ser “bueno”, pois mantém uma oralidade cotidiana da cultura fronteira.

Portanto, para priorizar a significação interpretada na leitura dos contos de José Monegal, uma vez que uma tradução literal não expressa o sentido empregado pelo autor uruguaio, é possível valer-se da língua espanhola para enfatizar modos de fala de tipos fronteiricos. Em “[...] era algo fijo intenso, como para arrollarse y llorar por lo largo” (Monegal, 1967b, p. 19) do conto “Arquétipo”, a palavra “comprido” do português, presente nas denotações dos dicionários, por exemplo, não corresponde ao termo “largo”, uma vez que a ideia vem a ser de que o sujeito chora muito. Uma opção poderia ser a construção “chorar a varrer”, forma de utilização reconhecida na língua portuguesa e que mantém o sentido coloquial do texto de José Monegal. No entanto, a intenção de marcar uma linguagem fronteira na tradução pode ser intensificada nesse caso, o que possibilita a opção pelo emprego de uma expressão utilizada por Cyro Martins em *O príncipe da vila*, romance em que faz uso de uma linguagem que entrevera o português com expressões castelhanas, servindo para enfatizar modos de fala típicos da fronteira, pois o “[...] de putarias, sim, charlavam a lo grande” (Martins, 1987, p. 45) do autor sul-rio-grandense possui a forma adequada para o texto de José Monegal em português, de maneira que o resultado é “[...] era algo agudo, intenso, como para se dobrar e chorar a lo grande”. De igual maneira, no mesmo conto uruguaio, a oração “[...] caminando sobre un calamotal de la pulpería del negro Polonio [...]” (Monegal, 1967b, p. 19) se converte em “[...] caminhando sobre o lamaçal da pulperia do negro Polônio [...]”, já que “pulperia” é um termo já sacramentado no vocabulário da campanha do Rio Grande do Sul, presente em narrativas de muitos escritores, como em “Contrabandista”, de Darcy Azambuja, em que se encontra: “A chuva ilhara-os do outro lado da fronteira, na pulperia do Aguirre, a comer carne assada e jogar o truco” (Azambuja, 2005, p. 125). Tanto é assim que, no *Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense*, Aldyr Garcia Schlee registra o verbete “pulperia” com o seguinte significado: “comércio limitado de secos e molhados, com livre

fornecimento de bebidas, instalado geralmente no campo, ao longo do caminho e em lugares estratégicos da campanha” (Schlee, 2019, p. 748).

Também explorando estruturas que refletem oralidades, quando o protagonista de “Arqué-tipo” fala “No hay duda, es mi moro tapao de helada” (Monegal, 1967b, p. 20), a supressão da letra “d” do verbo no particípio impõe ao tradutor soluções criativas. Assim, buscando manter o coloquial, a opção pelo diminutivo “-ito” pode dar conta em uma solução a partir da cor do lombo do cavalo depois de uma noite fria, que deixou o animal coberto de gelo provocado pela umidade da madrugada. Então, temos: “Não há dúvida, é meu mouro branquito de geada”.

Já em “¡Gran siete — murmuró — toy hecho vidrio, de ésta no salgo!” (Monegal, 1967b, p. 20), a interjeição não possui uma tradução literal para a língua portuguesa. Uma solução poderia ser “Grande coisa!”, porém essa expressão revela muito mais um tom de desprezo do que de espanto, como parece ser o sentimento da personagem. Desse modo, uma melhor escolha pode ser “Que locura!”, entendendo ser essa a forma que dá um resultado mais satisfatório, mantendo o significado do texto de partida, além de enfatizar uma marca de oralidade com presença do espanhol e muito jaguareense, o que enfatiza a fronteira como lugar de realização da tradução. Na continuação da fala da personagem, o “toy hecho” pode se converter em “tô virado”, forma habitual da conversação, mantendo a corruptela da oralidade e o sentido registrado no texto em espanhol. Como resultado da sentença, temos: “Que locura! — murmurou. — Tô virado em vidro, desta não saio!”.

Por outro lado, na construção “él se iba durmiendo beatíficamente” (Monegal, 1967b, p. 21), é possível aproximar a tradução à estrutura gramatical da língua espanhola, mantendo o pronome com sua função reflexiva: “ela ia se dormindo beatficamente”. Essa situação específica de próclise não é comum em português. No entanto, é uma forma de uso corrente na fronteira, o que aponta para um caráter próprio desta região, marcando uma identidade local. Exemplo disso encontramos em narrativas de Aldyr Garcia Schlee, como no conto “Domingos”: “Os vizinhos vieram logo, correram, ajudaram, ela se morrendo. Quando o médico chegou, já era tarde” (Schlee, 2011, p. 48).

A intertextualidade com obras clássicas é uma constante em contos de José Monegal. Em alguns deles, existem menções meramente comparativas, como no conto “A brasa nas cinzas”, em que se encontra a seguinte descrição de uma das personagens:

José Perdigón era o dono do negócio. Crioulo, homem gigantesco, de hercúlea força, barbudo e melenudo. Quem o visse a cavalo e não o conhecesse, ao trote pelo caminho do passo — quando fazia alguma escapada ao país vizinho para adquirir o rancho — pensaria que era El Cid revivido e não o manso bolicheiro do Alto de Ayala³.

Nesse texto, o herói da literatura espanhola funciona apenas como alegoria para descrever o físico imponente de José Perdigón montado a cavalo, mostrando também uma certa coragem,

³ Tradução nossa do seguinte fragmento do conto “La brasa de la ceniza”: “José Perdigón era dueño del negocio. Criollo, hombre gigantesco, de hercúlea fuerza, barbudo y melenudo. Quien lo viera a caballo y no lo conociera, al trote por el camino del paso — cuando hacía alguna escapada al país vecino para adquirir surtido — pensaría que era el Cid revivido y no el manso pulpero del Alto de Ayala” (Monegal, 1967c, p. 15-16).

pois, assim como Rodríguez Díaz de Vivar — o valente El Cid Campeador — esse bolicheiro demonstra ousadia nas suas arriscadas travessias da fronteira.

Em outros contos, a caracterização da personagem através de um referente da literatura clássica se explicita apenas na denominação do conto. Em um dos textos do livro *Cuentos de milicos y matreros*, por exemplo, um peão faz uma averiguação sobre roubos que aconteciam em uma estância, o que propicia a que a narrativa se intitule “Sherlock Holmes crioulo”. No conto, a personagem do escritor Arthur Conan Doyle aparece tão somente no título, provocando o leitor a associar as ações do mulato Cirilo Pinheiro ao instinto investigativo do famoso detetive inglês.

Já no conto “O relatório do sargento Zacarías Crespo”, a leitura que o policial protagonista faz da *Ilíada* serve de inspiração para que ele escreva o relatório da sua perseguição a um bandido, apontando suas peripécias e desmedidos esforços na intenção de realizar a captura.

Por sua vez, existem alguns outros contos da produção literária de José Monegal em que as referências a obras clássicas aparecem costuradas ao enredo, já que as narrativas se desenvolvem em função de textos da literatura universal que aparecem lidos na voz de personagens dos contos e, com isso, entrelaçam-se na própria trama criada pelo escritor uruguaio. É o caso, por exemplo, do conto “A *Ilíada* e o negro Proserpino da Luz”, texto em que o escritor uruguaio, mais uma vez, volta à clássica epopeia de Homero para acentuar, sempre com humor, a coragem e a bravura dos gaúchos, tanto nas lidas do campo quanto nas lutas revolucionárias. Nesse conto, através da voz do professor Teodoro, José Monegal apresenta algumas passagens da *Ilíada*, mas, para isso, utiliza uma estética regionalista, fazendo uso de vocabulário e expressões gauchescas. Comparando um trecho do texto do escritor uruguaio com os versos do poeta grego — na tradução de Frederico Lourenço —, encontramos no conto:

Metieron una flecha a Diomedes que retrocedió hasta el carro y gritó a Esténelo: — Corre, Esténelo, baja del carro y arráncame esta maldita flecha. Esténelo saltó a tierra y arrancó el dardo. Con él salió la sangre que chocaba, a borbotones, contra las mallas de la loriga. Entonces el valiente Diomedes invocó a Minerva de este modo: — Oyeme gloriosa hija de Júpiter que llevas la égida... (Monegal, 2012, p. 86).

Por outro lado, essa cena aparece na *Ilíada* assim:

Foi atingido o melhor dos Aqueus; e não julgo que ele aguento por muito tempo a flecha poderosa, se na verdade me incitou o soberano filho de Zeus, quando partiu da Lícia.

Assim falou, ufanoso; mas ao outro não subjugou a seta veloz, mas recuou e posicionou-se junto dos cavalos e do carro, e dirigiu a palavra a Esténelo, filho de Capaneu: “Levanta-te, valoroso filho de Capaneu, e desce do carro, para me arrancares do ombro a seta amarga.”

Assim falou; e Esténelo saltou do carro para o chão. Em pé, a seu lado, arrancou do ombro a seta veloz. Mas através da túnica flexível jaculou o sangue.

Então fez uma prece Diomedes, excelente em auxílio:

“Escuta, ó Atritona, filha de Zeus detentor da égide!” (Homero, 2013, p. 162).

Nesses trechos, é de se destacar que, além do motejo amaneirado e terrunho de José Monegal, como “Estênelo pulou na terra” e “saiu o sangue, aos borbotões”, o escritor uruguaio fez uso de denominações mitológicas latinas, tais como Minerva e Júpiter, ao passo que, em Homero, encontramos respectivamente Atritona (filha adotiva de Tritão, ou seja, a deusa Atena) e Zeus, que são referências gregas. As nomenclaturas latinas foram denominações que, durante muito tempo, estiveram canonizadas na cultura ocidental, formas que devem ter sido assimiladas pelo escritor uruguaio. Porém, na tradução para o português, parece-nos mais adequado registrar:

[...] meteram uma flecha em Diomedes, que retrocedeu até o carro e gritou a Estênelo: — Corre, Estênelo, desce do carro e me descraça esta maldita flecha. Estênelo pulou na terra e arrancou o dardo. Com ele saiu o sangue, aos borbotões, pulsando contra a malha e a armadura. Então o valente Diomedes invocou Atena deste modo: — Escutai-me gloriosa filha de Zeus que leva a égide...

Embora divirja das formas empregadas por José Monegal, a alteração dos nomes dos deuses, na tradução, visa preservar a cultura da antiga Grécia, valorizando o caráter clássico da presença do poema de Homero no conto. Conforme Tania Franco Carvalhal adverte, o ato criativo da tradução

[...] abre caminho para novas posições, que têm em conta a natureza criadora do ato de comunicação e de intermediação entre culturas. Isto porque se trata de transferir para uma determinada (e contemporânea) tradição literária uma obra escrita em outra língua e, muitas vezes, em outro tempo (Carvalhal, 2003, p. 219).

Para um melhor resultado na tradução, é preciso definir algumas formas para representar a complexidade dos coloquialismos que apontam corruptelas das falas das personagens de José Monegal. Como os casos do conto “Mano a mano”, quando, por exemplo, o protagonista descreve suas sensações e a figura que representa a morte: “Ya no sentía las espinas, sólo veía aquel contrario de boca sumida, de ojos borraos, de nariz pegada y manos güesudas” (Monegal, 2007, p. 108). As oralidades presentes nesse fragmento, em português, terão que ser mostradas por outros caminhos para a descrição da esquelética personagem: “Já não sentia os espinho, só via minha adversária, de boca que era puro dente, de olho vazado, de nariz sumido e com as mão ossuda”. Assim, opta-se por manter o plural somente no artigo, marcando o substantivo no singular, construção que fere a concordância nominal e que é muito própria nas falas que não respeitam a norma culta, além de algumas expressões que, dando conta da imagem, oferecem outros sentidos ao texto. Dessa maneira, as perdas dos efeitos do texto em espanhol são compensadas com criações promovidas pela interferência do tradutor.

5. Considerações finais

O processo da tradução de textos literários é, antes de tudo, um processo de leitura, de criação e de eleições, ou seja, não cabe ao tradutor realizar em outra língua o mesmo texto de partida,

o que seria impossível. Na tarefa da tradução, é exigida a busca dos efeitos de representação presentes no texto de partida, sabendo-se de antemão que o produto será — não há como ser diferente — uma “traição”, pois, no diálogo com o texto de partida, inventam-se outras possibilidades de leitura, desdobrando e ampliando as significações do texto de partida.

A tradução torna-se, desse modo, um lugar privilegiado para a desconstrução dos muros imaginários que buscam separar idiomas, culturas e povos. Destacando a permeabilidade da fronteira, a tradução coloca-se em um entrelugar em que equivalências não encontram espaço, pois são justamente as divergências que se impõem, tal como um “bueno” substituindo a um “güeno”, mostrando-se muito adequado a uma tradução em português. Dessa forma, conforme os Estudos da Tradução reconhecem, ficam evidenciadas porosidades, trânsitos e contrabandos culturais, literários e linguísticos disseminados na fronteira, território do encontro das diferenças, lugar que traz outro lado para a leitura da obra de José Monegal.

CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflitos de interesse a declarar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Prólogo. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Globo, 1992. p. 6.

ARROJO, Rosemary. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1992. p. 67-69.

AZAMBUJA, Darcy. Contrabandista. In: AZAMBUJA, Darcy. **Contos escolhidos**. Porto Alegre: Já, 2005. p. 125-129.

CALVINO, Ítalo. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto. In: CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas. Tradução por Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 79-85.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COUTHARD, Malcolm (org.). **Tradução**: teoria e prática. Florianópolis: UFSC, 1991. p. 17-31.

CANARINOS, Ana Karla. Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro. **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro, n. 37, p. 159-179, 2024.

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

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTINS, Cyro. **O príncipe da vila**. Porto Alegre: Movimento, 1987.



- MONEGAL, José. Aire libre y pulpa gorda. In: MONEGAL, José. **Cuentos**. Montevideo: Librería Blundi, 1967a. p. 24-27.
- MONEGAL, José. Arquetipo. In: MONEGAL, José. **Cuentos escogidos**. Montevideo: Banda Oriental, 1967b. p. 19-23.
- MONEGAL, José. La brasa en la ceniza. In: MONEGAL, José. **Nuevos cuentos**. Montevideo: Alfa, 1967c. p. 15-20.
- MONEGAL, José. El milico. In: MONEGAL, José. **Cuentos de milicos y matreros**. Montevideo: Banda Oriental, 1993. p. 15-17.
- MONEGAL, José. Mano a mano. In: MONEGAL, José. **Cerrazón y otros cuentos**. Montevideo: Banda Oriental, 2007. p. 106-109.
- MONEGAL, José. La Ilíada y el negro Proserpino da Luz. In: MONEGAL, José. **La receta del negro Antenor y otros cuentos**. Montevideo: Banda Oriental, 2012. p. 112-116.
- PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidade**. 2. ed. Barcelona: Tusquest, 1981.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Nação e região: diálogos do “mesmo” e do “outro” (Brasil e Rio Grande do Sul, século XIX). In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **História cultural: experiências de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. p. 209-244.
- PUJALS GESALÍ, Esteban. El traductor, el otro, el autor y el capitalismo lingüístico. In: CARBONELL CORTÉS, Ovidi. **Traducir al otro/Traducir a Grecia**. Málaga: Miguel Gómez Ed., 2000. p. 51-55.
- ROCCA, Pablo. Prólogo. In: MONEGAL, José. **Cerrazón y otros cuentos**. Montevideo: Banda Oriental, 2007. p. 3-10.
- ROCCA, Pablo. Acerca de las representaciones de los rural. **Revista Tradiciones Rurales**. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Montevideo, n. 34, p. 14-22, set. 2009.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. Domingos. In: SCHLEE, Aldyr Garcia. **Uma terra só**. 2. ed. Porto Alegre: ardotempo, 2011. p. 41-49.
- SCHLEE, Aldyr Gracia. **Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense II**. Pelotas: Frutos del Paiz, 2019. 2v.





Um defeito de cor: um romance intersemiótico ou as semioses de um romance

Dóris Dias dos Santos

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4370-1803>

E-mail: doris.dias.dds@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, busca-se escrutinar o romance *Um defeito de cor* como uma experiência artístico-tradutória intersemiótica, sinestésica, em face da *forclusão* de raça e gênero ainda persistente por estas bandas do Atlântico, em particular, no Brasil. Para isso, far-se-ão alguns experimentos analíticos, endógenos — na figura da análise dos elementos narrativos e provérbios, presentes nos capítulos, e exógenos — na figura da interrelação com a carta autobiográfica escrita por Luiz Gama, das especulações sobre a existência de Luiza Mahin, do exercício, enfim, que a *visão profética do passado* preconiza, como sugerido por Édouard Glissant. Busca-se, a partir das apreciações desses elementos, traçar dialogias (inter)signicas, interrelacionais, em contraste aos postulados sobre Tradução Intersemiótica trazidos por Julio Plaza. O presente trabalho será o de examinar o referido romance como uma oralitura transcodificada em traduzir um passado que, a princípio, ocultou memórias negras como insignificantes, e que agora essas retornam à baila fazendo a literatura dançar na desmedida do trauma transatlântico, bem como do além-trauma. Ao lançar índices históricos e literários que rasuram noções violentas e banalizadas advindas, muitas vezes, da História monolítica de um Eu-nação *agonal* e totalizante, o romance em questão traduz e reconstitui tentativas de humanidade a quem teve e tem, continuamente e ao longo dos últimos séculos, essa humanidade usurpada de si.

PALAVRAS-CHAVE: *Um defeito de cor*; Tradução intersemiótica; Tradução como reparação; Oralitura.

Um defeito de cor: An Intersemiotic Novel or the Semioses of a Novel

ABSTRACT

This article seeks to examine the novel *Um defeito de cor* as an intersemiotic, synesthetic artistic-translatory experience, in light of the still persistent exclusion of race and gender in these parts of the Atlantic, particularly in Brazil. To this end, some analytical experiments will be carried out, both endogenous — in the form of the analysis of narrative elements and proverbs, in the chapters; and exogenous — in the form of the interrelation with the autobiographical letter written by Luiz Gama, of the speculations about the existence of Luiza Mahin, and of the exercise, finally, that *the prophetic vision of the past* advocates, as suggested by Édouard Glissant. Based on the appreciation of these elements, the aim is to trace (inter)sign, interrelational dialogs, in contrast with the postulates on Intersemiotic Translation brought by Julio Plaza. The present work will examine the aforementioned novel as a transcoded oraliture in translating a past that, at first, hid black memories as insignificant, and that now return to the forefront, making literature dance in the excess of transatlantic trauma, as well as of the beyond-trauma. By launching historical and literary indexes that dent violent and banalized notions that often come from the monolithic History of an agonal and totalizing I-nation, the novel in question translates and reconstitutes attempts at humanity for those who had and have had, continuously and throughout the last centuries, this humanity usurped from them.

KEYWORDS: *Um defeito de cor*; Intersemiotic translation; Translation as reparation; Oraliture.



1. Introdução

A tradução é uma forma privilegiada de recuperação da história.

Julio Plaza, 2003¹

Quando o romance *Um defeito de cor*² foi lançado pela primeira vez, lá para os idos do início deste século, os debates em torno do morticínio e holocausto³ concernentes ao nosso passado escravista — que forjou as contradições socioeconômicas, étnico-raciais, de gênero e de território as quais nos atravessam ainda hoje, pós-embriônicos e pelas brechas — talvez não estivessem sendo tão difundidos, na academia ou mesmo na sociedade em geral. Nesse contexto, o romance em questão lançou um exercício um tanto extraordinário: traduzir historiografia em ficção, por meio do relato épico de Kehinde — personagem construída em torno da figura histórico-mítica de Luiza Mahin, possível mãe de Luiz Gama e a protagonista do romance.

Evidentemente, não foi o primeiro, e nem será o último (oxalá!), mas a forma como essa tradução rasura a inscrição estandardizada e subalternizante de pessoas negras, em geral, e de mulheres negras, em particular, na Literatura Brasileira e no dito gênero romance histórico, é algo que não passa despercebido aqui. Além do mais, essa tradução não ocorre no sentido de ser fiel, pura e simplesmente, a esse nosso passado comum: ela transcodifica uma parcela da História do Brasil, numa narrativa agenciada pelas mãos e voz de quem outrora fora e ainda é invisibilizada, nos interstícios que os manuscritos e os remanescentes documentos oficiais nos legaram.

¹ A investigação de Julio Plaza sobre tradução intersemiótica me foi interessante na medida em que articula uma teoria da tradução ao processo constelativo da história como proposto por Walter Benjamin e citado pelo autor. Porém, no amadurecimento desse conceito, acrescento aqui que o romance em questão pode também se tratar, inclusive, de um contra simbolismo criativo como nos sugere Geri Augusto, à medida que subverte as fronteiras do gênero romance num exercício talvez contra semiótico do que fora previamente estabelecido como História, mito de fundação, romances fundadores... Nesse sentido, esse conceito interessa mais em sua intermediação de linguagens, e menos na categorização estanque das premissas peircianas. Aqui faz-se uso delas também enquanto experimento, no processo de investigação do próprio artigo. Ver AUGUSTO, Geri. "A língua não deve nos separar." In: CARRASCOSA, Denise. (Org.). *Traduzindo no Atlântico Negro*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

² *Um defeito de cor*, lançado pela primeira vez em 2006, é o segundo romance de Ana Maria Gonçalves, primeira mulher negra a integrar a Academia Brasileira de Letras. Ambientado em meados do século XIX, o romance acompanha a saga da personagem Kehinde, desde sua infância até à sua velhice, numa trama de vida que é atravessada pelo tráfico transatlântico, pela escravidão, mas sobretudo pela insurreição, pela busca e luta por liberdade. A saga de Kehinde é inspirada e transcrita principalmente a partir de arquivos públicos sobre pessoas que foram escravizadas, em especial mulheres negras, e a partir dos relatos deixados por Luiz Gama em carta autobiográfica sobre sua mãe, Luiza Mahin. Nesta saga, ao imiscuir realidade e ficção, a autora retrçou tanto os eventos históricos que marcaram a vida da personagem — como a Revolta dos Malês, quanto às perdas e traumas que viver numa sociedade escravocrata poderiam acarretar. Esse romance se figura também numa possível resposta da mãe que se perdera do filho, já que o filho em questão, Luiz Gama, foi vendido como escravizado pelo próprio pai, ainda na infância, sem nunca terem se reencontrado. No carnaval carioca de 2024, o livro foi adaptado pela Portela como samba-enredo contando, tanto com uma encenação de reencontro entre Omotunde (codinome africano para Luiz Gama) e sua mãe, quanto com um carro alegórico de mães que perderam seus filhos para o racismo e violência policial. Nesse mesmo ano, houve também a exposição *Um defeito de cor*, que rodou o Brasil com o objetivo de traduzir e intermediar seu enredo e personagens em obras artísticas diversas de autoria negra.

³ Uso esse termo propositalmente, tendo em vista a dessensibilização da violência quando essa é voltada às pessoas negras. Christina Sharpe, com o conceito de vestígio, vigília (in the wake), nos reconta: "Descobri que tenho de trabalhar muito com estudantes quando se trata de pensar sobre a escravização e suas vidas após a morte. Quando ministrei o curso em ordem cronológica, descobri que boa parte da turma, certamente bem-intencionada, se agarrava em qualquer empatia que pudesse ter para ler sobre o Holocausto, mas não fazia o mesmo quando se tratava da escravização na América do Norte" (Sharpe, 2023, p. 30). Ver: SHARPE, Christina. Trad. OLIVEIRA, Jess. *Vestígio: Negritude e Existência*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Destarte, os meandros meta-históricos e discursivos que os labores artísticos desse romance possibilitaram tentam endereçar uma lacuna advinda de um ocultamento sintomático do passado — esse sendo um esteio balizador da nossa História. Diante disso, essa transcrição de *Um defeito de cor* desliza, ao mesmo tempo, para uma rasura e uma recostura de uma tragédia ainda indigesta no imaginário brasileiro, o tráfico escravista e suas consequências — que resultaram na persistente subalternização para exploração material e simbólica do que hoje é a classe trabalhadora brasileira, majoritariamente racializada e negra, com os resquícios da escravização e colonização ainda manifestos, bem diante de nós. Tendo isso em vista é que se analisa esse romance como essa recuperação transcriadora, *ressemantização* — como nos aponta Leda Maria Martins (2023), uma tradução, enfim, do que o discurso historiográfico não deu conta de nos oferecer.

Ademais, as vozes que *Um defeito de cor* busca ecoar, inclusive em termos de autoria, transbordam entre si, convidando-nos a conjugar e habitar seus lugares num sentido estético-político, que desaguardam em experiências de tradução negra e transatlântica. Na nova edição, entremeada nas capas, transições, como suplemento de leitura ao referido romance, constam algumas obras da artista visual Rosana Paulino, consagrando ainda mais uma ressemantização já presente desde o seu lançamento — juntamente com os provérbios africanos que abrem a leitura de cada capítulo.

Analogamente a essa obra, então, tentar-se-á realizar, no presente artigo, um labor reparatório e crítico-analítico, na medida em que se pondera a tradução desse romance não como um exercício totalizante do passado, mas como uma semiose indicial, um signo de memória. Como argumenta Seligmann-Silva⁴,

O discurso historiográfico tenta impor uma tradução total do passado que equivale a uma normalização — encobridora — do mesmo [...]. O “resto” — o trauma, o “real” que não penetra o simbólico — é posto de lado, “re-calcado”. A memória constitui um dispositivo de tradução do passado que justamente trabalha a partir do “resto” e do trauma. Ela recusa tanto a denegação da necessidade/impossibilidade do trabalho da tradução como também desmistifica a tradução (idealisticamente) calcada (Seligmann-Silva, 1999, p. 159).

E conclui: “se a História não tinha espaço para a alteridade, mas sim apenas para a construção agonal do Eu-Nação, a memória é o espaço da comunicação com o Outro como formador do Eu” (Seligmann-Silva, 1999, p. 160). Esse triplo processo, desmistificador, mnemônico e que recusa a denegação, o qual Seligmann-Silva se refere igualmente cria, em *Um defeito de cor*, espaços de dialogia com a alteridade, aspecto primaz da tradução e do fazer literário, a despeito dos projetos de nação totalizantes que com esses fazeres disputa espaços em contradição.

Apenas a título de menção, um acontecimento histórico instrutivo dessa denegação à brasileira sobre nosso passado escravocrata — e o subsequente apagamento que isso acarretou —

⁴ Seligmann-Silva, no artigo que origina a citação, está a tratar exclusivamente do holocausto judeu. No entanto, ainda que esse autor não faça menção ao tráfico transatlântico de africanas e africanos escravizados como igualmente um genocídio como foi o holocausto judeu, aproprio-me aqui de sua reflexão para propulsionar e criticizar o debate no que concerne ao discurso historiográfico que é produzido no seio dos Estados-nação.

seria o caso da queima de arquivos do então ministro da Fazenda, Rui Barbosa, no alvorecer da República, alguns anos após a abolição da escravidão no Brasil. Apesar do político em questão ter sido um ilustre abolicionista para o seu tempo, o fato é que, numa decisão fundacional dessa recém-república, ele despachou:

Decisão s/nº. de 14 de dezembro de 1890: Manda queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão, existentes nas repartições do Ministério da Fazenda. Rui Barbosa, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda e Presidente do Tribunal do Tesouro Nacional: Considerando que a Nação brasileira, pelo mais sublime lance de sua evolução histórica, eliminou do solo da pátria a escravidão — a instituição funestíssima que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade, inficionou-lhe a atmosfera moral; Considerando, porém, que dessa nódoa social ainda ficaram vestígios nos arquivos públicos da administração; Considerando que a República está obrigada a destruir esses vestígios por honra da Pátria, e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que pela abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira; [...] (Barbosa *apud* Lacombe, 1988, p. 114).

Como demonstrado, os discursos abolicionista-positivistas preconizadores do progresso — reforço posterior aos ditames civilizacionais da mítica colonial, corporificado aqui pela ação burocrata de Rui Barbosa — informam-nos alguns dados importantes: a queima desses arquivos, mal-intencionada ou não, se constitui como um dos maiores indícios do recalçamento que forja a dita república brasileira; ao insinuar um marco zero para essa república ao quase fingir que a escravidão não existiu, nessa queima, em vez de reforçarem a suposta liberdade, fraternidade e solidariedade iluministas, aprofundaram justamente as desigualdades e o despertencimento daquelas pessoas desumanizadas que tiveram furtadas de si até mesmo as memórias ínfimas de seus lugares no mundo — bem como de seus antepassados. É por isso que obras como *Um defeito de cor* reinscrevem, no âmago da ausência arquivística, o deslizamento pela reinvenção e reivindicação, já que o terreno que nos legaram foi apenas o dos destroços, das ruínas. E é deles que se traduzem e se transcriam memórias.

Há, nesse sentido, um elo inegável entre esse recalçamento republicano sintomático e a forclusão de raça e gênero no Brasil — um se nutre do outro. Logo, a denegação estaria para esse recalçamento da mesma forma que a forclusão. Enquanto não se debruça verdadeiramente sobre a extensão do legado escravocrata do país, seu fundamento, aliás, sua herança exploratória permanece intacta e igualmente se reinventa. Esse último conceito, o de forclusão, utilizado por Rita Segato em seu célebre ensaio “Édipo Negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça”, discute o jogo de significação alegórica da mãe e o apagamento dos papéis sociais desempenhados por mulheres racializadas, sobretudo negras, resultante de uma expulsão da figura mãe negra na formação imaginária e identitária brasileira, em suas interfaces acadêmica, política e socio-cultural — ainda que não existissem sem ela, por isso, forclusão (inclusão recalcada, para fora, excludente). Ela cita:

Essa mesma ausência de inscrição no texto acadêmico é, também, um dado para o que pretendo tratar aqui, não como o tortuoso uso e abuso do corpo submetido, para extrair a fórceps a conclusão de que se trata de uma ‘relação’, como na saga gilberto-freyriana marcada por uma ideia de costume



hoje já enquadrado pela lei, mas, ao contrário, como uma forclusão idiossincrática do nome da mãe [...]. De outra forma, essa forclusão do nome da mãe poderia ser descrita de maneira mais ortodoxa e de acordo com a interpretação lacaniana da psicose como forclusão (psicótica) do nome do pai, embora, neste caso, em uma falha específica da metáfora paternal: sua incumbência de nomear e gramaticalizar a mãe (Segato, 2021, p. 262-263).

Por conseguinte, a despeito do historicismo linear, encobridor, que recalca personagens como Kehinde, aqui busca-se articular dialogicamente a historicidade, as contrassemioses, bem como as tentativas de gramaticalizar essa mãe que *Um defeito de cor* espreita. Como posto acima, diferente da saga gilberto-freyriana que busca, de certa forma, fortuitamente, normalizar dinâmicas de poder enquanto pura e simples relação, o romance em questão, ao inclusive beber dos dados trazidos por *Casa Grande e Senzala* — esse consta entre uma das referências bibliográficas postas pela autora ao final do livro — subverte a dupla-lógica de dominação-objetificação colonial, trazendo à baila a saga de uma mulher negra em busca, não só de seu filho, mas de sua liberdade.

Em face de tudo isso, na primeira seção deste artigo, serão discutidos alguns dos elementos endógenos do romance, na figura da análise de alguns provérbios, elementos narrativos e obras artísticas de Rosana Paulino ali presentes — essas últimas na edição mais recente —, sobretudo com menções aos capítulos um, dois, seis e sete, pensando suas dinâmicas tradutórias à luz da estética da Relação e da visão profética do passado, trazidos por Édouard Glissant. Já na segunda, serão discutidos os elementos exógenos, na figura da interrelação com a carta autobiográfica escrita por Luiz Gama, das especulações sobre a existência de Luiza Mahin. Serão debatidos em articulação com o capítulo seis, na tentativa de consolidar uma análise que se direcione a experimentar a oralitura de Leda Maria Martins como um dispositivo teórico possível para a reparação tradutória e transcodificadora que seria o romance em questão.

2. A tradução do romance intersemiótico?

A história é o que é, mas também o que poderia ter sido.
Cidinha da Silva, 2022

Pelo que foi brevemente exposto, já se pode inferir que *Um defeito de cor* é um romance permeado de sinestésias mnemônicas, interrelações indiciais com a História, sobretudo no que diz respeito às lacunas deixadas por ela — a oficial, totalizante, de letra maiúscula. Esse é um ponto indelével no que se refere ao debate aqui levantado. Em que medida, no entanto, podemos assentá-lo como um romance intersemiótico? De quais interpenetrações estamos a tratar se desse modo o consideramos? Bem, antes de esquadrihar especificamente operações tradutoras de leitura, análise, dialogia e transcrição nele realizadas, podemos digressionar um pouco nas reflexões de Édouard Glissant.

Em “O caos-mundo: por uma estética da Relação”, uma das conferências que constituem o livro *Introdução a uma poética da diversidade*, o referido autor nos apresenta, diante da

conjuntura de convivências, repulsões e atrações características do caos-mundo por nós aqui e agora vivenciado, o fenômeno de visão profética do passado — esse também como constituinte de um imaginário da Relação, pela diferença. Segundo ele, “o passado não deve somente ser recomposto de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve também ser sonhado de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado” (Glissant, 2005, p. 102-103). Com um quê de imaginação sócio-histórica, assim ele segue seu raciocínio e perscruta sobre propulsar o sonho, a poesia e a literatura como descoberta do mundo, quiçá até como solução para esse caos-mundo em que vivemos. Ele acrescenta:

Penso que a poesia, e em todo caso o exercício do imaginário, a visão profética do passado juntamente com a visão profética dos espaços longínquos é, em toda parte, a única forma que temos de nos inserir na imprevisibilidade da relação mundial. Nenhuma operação global, política, econômica ou de intervenção militar é capaz de começar a distinguir, minimamente, a menor solução para as contradições desse sistema errático que é o caos-mundo, se o imaginário da Relação não repercutir sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades de hoje, para leva-las a verter o vapor poético, isto é, para considerar-se, humanidades e não mais Humanidade, de uma maneira nova: como rizoma e não mais como raiz única (Glissant, 2005, p. 107).

Dessa forma, *Um defeito de cor* estaria para uma operação artístico-tradutória e constelativa da História assim como estaria para uma estética da diferença, da Relação. Ao repercutir nas sensibilidades e inteligibilidades humanas e ao instaurar reconhecimento numa alteridade feminina e negra através da personagem Kehinde, tão distanciada do tempo-espaço de quem lê, o romance articula, em seus jogos de endereçamento, uma pertença não pertencente, que poderia ocorrer apenas no solo fértil e extraordinário da ficção pela via de uma tradução que ensaia essas visões proféticas. Os conflitos da desmedida humana, junto a suas distintas identidades na totalidade-mundo, transmutam-se na contrassemiose que se concebe nesse romance, pela remessa significativa e nas dobras do tempo, inscritas por Ana Maria Gonçalves. Ademais, tanto a tradução quanto a literatura podem arriscar e experimentar esse exercício geo-ético (Carrascosa, 2016), estético, político e imaginário de encontro com outrem — exercício esse especialmente pluriversal, tratando-se de *Um defeito de cor*, já que a sua positividade não apaga ou silencia a presença de outras alteridades (Figueiredo; Grosfoguel *apud* Miranda, 2019).

Apesar do romance potencialmente materializar o que, em *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza postula como prática de tradução, numa cadeia sónica infinita e interrelacional, que não se furta do tempo, ele cai em algumas armadilhas conceituais lineares, como na citação que segue. Uma vez que essa tradução é um processo interminável de semioses, ações do signo, e que essa, por base, é “uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (Plaza, 2003, p. 17, grifo meu), *Um defeito de cor*, com seus elementos icônicos, indiciais, simbólicos⁵ e intersignícos, sucedendo e dando continuidade a toda uma trajetória

⁵ Categorias que, remetendo a Charles S. Peirce, Julio Plaza utiliza para caracterizar os signos.

negra e literária no Brasil, ao mesmo tempo que opera analogicamente sobre a História, também a subverte e a atropela sobretudo num caráter lógico-histórico-dedutivo, tal qual faria uma tradução. Aqui citamos:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (Plaza, 2003, p. 14).

Se o discurso historiográfico opera como entidade quase monolítica a partir da veracidade dos arquivos, a forma desse romance, transcrita na historicidade, com ficção e realidade imiscuídas, desloca o contexto dessa veracidade, jogando com os devires tradutórios de autogeração, continuidade e transmutação. Sem contar que intermedia, pelo advento da linguagem literária, dados históricos que talvez não estariam tão difundidos ou esboçados para um público mais amplo. Isso fica evidente nas passagens em que Kehinde relata sobre a Cemiterada ou mesmo sobre a própria Revolta dos Malês — evento histórico esse que, segundo a autora, entre outros aspectos, a motiva a escrever o romance aqui trabalhado, como exposto no prólogo do livro. Esse procedimento fica evidente na seguinte passagem:

Inicialmente, éramos mais ou menos quarenta pessoas, mas outros pretos se juntaram a nós quando chegamos à Praça do Palácio, e já devíamos ser quase cem. Paramos em frente à Câmara Municipal, perto da cadeia onde o alufá Licutan estava preso, e o Mussé disse que ali tínhamos a importante missão de soltar o mestre e todos os outros pretos, além de tomar as armas dos guardas. Mas eles já estavam de prontidão e, das janelas abertas para a praça, começaram a atirar assim que tentamos arrombar a pesada porta. Foi quando os guardas do Palácio do Governo, do outro lado da praça, também começaram a atirar, e tivemos que voltar a nossa atenção para eles, que eram em maior número. Muitos de nós caíram feridos pelas balas e foram levados até os estaleiros da Preguiça. [...] Aproveitando a adesão de alguns pretos que estavam no Terreiro de Jesus, conseguimos passar em frente ao quartel e fomos para a Vitória, onde era grande o número de muçurumins. No caminho, paramos em frente ao Convento das Mercês para nos reorganizarmos e encontramos o nagô Eslebão, que era sacristão e estava escondendo uma malta de pelo menos vinte pessoas em seu quarto. Enquanto o Mussé tentava explicar aos outros que precisávamos ficar juntos e seguir até a Vitória, onde os pretos que moravam por lá ainda não sabiam que a rebelião tinha sido antecipada, encontramos uma patrulha que fazia a ronda e que, diante da nossa reação, correu para o Forte de São Pedro. Aliás, esse forte era um grande problema, por estar no nosso caminho e por abrigar o batalhão de infantaria. Alguém perguntou ao Mussé se esse batalhão se juntaria a nós, visto que sempre estava à frente das rebeliões que ocorriam na cidade, e ele respondeu que não, que a eles interessavam apenas as rebeliões federalistas, não as que tinham relação com os pretos, embora os pretos tenham se apresentado sempre que convocados por eles (Gonçalves, 2022, p. 534-535).

Ou seja, num gesto transdisciplinar, intertextual e interdiscursivo, com suportes textuais distintos, o romance nos oferece um panorama de uma das insurreições negras mais decisivas da nossa história, ainda que não tenham obtido o êxito esperado. Além do mais, ao transladar os símbolos e sentidos da História para a narrativa literária, Ana Maria Gonçalves concretiza uma

operação didática e comunicativa, sem precisar “distrair-se de si” (Plaza, 2003, p. 25), em termos estéticos, da forma romanesca, mas ao mesmo tempo “[...] pela remessa a um outro signo, coloca-se ele próprio [aqui, o romance] como objeto [...] inalisável, inexplicável, mas que aspira a ser inteligido” (Plaza, 2003, p. 25). Conquanto esse trânsito criativo não signifique uma ação intermediária deliberada⁶ — algo que, em partes, pode ser esperado ao se discutir as teorias em torno da Tradução Intersemiótica —, a mera transposição do elemento histórico-discursivo para o artístico-literário e narrativo possibilita-nos uma nova chave de leitura, um novo sintagma, logo, uma tradução. É o que argumenta o próprio Plaza:

A simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral como signo. Neste caso, o que se opera e muda não é a linguagem, mas o ‘fundo’ ou contexto onde está depositada, organizando-se num novo sintagma. [...] A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a ‘interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos’. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (Plaza, 2003, p. 67).

Ademais, caso se observe mais detidamente, na passagem mencionada, testemunhamos um aspecto debatido ainda na introdução deste artigo: ao alguém indagar, no relato de Kehinde, sobre a adesão à revolta por parte dos militares que lutavam pelo federalismo, obteve-se uma negativa. Esses *insights* críticos não são incomuns ou estranhos ao romance, podendo ser sutil e espontaneamente percebidos no decorrer da leitura. No entanto, com isso, informa-se, embora apenas por este breve excerto, o constituinte descompromisso republicano no que concerne às causas negras, não obstante, embrionário nos corações e sonhos mesmo de seus mais humildes correligionários — ali, no caso, os pertencentes ao batalhão de infantaria.

Outro elemento a ser analisado concerne à sinestesia mnemônica que esse romance engendra, pois, somada às obras de Rosana Paulino entremeadas em cada capítulo, bem como os provérbios, transformam o inteligível da narrativa em sensível para além da contínua (contra?) semiose. Não se trata, aqui, da departamentalização dos sentidos das sensações, muito pelo contrário. É como se, a cada transição, de um capítulo para o outro, pudéssemos entrever intuitivamente o que vai se suceder na trajetória de Kehinde, já que, diante do fato que propulsionará o enredo para frente, recordamo-nos do que foi visto em princípio. É o movimento *Sankofa*⁷, de olhar para o passado enquanto se caminha para o futuro, o qual poderia muito bem sintetizar o romance como um todo. É também o que se sugestiona em alguns dos provérbios que constam

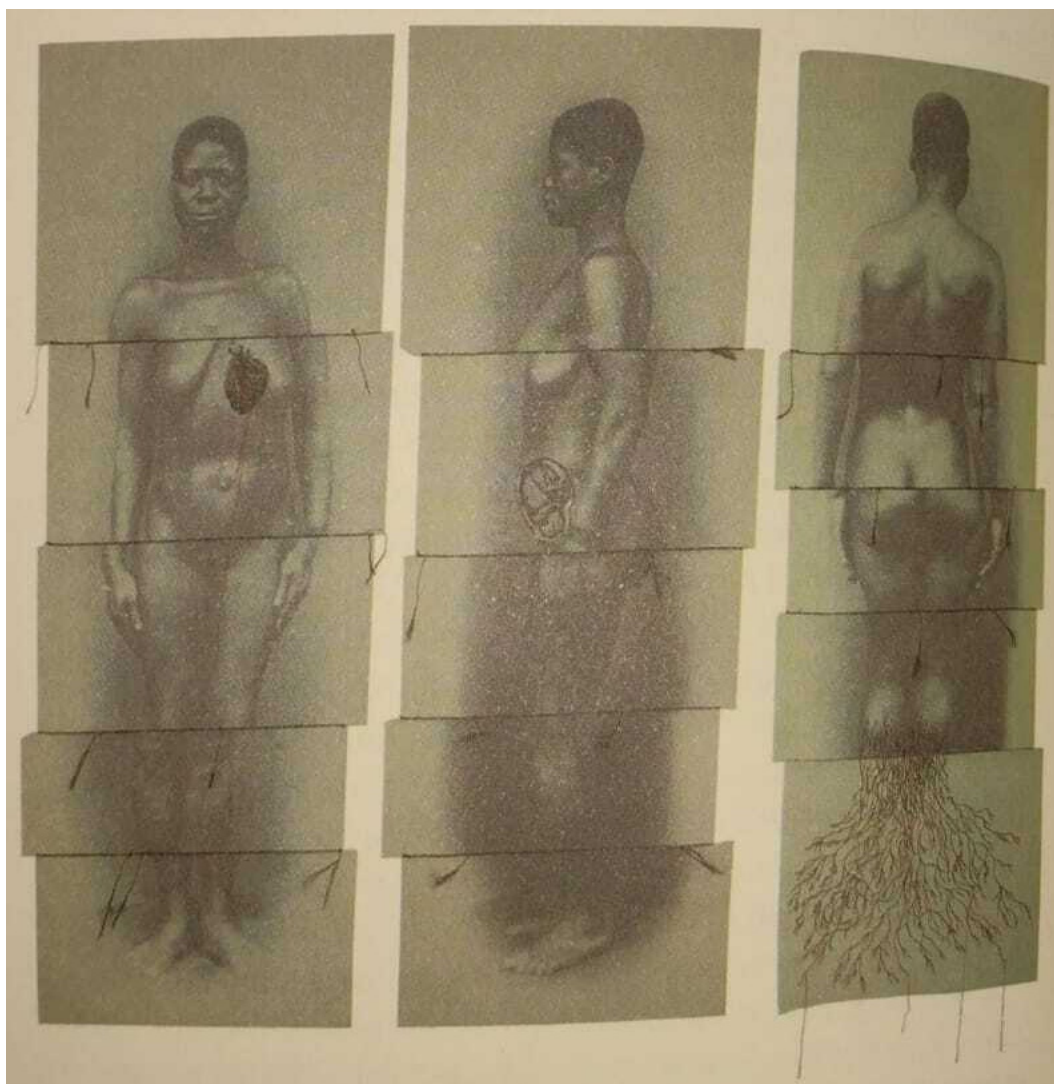
⁶ À exceção da edição especial, lançada mais recentemente com os trabalhos de Rosana Paulino e que se pode pensar numa dinâmica, tanto intersemiótica quanto intermediária, os meios pelos quais esse romance busca se distinguir da História oficial — o qual busca confrontar e traduzir, não são assim tão diametralmente distintos, ao menos em termos veiculares e linguísticos.

⁷ Ideograma dos povos de língua Akan que se origina do provérbio “se wo were fi na wosan kofa a yenki” (não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu).

na obra: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje”, “A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada”, ou ainda, “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens”.

Além de tudo, no início de cada capítulo as obras de Rosana Paulino nos situam conceitual e visualmente no terreno que estaremos a adentrar: o da violência de gênero e raça, o da violência colonial, do tumbeiro, da travessia transatlântica forçada, mas também dos assentamentos simbólicos das Ibejis, no capítulo um, e da carapaça para remeter ao esconderijo pós-insurreição, no capítulo sete. Além dessas, a própria obra *Assentamento* (2013), que ressignifica e recorta fotografias tiradas com um intuito racialista e hierarquizante para recosturar a elas um coração, um útero com um feto, e também um legado sangrento que escapa mesmo à obra — pelas linhas em vermelho, imiscuído a raízes que, de costas, constituem o passado, mas não definem o presente ou o futuro.

FIGURA 1. *Assentamento* – Obra que abre o sexto capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. *Assentamento*, 2013. Disponível em: GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Ed. Especial. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2022.

FIGURA 2. *Por ter olhos só para você...* – Obra que abre o primeiro capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. *Por ter olhos só pra você. O amor: modos e usos. Primeiras imagens*. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2011/09/o-amor-modos-e-uso-primeiras-imagens.html>. Acesso em: 06 mar. 2025.

FIGURA 3. *Atlântico Vermelho* – Obra que abre o primeiro capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. *Atlântico vermelho*, 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/87723-atlantico-vermelho>. Acesso em: 06 mar. 2025

FIGURA 4. *Sem título* – Obra que abre o sétimo capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. *Sem título*, 2003. Série Carapaça de proteção. In: PAULINO, Rosana. *Falta de desenho*, 2009. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2009/08/falta-de-desenho.html>. Acesso em: 06 mar. 2025

A sinestesia em *Um defeito de cor* se constitui tanto pelo espaço estético proporcionado pelos provérbios, expandidos pelas obras de Rosana Paulino na edição mais recente, quanto pelas metáforas ali colocadas. Uma das mais simbólicas é quando a narradora dá textura ao silêncio, no aguardo do navio realizar a travessia, aqui citado:

A minha vó estava agarrada à minha mão e à da Taiwo, e mesmo tendo companhia, parecia que estávamos sozinhas, porque ao redor de cada uma de nós era só silêncio. Silêncio que mais parecia um pano escuro, grosso e sujo, que tomava todos os espaços e prendia debaixo dele o ar úmido e

malcheiroso, sabendo a mar e a excrementos, a suor e a comida podre, a bicho morto (Gonçalves, 2022, p. 51).

Nos episódios trágicos de estupro e assassinato no início da narrativa, que marcam um dos aspectos da dominação colonial inicialmente descortinada, um dos elementos do enredo que direciona a protagonista e o que restou de sua família a saírem de seus lugares de origem, e posteriormente serem sequestradas para o tráfico nos foram entregues pela via das metáforas infantis (“os riosinhos de sangue”, de Kokumo, o irmão assassinado pelos guerreiros do rei Adandozan, e da mãe, “as formigas que se desviavam” desse rio, bem como do sêmen dos guerreiros estupradores, ou ainda do fato da criança-protagonista por um momento acreditar que ela, sua irmã e sua avó seriam carneiros a serem sacrificados no estrangeiro⁸), compatíveis com sua idade no começo do romance⁹.

Apesar da tarefa complexa e pesada que é analisar passagens como estas, impensadas, como um todo, na História dita oficial, ou mesmo transplantadas para uma narrativa, à brasileira, de submissão quase pacífica de meninas e mulheres como Kehinde, a também uma suposta relação (quando, na verdade, seria mais uma manifesta subjugação) — como apontado anteriormente sobre a saga gilberto-freyriana por Segato, *Um defeito de cor* não reverbera apenas dor, e possui, também, suas sutilezas, amorosidades humanizantes e suas delicadezas. Após o trecho mais acima, na mesma página, lê-se:

Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que fazia o ar entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar. Ele fez com que eu me lembrasse de quando a minha mãe nos embalava, a mim e à Taiwo de uma só vez, indo e voltando no ritmo de uma música que ela inventava na hora. A minha mãe tinha voz bonita, que foi embora navegando no riozinho de sangue que se juntou ao riozinho do Kokumo (Gonçalves, 2022, p. 51).

Na próxima seção, falaremos dos tempos desse romance e de como suas contrasemioses se instituem como oralituras em transe, nas reverberações desses tempos espiralares.

3. As contra semioses e teorias do romance em tradução

A textualidade que recalcou a África, os africanos e seus descendentes como sujeitos de sua própria história, e que também é reproduzida em boa parte das referências teóricas eurocêtricas constitui o procedimento por meio do qual a relação entre a escravização da comunidade negra e a constituição do que se entende como modernidade não é enquadrada e concebida como núcleo de problematização para os intelectuais ocidentais que escrevem desde a branquitude (Silva, 2019, p. 84).

Nessa passagem quase ao final do primeiro capítulo do livro *Ominíbú: Maternidade negra em Um defeito de cor*, Fabiana Carneiro da Silva nos fala, em outras palavras, da forclusão, de raça

⁸ Gonçalves, 2022, p. 29-30, 49-50.

⁹ Algo que impacta ainda mais e dói, visto que crianças eram (e muitas ainda são, no contexto das escravidões contemporâneas) indistintamente escravizadas.

em textualidades que escolhem ignorar a imbricada e cúmplice relação entre a escravização da comunidade negra e a construção da modernidade. Segato, de quem tomou-se emprestado esse conceito de forclusão, inclusive na introdução deste artigo, amplia essa discussão ao tratar dos papéis socioculturais, educacionais e, arriscaria, gestacionais da instituição simbólica, material e arquetípica da mãe negra: o imaginário nacional-brasileiro marginaliza-a do discurso oficial, mas explora-a e nutre-se dela para existir enquanto nação.

É o que Lélia Gonzalez, por outro lado, quando discute da neurose cultural racista que se nega a reconhecer nosso caráter ladino-amefricano — e da contribuição decisiva dos corpos de mulheres negras para essa amefricanidade — reporta à categoria freudiana de denegação (*Verneinung*) para explicá-lo: “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença” (Gonzalez, 2020, p. 151). Assim, à medida que *Um defeito de cor* endereça essa amefricanidade, pela agência de Kehinde, o romance, inclusive enquanto objeto-livro, manuseável, plástico, também possibilita experimentos de humanização e liberdade a quem assentou as bases linguísticas e socioculturais do Brasil, malgrado o trauma colonial.

Indispensável destacar como esse romance, na desmedida humana do caos-mundo já implantado no espaço-tempo de Kehinde, também nos convida a acompanhar as travessias etárias, espirituais, políticas, simbólicas, comunitárias dessa personagem, em suas investidas nas rotas de fuga, busca e memória, por autonomia e liberdade tanto individuais quanto coletivas. Esse é o convite para dançar no além-trauma aqui ensaiado, conforme acompanhamos nossa protagonista experienciar, a despeito das perdas, a vida ao seu redor. Desse modo, pode-se também vislumbrar um procedimento em comum a culturas negras na Afro Diáspora, como nos aponta Leda Maria Martins:

Toda história de constituição das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas (Martins, 2023, p. 106).

A referida autora também nos indica algumas polissemias outras, as do tempo. Em *Performances do tempo espiralar*, quando nos escreve “[...] o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias. Em voltejos, somos. Tempo *ntangu*, tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher” (Martins, 2023, p. 203). Afinal, que outros tempos poderia esse romance estar fundado, senão esses?

Tempos da dialogia, ancestral e presente. Ancestral quando Ana Maria Gonçalves nos escreve “espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido” (Gonçalves, 2018, p. 17), quando nos detalha e traduz ao que Luiz Gama, em sua célebre carta autobiográfica, quis dizer quando se refere à mãe como “pagã que sempre recusou o batismo” (Gama, 1880), na qual disserta sobre ela talvez ser Luiza Mahin, e pela qual a própria Gonçalves esquadrinhou esse romance. Quando instaura Dan, Nãã, Xangô, Oxum, Ibejis, *Eguns* e *Abikus*, do culto aos



ancestrais, como assentamentos simbólico-espirituais que constituem tanto a narrativa quanto a subjetividade da heroína, bem como de seus filhos — ao longo de toda sua tessitura de vida, e ao longo, inclusive, de sua própria trajetória de insistência pela memória, enquanto rota de autorreconhecimento e de fuga-liberdade.

Presente enquanto brinca e dança nas espirais do tempo e também nas sinergias de sua suspensão quase mítica, da performance, narrativa e sócio-histórica, ao parar para ler e imaginariamente ouvir quase mil páginas, agenciadas pelas mãos e boca de uma mulher negra. Essa obra propôs-se a traduzir uma resposta aos anseios de um filho que perdeu sua mãe e de uma possível mãe que não se tem registro, mas que provavelmente buscou seu filho, nascido livre e vendido como escravizado pelo próprio pai. Enquanto uma parcela do discurso historiográfico repousa nas apostas, tanto da inexistência de Luiza Mahin quanto da sua relação com Luiz Gama, *Um defeito de cor* simbolicamente rasura esses processos de desterritorialização e despertencimento característicos da história social da escravidão em nosso país para ecoar e presentear, pela subversão do espaço-tempo, uma carta dessa mãe para esse filho. Assim, ao menos, é evidenciado pelos jogos de endereçamento ali inscritos, como no excerto que segue:

Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa “a criança voltou”, Adeleke quer dizer que a criança será “mais poderosa que os inimigos”, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. O Baba Ogumfiditimi disse que os nomes tinham sido muito bem escolhidos e me contou que as crianças nascidas depois da morte de um irmão são o tipo mais perigoso de *abiku*, o mais temido, porque são crianças substitutas, aquelas que vêm para tomar o lugar dos que tinham morrido. Isso faz com que tenham uma forte ligação com o morto, precisando ser muito mais vigiadas para que não voltem rapidamente ao *Orum*. Enquanto o Banjokô era um *abiku omi*, um *abiku* da água, aquele que nasce antes do tempo, você é um *abiku feéfé*, um *abiku* do vento, dos que têm um nascimento inesperado e não planejado. Antes de começar a cerimônia, o Baba Ogumfiditimi tinha dito que você é de Xangô, o orixá da justiça, e eu comentei que seu pai queria fazer de você um doutor em leis, o que era muito apropriado. Por isso, durante a cerimônia, além da apresentação de todas as coisas que tinham feito parte da cerimônia do seu irmão, ele também apresentou uma pena e um livro, para que você soubesse sempre fazer bom uso deles (Gonçalves, 2018, p. 403-404).

4. Considerações finais

Ao propor *Um defeito de cor* como um exercício mnemônico de reparação tradutória, este artigo arriscou um deslocamento, lendo textos literários e obras artísticas como contrassemiões, ressemantizações e como traduções interrelacionais. Nesse sentido, concluiu-se que não há texto que aconteça sem a intermediação com outros. Os trabalhos de Ana Maria Gonçalves, Rosana Paulino e Luiz Gama explicitam-no. Por outro lado, buscou-se adicionalmente dar um passo além da tradução em seus aspectos interlinguísticos: essa é tida, sobretudo, enquanto um processo e um produto artístico-cultural, político e dessacralizante.



Ao mesmo tempo, buscou-se também contribuir na recostura de reminiscências e rastros de sobrevivência da negritude (Santos, 2018), por um trabalho de subversão minorizante (Venuti, 2002, p. 61) com a arte e a literatura (enquanto transcrição), trazendo à baila o intenso trabalho de tradução intercultural perpetrado pelas contraculturas negras na afrodíaspóra — em particular, das autoras aqui já mencionadas, Gonçalves e Paulino. Como cita Denise Carrascosa,

[...] deve haver uma precisão estético-ética nessa empreitada, coerente com a função-tradutor do Atlântico Negro, qual seja: intensificação dos rastros da cultura afrodiaspórica no sentido de que sua força conecte os pontos ainda dispersos desse mapa imaginário e geste novas geografias menos geopolíticas e mais “geo-éticas” (Carrascosa, 2016, p. 69).

Assim, os exercícios crítico-analíticos aqui empreitados, no que se refere a *Um defeito de cor*, foram deslizando pelas bordas rizomáticas dos tempos e da memória, pela via da visão profética do passado, transladando sentidos, contra signos, enfim, rasuras, de História a Literatura. Arriscou-se em investigar, comparar, relacionar esses signos estéticos da narrativa a seus elementos plásticos, sinestésicos e proverbiais. Em seguida, buscou-se pensá-lo como uma oralitura transcodificada, ao realizar um experimento reparatório, de ressemantização do trauma transatlântico e do além-trauma.

Por fim, um gesto de memória, uma tradução, uma reminiscência, *sankofa*... talvez esses seriam os ensaios para assentar os conceitos aqui trabalhados sobre *Um defeito de cor*. As espirais analíticas aqui traçadas, bastante inspiradas, primordialmente, em Leda Maria Martins, constituem-se como aporias do tempo-espaço, ritornelos do caos-mundo, sobretudo os que nos capturam pela apreciação relacional de seus constituintes e de suas alteridades. Essas espirais permanecem como uma espécie de força-motriz para as reflexões que não se encerram com esse artigo. Elas me atravessam, talvez também a você, que me lê, ao ter perscrutado comigo essas experiências de contrassemiose artístico-tradutória. Elas constituem esse artigo, tanto quanto constituem, acredito eu, o próprio romance.

CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflito de interesses a declarar.

FINANCIAMENTO

Pesquisa em andamento com bolsa de doutorado advinda da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

REFERÊNCIAS

CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, p. 63-7, 2016.



GAMA, Luiz. **Carta a Lúcio de Mendonça, 25 jul. 1880**. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8332911/mod_resource/content/1/Carta-LuizGama.pdf. Acesso em: 31 jan. 2025.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Ed. Especial. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2022.

GONZALEZ, Lélia. “Nanny: Pilar da amefricanidade”. In: GONZALEZ, Lélia. LIMA, Márcia, RIOS, Flavia (Orgs.). **Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. “A mulher negra no Brasil”. In: GONZALEZ, Lélia. LIMA, Márcia, RIOS, Flavia (Orgs.). **Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GLISSANT, Édouard. “O caos mundo: por uma estética da Relação”. In: GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LACOMBE, Américo Jacobina; SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de Assis. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos**. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo-espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-26062019-113147. Acesso em: 30 jan. 2025.

OLIVEIRA, Alan Santos de. **Sankofa: a circulação dos provérbios africanos: oralidade, escrita, imagens e imaginários**. 2016. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Acesso em: 06 mar. 2025.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria. **Landa**, Florianópolis, v. 7, p. 5-16, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/id/ebf57f17-4593-4dc0-abe4-1d3212e4bf95/1.%20TIGANA%20-%20LISTO.pdf>. Acesso: 21 jan. 2024.

SEGATO, Rita. O Édipo negro: colonialidade de forclusão de gênero e raça. In: SEGATO, Rita. Tradução de Danú Gontijo e Danielli Jatobá. **Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Globalização, Tradução e Memória”. In: **Cadernos de Tradução – NUT (UFSC)**, Florianópolis, n. 4, p. 151-166, 1996.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **OMINÍBÚ: maternidade negra em Um defeito de cor**. Salvador: EDUFBA, 2019.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Vilella *et. al.* Bauru: EDUSC, 2002.



Volpone's queer interlude: Ben Jonson as a rewriter of Lucian of Samosata's work

Amanda Fiorani Barreto

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6984-9262>

E-mail: af_barreto@hotmail.com

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8183-0078>

E-mail: berenger.carneiro@puc-rio.br

ABSTRACT

This paper intends to consider Ben Jonson's (1572-1637) position as an adaptor or appropriator of the Classics, situating his practice in the context of early modern theatre and its production, as well as looking more closely at Act 1, Scene 2 of *Volpone, or The Fox* (1606) as a case study. To do that, it will make use of Queer Theory (Butler, 2007 [1990]; Carroll, 2012; Sullivan, 2003), considering non-conforming characters and/or situations, as established by the cis-heterosexual matrix; Early Modern Studies (Bentley, 1971; Orgel, 1991; Masten, 1997; Smith, 2022), delineating the different understanding of authorship during the period, compared to today's; Translation Studies (Lefevere, 2016 [1992]), considering the creation of an image of a given author in a given polysystem; and Adaptation/Appropriation Studies (Hutcheon; O'Flynn, 2012; Sanders, 2022), contrasting the fields' current understanding of adaptation and appropriation and, consequently, of authorship, and the early modern period's. Act 1, Scene 2 of *Volpone* features an interlude by the main character's so-called "bastard children" — Androgynio, Castrone and Nano — and is a scene that is commonly cut from recent productions of the play. This paper intends to underscore this scene's queerness, both in and of itself, but also in Jonson's practice as a rewriter, questioning whether he adapted or appropriated Lucian of Samosata's work in 1.2 of the play.

KEYWORDS: Ben Jonson; Queer theory; Appropriation; Early modern studies.



O interlúdio queer de *Volpone*: Ben Jonson como um reescritor da obra de Luciano de Samósata

RESUMO

Este artigo busca considerar a posição de Ben Jonson (1572-1637) como adaptador ou apropriador dos clássicos greco-latinos, situando a sua prática no contexto do teatro do início da modernidade e de sua obra, assim como analisar mais detidamente o Ato 1, Cena 2 de *Volpone, or The Fox* (1606) como um estudo de caso. Para tanto, o artigo fará uso da Teoria *Queer* (Butler, 2007 [1990]; Carroll, 2012; Sullivan, 2003), considerando personagens e/ou situações não-normativas, perante uma matriz cisheteronormativa; os Estudos acerca do Início da Modernidade Inglesa (Bentley, 1971; Orgel, 1991; Masten, 1997; Smith, 2022), delineando o diferente entendimento de autoria durante o período, em comparação ao corrente; os Estudos da Tradução (Lefevere, 2016 [1992]), considerando a criação de imagem de um dado autor num dado polissistema; e os Estudos da Adaptação/Apropriação (Hutcheon; O'Flynn, 2012; Sanders, 2022), contrastando o atual entendimento dos campos acerca de adaptação e apropriação e, consequentemente, de autoria, ao do início da modernidade. O Ato 1, Cena 2 de *Volpone, or The Fox* conta com o interlúdio dos “filhos bastardos” do personagem principal — Androgynio, Castrone e Nano — e é uma cena comumente cortada de encenações contemporâneas da peça. Este estudo busca ressaltar a *queerness* dessa cena, tanto constante nela mesma, quanto também aquela produzida por meio da prática de Jonson como um reescritor, questionando se ele adaptou ou se apropriou da obra de Luciano de Samósata em 1.2 da peça.

PALAVRAS-CHAVE: Ben Jonson; Teoria *Queer*; Apropriação; Estudos acerca do Início da Modernidade.

1. Introduction

This paper intends to consider *Volpone, or The Fox's* (1606) queer interlude — Act 1, Scene 2, henceforth 1.2 — considering more specifically how Ben Jonson adapts or appropriates Lucian of Samosata (c. 125-180 AD)'s text, *The Dream or The Cock*¹. To do this, the study will explore early modern theatre's understanding of authorship, especially when it comes to its theatre, as opposed to the contemporary understanding of it. Moreover, it will consider how Jonson dealt with this matter throughout his career. This exploration will also discuss the practice of *imitatio* in relation to what we now understand as adaptation and appropriation. The idea of early modern playwrights as adaptors or appropriators is, of course, an anachronistic view, but it encourages us to consider these writers as active participants in the process of choosing and using a given source text to write a given play — as rewriters.

2. Literature review: Queer Theory, Adaptation, Appropriation and Authorship

In order to develop its analysis, this paper will adopt an interdisciplinary approach, making use of Queer Theory, Adaptation/Appropriation Studies, Early Modern Studies and Translation Studies. For the scope of this paper, it is important to expand on what queer(ness) means in the context here discussed. Although pinning down a definition of queerness has been seen

¹ *The Dream, or the Cock* was probably composed in the 2nd century AD, though the exact dating is uncertain.

as “a decidedly un-queer thing to do” (Sullivan, 2003, p. 43), one can say that “Queer Theory is concerned with questioning the binary structures by which sex, gender and sexuality are conventionally understood” (Carroll, 2012, p. 6), highlighting then the goals of the theory itself. Thus, exploring/understanding queerness in the scope of this paper means considering the characters and/or situations that challenge the normative behaviour expected of women and men by the patriarchal society of the early modern period. When it comes to 1.2, that would mean focusing on the title character’s so called “bastard” children — Androgyno, Castrone and Nano — all non-normative in some way, as well as considering how Jonson worked with his source text to develop this scene of his play.

Adaptation and appropriation are key concepts for this study, particularly in comparison to authorship, as understood in the early modern period and today. This study makes use of Linda Hutcheon and Siobhan O’Flynn’s (2012) and Julie Sanders’ (2022) understandings of the concepts of adaptation and appropriation, respectively. Even though Sanders also discusses both concepts in *Adaptation and Appropriation* (2006), we are more inclined to agree with Hutcheon & O’Flynn’s broader approach when it comes to adaptation and Sanders’ updated understanding of appropriation, delineated in the 2022 chapter.

In Hutcheon & O’Flynn’s perspective, adaptation is “an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art” (2012, p. 170), establishing a clear relation with its source text. Moreover, and an essential aspect to consider Jonson’s position as an adaptor or appropriator, the scholar highlights that “what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents. Therefore, adaptors are first interpreters and then creators” (Hutcheon; O’Flynn, 2012, p. 18). This idea of adaptors as “first interpreters and then creators” will be key to discuss Jonson’s use of Lucian’s text in 1.2 of *Volpone*.

Jonson is certainly rewriting his source text in 1.2, but one key question to this paper is whether Jonson is adapting or appropriating his source text with this scene. What even is the difference between these two concepts? According to Julie Sanders’ (2022) latest understanding of the concept, which is more in tune with Appropriation Studies,

Shakespearean² appropriation might alternatively be described as the umbrella term for works, responses and versions that actively make visible post-colonialism, feminism, LGBTQ+ positionalities, critical race studies (sometimes captured in the social media shorthand of #Shakesrace), gender and transgender studies, and ecocritical and social justice frameworks for understanding Shakespeare (Sanders, 2022, p. 58).

In this way, this definition of appropriation, given this paper also makes use of Queer Theory, is essential to understand how rewritings can be political, which is going to feature in our arguments during the analysis. Adaptations and appropriations are both examples of what André Lefevere considers as rewritings, a concept which appears in *Translation, Rewriting, and*

² In this paper, we are considering Shakespearean in its most expanded understanding to discuss the theatre produced during the early modern period.

the Manipulation of Literary Fame (2016 [1992]), a work that is monumental for Translation Studies. Lefevere asserts that it is through rewritings that literature endures through time, translations being prime examples of that. Moreover, and especially important for this paper, the scholar defends that “rewriters create images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature” (1992, p. 5) in a given culture and time, which is precisely what we will be trying to decipher here in this paper, working with Jonson as a rewriter of Lucian’s work and the image Jonson creates of himself with this rewriting.

3. Collaboration and theatre: authorship and the early modern period

Plays are constitutively collaborative endeavours, given they are built polyphonically by the many individuals involved with its staging, such as the actors, musicians, costume designers, directors, playwright(s) and others (Bassnett, 2011). Early modern theatre took theatre’s collaborative aspect to another level with its intense repertoire system, in which new plays were staged almost every day in the playhouses of the time with little time for rehearsals and, therefore, were dependent on the actors’ ability to creatively improvise and adapt the playtexts in stagings. Thus, plays had to be written at a fast pace, and collaboration³ helped achieve that agility. As pointed out by Ian Donaldson, “dramatic authorship was an unglamorous, largely anonymous, and often collective affair” (2012, p. 107).

Indeed, collaboration was early modern theatre’s dominant textual form (Masten, 1997). It is believed that out of all of the plays written by professional dramatists in the period, at least half of them were written by more than one individual (Bentley, 1971). Stephen Orgel offers a thorough explanation of the processes a play went through in the period, from its writing to its staging, stating that:

the creation of a play was a collaborative process, with the author by no means at the center of the collaboration. The company commissioned the play, usually stipulated the subject, often provided the plot, often parcelled it out, scene by scene, to several playwrights. The text thus produced was a working model, which the company then revised as seemed appropriate. The author had little or no say in these revisions: the text belonged to the company, and the authority represented by the text — I am talking about the *performing* text—is that of the company, the owners, not that of the playwright, the author (Orgel, 1991, p. 83-84, author’s highlight).

Thus, the Elizabethan and Jacobean periods (1558-1625) were moments of transition when it comes to authorship, especially its theatre. The men⁴ writing plays at the time had been given an erudite education in the grammar schools, where translation was one of the activities used to learn the Classics, given how imbued the Humanist movement was in the educational system

³ In this paper, we are considering collaboration broadly, integrating not only the writing and staging of plays, but also other processes.

⁴ Here we are being deliberately excluding, given there weren’t any women working as *professional* playwrights at this time, as far as we are aware.

of the period. However, the insertion of these men in the job market was hard, for, as Andrew Gurr (2009) points out,

The grammar schools set up in the sixteenth century were producing scholars for whom there was no work. [...] The theatre's appetite for plays was the most obvious source of income for anyone who lacked income and did not want to enter the church, talented dramatist or not (Gurr, 2009, p. 28).

In this way, even though the theatre was the space which made writing as a profession possible during the Renaissance, it was also, on the other hand, a place where matters of authorship were especially difficult to define, as we have been delineating. Therefore, theatres' collaborative culture was even more intense during the early modern period, with its different understanding of the very concept of authorship, with *imitatio* and the practice of collaborative writing so common at that time.

The collaborative setting in the theatres of the time, from the writing of a play to its staging, was something Ben Jonson never fully embraced. On the contrary, Jonson seems to have deliberately distanced himself from this collaborative culture right from the beginning of his career⁵ through the publication of his plays, not only reaffirming his individual authorship — making a point of adding his name in the quartos, already naming himself the author, and, ultimately, with the publication of the 1616 *Folio* — but also reestablishing his authority over the works, which, given the context of the time, had been lost once he sold a text to a theatre company. It was precisely during the sixteenth century that the idea of a text as property started to appear (Feather, 1999), and Ben Jonson certainly has a part in this for, as attested by Gregory Chaplin, “Jonson's development as an author [...] cannot be divorced from his contributions to the development of the concept of authorship itself” (2002, p. 57-58). With this scenario in mind, let's examine the practice of *imitatio* and how/if it compares with what we now understand as adaptation and appropriation.

3.1. *Imitatio*, adaptation and appropriation

If, on the one hand, Jonson was concerned throughout his career about reiterating his authorship in terms of property and authority over his works, as well as in regard to his individual writing; on the other hand, he made use of *imitatio*, which challenges all of these practices, in our, we could say still Romantic, understanding of authorship. *Imitatio* — which consisted in the study and subsequent use of the style and content of the Classics in the construction of one's own texts — was a very common practice during the early modern period that began at the grammar schools and is evident in the works of all of playwrights' works from the period, including Jonson's.

Adopting an anachronistic approach, one can say that the practice of *imitatio* falls somewhere between adaptation and appropriation, depending on the political agenda of each given

⁵ He collaborated with other writers to write plays very few times during his career, most of them when he was still establishing himself as a playwright during the Elizabethan era.



rewriting. However, if we are now very much tied by the constraints of copyright laws, writers from the early modern period did not have such concern, especially in the context of the theatre, as we delineated above. That means writers did not feel the need to disclose their sources or inspirations, and plagiarism certainly was not a concern. On the contrary, in the sixteenth and seventeenth centuries, the practice of *imitatio* was regarded as a form of reverence and erudition in relation to the Classics, a humanist way of writing, and, therefore, rewriting.

As pointed out by Emma Smith, “to be a writer in the early modern period was to be an adaptor” (2022, p. 25). Ben Jonson himself, as defended by Smith in the same article, with his background as a bricklayer, thought of his writing not in terms of invention, but as something to be built, as elaborated in *Discoveries*: “The congruent and harmonious fitting of parts in a sentence hath almost the fastening and force of knitting and connection; as in stones well squared, which will rise strong a great way without mortar” (*Discoveries*⁶, 1892, p. 62). One of the most interesting aspects regarding this view of early modern playwrights as adaptors is to understand exactly how these authors adapted or appropriated their source texts, which is precisely what this study intends to do by looking closely at 1.2.

4. Jonson's *Volpone*, or *The Fox* and Lucian's *The Dream: or The Cock*

Before we delve into the exploration of the scene in question, let's discuss *Volpone* as a whole and its relation to *The Dream: or The Cock*. *Volpone* was almost certainly first performed in 1606, integrating Jonson's Jacobean canon and being one of the playwright's overall most successful plays. The play is set in Venice, Italy and, in terms of plot, follows Volpone, a very rich Venetian man with no heirs who tricks many characters throughout this play who are after his fortune, with the help of his servant, Mosca. It is a play inspired by the Italian *commedia dell'arte* and also the Classics, being even dedicated to the universities of Oxford and Cambridge, to whom it was performed in the seventeenth century. It adheres to the Aristotelean unities of time, space and action, in which a play must happen in one single day — *Volpone* begins with “Good morning” and at the end of the fourth act we know it's night; in one single place — the whole work takes place in Venice, even if in different parts of the city; and must follow one plot only — this is where Jonson somehow deviates from the norm as he adds a subplot which acts almost independently from the main one. It is a comedy that deals with greed with a very satiric tone.

The extract in question in this paper, 1.2, consists of a sort of mini performance, an interlude, by the so called “bastard” children of Volpone: Nano, a dwarf; Androgyno, said to be a “hermaphrodite”, which is considered an offensive term nowadays and should be addressed as an intersex individual; and Castrone, described as an “eunuch” and who has almost no lines in this scene.

⁶ Available at: <https://archive.org/details/timberordiscover00jonsrich/page/62/mode/2up?q=stones+well+square>. Accessed on: 22 jun. 2025.

The scene's main classical source is *The Dream: or The Cock* by Lucian, a Syrian satirist, poet and philosopher who wrote in Greek. In Lucian's text, a man, Micyllus, has a dialogue with a rooster, a cock, who claims to have inhabited many different bodies, including Pythagoras's, for example, in a process of "transmigration". The point of the text, however, seems not to be the detailing of this soul's path through all of these bodies — as is *Volpone*'s 1.2 — but rather almost a defence for poverty or, at least, a defence that riches do not equal happiness.

The text begins with Micyllus, a cobbler, being woken up in the middle of the night by a rooster and complaining that "even at night you won't let me escape my poverty, which is much more of a nuisance than you are"⁷ (p. 173), as at least in his dreams he "was rolling in wealth" (p. 173). As the Cock talks back to him, he is astonished and they struck up a conversation that begins with how and why it can speak, but eventually goes back to Micyllus's poverty. At some point, the Cock poses the following question to Micyllus, one that could very well be asked to all the characters from *Volpone*: "Are you such a lover of gold and of riches, Micyllus, and is owning quantities of gold the only thing in the world that you admire and consider blissful?" (p. 197). The Cock criticizes Micyllus for his high regard for riches, saying "Micyllus, you have gone just as far astray as most people in regard to the rich. Take my word for it, they live a much more wretched life than we. I who talk to you have been both poor and rich repeatedly, and have tested every kind of life" (p. 201-203). In this way, Lucian's text seems to be quite moralistic regarding people's obsession with being rich, which makes it a very intriguing text to choose as a source text for *Volpone*, a play whose protagonist begins the play talking to his gold.

Volpone's Scene 2, on the other hand, already begins with Nano talking about how this soul that inhabited Pythagoras's body and the Cock's, in Lucian's text, is now in Androgynio's, saying:

For know: here is enclosed the soul of Pythagoras,
That juggler divine, as hereafter shall follow;
Which soul, fast and loose, sir, came first from Apollo,
And was breathed into Aethalides, Mercurius his son,
Where it had the gift to remember all that ever was done.
From thence it fled forth, and made quick transmigration
To goldilocked Euphorbus, who was killed in good fashion
At the siege of old Troy by the cuckold of Sparta. (*Volpone*, 1.2.6-13⁸)

And so Nano continues to discuss the path of transmigration taken by this soul that ended up in Androgynio's body, which, differently from Lucian's text, seems to be the point of this scene. The text does make a point to mention that "From Pythagore, she went into a beautiful piece / Hight Aspasia, the meretrix;" (1.2.18-19), which seems to be what connects Androgynio's queerness with the source text, the fact that this soul has inhabited the bodies of both men and women.

⁷ All of the quotes from Lucian's *The Dream: or The Cock* are taken from Volume II of The Loeb Classical Library edition of Lucian's work (1960), translated by A.M. Harmon.

⁸ All quotations from *Volpone, or The Fox* are from the 2024 edition of the play, edited by John Jowett and part of the Arden Early Modern drama series.

These three characters seem to occupy the position of the fools, with Nano taking the lead, who were usually played by specific actors in the early modern troupes. However, given their queerness, one can wonder whether these characters could have been played by boy actors, male actors who performed the female roles of the texts, with their already sexually charged position in the theatres of the period. John Jowett — the editor of the latest critical edition of *Volpone*, part of the Arden Early Modern Drama series — emphatically defends that “as imagined roles for staging, they are, however, clearly parts for boy actors” (2022, p. 28, our emphasis).

5. *Ars Poetica*, Lucian and *Volpone*

The first key aspect of Jonson's position as rewriter we would like to mention is the almost didactic aspect of his writing which, in our view, influenced his choice of source text when it comes to 1.2. As attested by Horace (c. 65-8 BC), a very influential figure to Ben Jonson's writing, in *Ars Poetica* (c. 19 BC), “poetry aims at both instruction and pleasure” (Horace, 1926, p. 447). Given the point of Lucian's text is more a defence for poverty than the path of transmigration taken by the soul who inhabits the Cock, this elicits the following question: is Jonson focusing on the objective of instruction when choosing to work with *The Dream: or The Cock* in this interlude?

Taking into consideration the discussion around poverty vs. riches in Lucian's text is not mentioned in Jonson's scene 2, that means that probably only very learned readers or members of the audience would have picked up on this relation between the two works. As pointed out by Jowett, while 1.2 stays very close to its source text, “scholarship is not needed to make sense of the rest of the play, which, despite its classical allusions, is starkly intelligible on its own terms” (Jowett, 2022, p. 23). Moreover, discussing Lucian's influence in Jonson's work, Jowett asserts that Jonson is a Lucianic writer and that “though Jonson himself paraphrases him repeatedly, his debts arise in the drama written for elite audiences, particularly in court masques” (Jowett, 2022, p. 24), corroborating our argument. This leads us to consider another aspect related to this scene: when was it inserted into the play? Jowett discusses this very topic in an article from 2022. The scholar believes that “*Volpone* begins with a discontinuity” and that 1.2 is “a scene [...] that has nothing to do with this plot, and indeed in terms of plot exposition is virtually without function” (Jowett, 2022, p. 21). In his perspective, this scene was a later addition to the play, another example of Jonson working as both the author, editor and reviser of his own works. Jowett discusses two hypotheses for when 1.2 could have been added to the play: (i) for the publication of the work in quarto, in 1607; or (ii) for the performance of *Volpone* to the universities of Oxford and Cambridge.

Both of Jowett's hypotheses would corroborate our previous comment about the target audience and its relation to Jonson's choice of source text, given both the playwright's readership and the attending audience at the universities of Oxford and Cambridge are likely to have picked up on the not-so-obvious intertextuality between the works.

5.1. Androgyno, Castrone and Nano: Queering Lucian?

It is impossible to ignore the queerness of Act 1, Scene 2 of *Volpone*, with three queer characters in their own way: Androgyno, Castrone and Nano. As pointed out by Sarah Mayo, “Androgyno and Castrone, then, become theatrical reflections of our understanding of sexual otherness” (Mayo, 2015, p. 31). Mayo goes into the history of eunuchs in continental Europe, but, in terms of his body, acknowledges that:

If Castrone is indeed a character who has had his testicles removed, he may be physically androgynous: the loss of the testes meant, of course, a loss of testosterone, which might result in a man losing body hair and muscle mass while accumulating body fat and a more rounded, feminine silhouette (Mayo, 2015, p. 32-33).

For early modern audiences, then, this created an ambiguity in terms of the character’s body, a clash with the binary of sex so stratified in that moment. This stereotype when it comes to castration no longer applies, and this leads to a conundrum when depicting this character in modern productions of the play, given Castrone was originally meant to challenge the norm, the binary.

As for Androgyno, Mayo reminds us that the English understanding of hermaphroditism was tied with Ovid’s tale in *Metamorphoses*, very popular at the time in the English translation by Arthur Golding, about Selmacis and Hermaphroditus, in which the first, a nymph, wanted to be eternally united with the second through the joining of their bodies, creating then the first hermaphrodite. As pointed out by Mayo, “since, at this time, hermaphrodites could not be made surgically to conform to one sex or another, they were forced to do so legally and socially” (Mayo, 2015, p. 36), discussing the position of intersex individuals in the early modern period. Even dwarfs, represented here by Nano, were also quite sexualized individuals, as portrayed in Book XXIII of Ludovico Ariosto’s *Orlando Furioso* (1516) with the affair between a queen and her dwarf, for example.

However, there are no queer characters in Lucian’s *The Dream: or The Cock*. The only mention of a possible queerness is the fact that the soul that ended up in the Cock has also inhabited the bodies of men *and* women before, as mentioned previously. This means Jonson actively made this scene queer by putting not only this soul in the body of an intersex individual, Androgyno, but also adding two other queer characters to the scene — Castrone and Nano.

In this way, his choice of adding three queer characters to a scene seems quite intentional and political, given this is a scene that, in all its other aspects, is very much tied to its source text. This takes me back to the question in the title of this paper — is Ben Jonson an adaptor or appropriator of Lucian’s work? — to which we would say he is definitely an appropriator, if we follow Sanders’ (2022) understanding of the concept. For whatever reason he added these three queer characters to 1.2, the fact of the matter is that he seems to have done so intentionally, and that choice is political, especially since the theatres were already spaces so charged with tension when it comes to matters of gender and sexuality by the mere presence of the boy actors on stage.



Nevertheless, the subject matter of this scene is not these characters' queerness, but the path of "transmigration" taken by the soul, as mentioned before. This to us means that the queerness of these characters is left to be performed by the other language prevalent in any sort of play: body language. Of course, this is a huge problem for a researcher in the 21st century, given there's scarce information about how this play — or any play from the period really — was performed and how/if that could have accentuated this scene's queerness. However, what can be at least somewhat traced is how this queerness has been depicted in productions since then, and Sarah Mayo (2015) does an incredible job of uncovering part of this stage history.

6. Androgyno, Castrone and Nano in Modern Productions of *Volpone*

As attested by Mayo (2015), Jonsonian scholarship has pretty much overlooked these three queer characters of *Volpone*, and the same seems to have happened with modern stagings of the play. *Volpone* is held as "the most performed of all early modern plays in the twentieth century, saving only those of Shakespeare" (Assaf; Dutton, 2012, p. 1), so that means there is a lot of stage history to go through. The 1926 adaptation of the play by Stefan Zweig, one of the most influential rewritings of the play, is a great example of how this scene was simply left behind from modern productions, translations and adaptations of *Volpone*. In Zweig's adaptation, not only is the scene cut from his text, but the characters as a whole vanish from the play. This is also important to consider when it comes to examining Jonson's afterlife in Brazil, given Zweig's adaptation is used as the source text in almost all stagings of *Volpone* in Brazilian Portuguese.

However, there have been productions that maintain the scene and highlight its queerness, as underlined by Mayo (2015). A few examples are: (i) Clifford Williams's production at Yale University, in 1967; (ii) Tim Luscombe's 1991 staging for the English Shakespeare Company; (iii) Greg Hersov's production at the Royal Exchange Theatre, in 2004; (iv) the Royal Shakespeare Company's 2015 production of the play, directed by Trevor Nunn; and others. This shows that this can be done and, in our eyes, should be done, resignifying these queer characters in performance.

7. Final remarks

This paper aimed at discussing Jonson's position as rewriter, more specifically to consider whether he is an adaptor or appropriator of Lucian's work with Act 1, Scene 2 of *Volpone*, or *The Fox*, one of his most successful plays. As asserted by Emma Smith, "to be a writer in the early modern period was to be an adaptor" (Smith, 2022, p. 25), but the exercise proposed here was to discuss how Jonson went about doing that with the interlude in 1.2. Although the concepts of adaptation and appropriation are anachronistic when it comes to early modern England, contrasting our current understanding of these concepts to early modern England's

forces us to reflect on the different understanding of authorship in both time periods. The practice of *imitatio* is a great example of that, given it consisted of what we currently would consider to be plagiarism, but was then considered an erudite and reverential way of writing, a humanist way of writing.

The theatres were spaces where the idea of authorship was especially difficult to define because, once sold to a theatre company, plays did not belong to its author(s) anymore, but to the company which bought it, and collaboration was early modern theatre's dominant textual form (Masten, 1997). Jonson seemed to go against both early modern practices — publishing his own works in altered versions, reclaiming thus his authority of his own texts; and reiterating his *individual* authorship of his works through the publications of his plays in quarto and, ultimately, with his 1616 Folio — in which he acted as author, revisor and editor of his own works.

Making use of Hutcheon & O'Flynn's and Sanders' understandings of adaptation and appropriation, respectively, this paper defends that, when it comes to 1.2, Jonson was actually an appropriator of his source text, given the political implications of adding not only one but three non-normative characters to his scene, when his source text does not feature even a single queer character. Given there's scarce exploration of queerness in Jonson's plays, it feels incredibly important to explore a scene in which the author purposely added queer characters, effectively queering his source text.

This paper is not only an exploration of Jonson as a writer who appropriated and queered Lucian's work with 1.2 of *Volpone* but it is also a sample of how Jonson can be appropriated by Queer Theory, and how this same theory adds to the understanding of rewritings, as understood by André Lefevere. Moreover, it is a testament that the statement by Sanders *et al.* (1998) that Jonson is perhaps the queerest of all Renaissance writers, since there is not even an effective normative heterosexuality in his works, is still worth exploring. While Early Modern Studies and Queer Theory have collaborated since the 1990s, Jonson's works are yet to be fully explored with a lens that focuses on gender and sexuality beyond the binaries, but hopefully this paper has proven his works to be a productive topic for such type of analysis.

AUTHORS' CONTRIBUTION

Amanda Fiorani Barreto, Conceptualization, Research; Original draft; Review and editing.

Leonardo Bérenger Alves Carneiro, Conceptualization, Research; Original draft; Review and editing.

FUNDING

This article is supported by the National Council for Scientific and Technological Development – CNPq, Brazil.

CONFLICT OF INTEREST

The authors have no conflict of interest to declare.

REFERENCES

- ASSAF, Mira; DUTTON, Richard. **Volpone: Stage History**. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/stage_history_Volpone/. Accessed on: 15 jan. 2025.
- BASSNETT, Susan. "Plays of Today". In: BASSNETT, Susan. **Reflections on Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 2011, p. 98-101.
- BENTLEY, Gerald Eades. **The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 2007 [1990].
- CARROLL, Rachel. **Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- CHAPLIN, Gregory. "Divided Amongst Themselves": Collaboration and Anxiety in Jonson's Volpone. **ELH**, v. 69, n. 1, 2002. p. 57-81.
- DONALDSON, Ian. **Ben Jonson: a Life**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- FEATHER, John. From rights in copies to copyright: The recognition of authors' rights in English law and practice in the sixteenth and seventeenth centuries. In: WOODMANSEE, Marta; JASZI, Peter (Eds.). **The Construction of Authorship**. Durham: Duke University Press, 1999, p. 191-210
- GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage 1574–1642**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HORACE. **Satires, Epistles and Ars Poetica**. Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1926.
- HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. **A Theory of Adaptation**. Revised Edition. New York: Routledge, 2012.
- JONSON, Ben. **Volpone, or The Fox**. Edited by John Jowett. London: Bloomsbury Publishing, 2024.
- JOWETT, John. Jonson's University Show. **Ben Jonson Journal**, 2022, 29(1), p. 21-45.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. New York: Routledge, 2016 [1992].
- LUCIAN. **Lucian – Volume II**. Translated by A.M. Harmon. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- MASTEN, Jeffrey. **Textual intercourse: Collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance Drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MAYO, Sarah. Grotesque Sex: Hermaphroditism and Castration in Jonson's Volpone. **Renaissance Papers**, 53, 2014, p. 29-46.



ORGEL, Stephen. "What is a text?". In: KASTAN, David Scott; STALLYBRASS, Peter (eds.). **Staging the Renaissance**: reinterpretations of Elizabethan and Jacobean drama. New York: Routledge, 1991, p. 83-87.

SANDERS, Julie; CHEDGZOY, Kate; WISEMAN, Susan. Introduction. In: SANDERS, Julie; CHEDGZOY, Kate; WISEMAN, Susan (eds.). **Refashioning Ben Jonson**: Gender, Politics, and the Jonsonian Canon. London: Macmillan Press Ltd., 1998, p. 1-27.

SANDERS, Julie. What is Shakespeare adaptation?: Why *Pericles*? Why *Cloud*? Why now?. In: HENDERSON, Diana E; O'NEILL, Stephen. **The Arden Handbook of Shakespeare and Adaptation**. London: Bloomsbury Publishing, 2022, p. 56-75.

SMITH, Emma. Shakespeare as an adaptor. In: HENDERSON, Diana E; O'NEILL, Stephen. **The Arden Handbook of Shakespeare and Adaptation**. London: Bloomsbury Publishing, 2022, p. 25-37.

SULLIVAN, Nikki. **A Critical Introduction to Queer Theory**. New York: NYU Press, 2003.





De *Hamlet* a *Ham-Let*: a tradução como trabalho da performance

Leonardo Davino de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7426-4274>

E-mail: leonardo.davino@gmail.com

Luciana C. B. Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6396-7268>

E-mail: luhbusson@gmail.com

RESUMO

O trabalho da Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona nasce da leitura e é indissociável da literatura. Em 1967, o Oficina monta *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. A partir de então, o coletivo recorre à antropofagia, proposta crítica formulada por Andrade, para criar uma linguagem cênica inovadora, sem deixar de lado a cultura brasileira. Em 1993, após duas décadas de intervalo, o Oficina retornou com a peça *Ham-Let*, criada a partir do clássico de Shakespeare. A tradução antropófaga do Oficina é anunciada desde o título. *Hamlet*, nome do personagem principal, é dividido e lido como duas palavras distintas: “*Ham*” e “*Let*”. De acordo com o diretor do espetáculo, “*ham*” pode ser traduzido como canastrão, ao passo que “*let*” tem o sentido de soltar ou liberar. Dessa forma, o hífen indica a apropriação subversiva: “*Ham-Let*: solta o canastrão” (Oficina, 2001d). A tradução declara, desde o título, que a intenção do grupo de teatro vai além da montagem de *Hamlet* em português. *Ham-Let* propõe a desierarquização do texto shakespeariano, considerado “o monumento mais sagrado de toda a história do teatro” (Oficina, 2024). Diante disso, o objetivo de nosso trabalho é investigar algumas estratégias utilizadas pelo Oficina para levar ao palco uma montagem antropófaga, que comece com um cuidadoso processo de leitura e de tradução criativa, reconhecendo o valor do texto original, ao mesmo tempo em que instaura um movimento dialógico através de diversas intervenções cênicas, tais como: a carnavalização e a paródia.

PALAVRAS-CHAVE: Teat(r)o Oficina. *Hamlet*. Antropofagia. Tradução. Transcrição.



From *Hamlet* to *Ham-Let*: Translation as a work of performance

ABSTRACT

The work of Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona begins with reading and is inseparable from literature. In 1967, Oficina staged *O rei da vela*, by Oswald de Andrade. From then on, the group resorted to anthropophagy, a critical proposal formulated by Andrade, to create an innovative scenic language, without leaving aside the culture from Brazil. In 1993, after a two-decade break, the Oficina returned with the play *Ham-Let*, based on Shakespeare's classic. The anthropophagic translation made by Oficina is announced in the title. Hamlet, the main character's name, is divided and read as two distinct words: "Ham" and "Let". According to the play's director, "ham" can be translated as an exaggerated actor, while "let" has the meaning of releasing or releasing. In this way, the hyphen indicates subversive appropriation: "Ham-Let: let the exaggerated actor be" (Oficina, 2001d). The translation declares, right from the title, that the theater group's purpose goes beyond staging *Hamlet* in Portuguese. *Ham-Let* proposes the de-hierarchization of the Shakespearean text, considered "the most sacred monument in the entire history of theater" (Oficina, 2024). In view of this, the objective of our work is to investigate some strategies used by Oficina to bring to the stage an anthropophagous production, which begins with a careful reading and a creative translation, recognizing the value of the original text. But at the same time, the play establishes a dialogical movement through various scenic interventions, such as: carnivalization and parody.

KEYWORDS: Teat(r)o Oficina. *Hamlet*. Anthropophagy; Translation; Transcreation.

1. Prólogo

O trabalho do Teat(r)o Oficina nasce da leitura e é indissociável da literatura. A primeira montagem que o Oficina faz de um texto brasileiro é *O rei da vela*, de Oswald de Andrade em 1967. O grupo de teatro, que até então havia encenado somente textos de autores estrangeiros, viu no texto de Oswald o caminho para encontrar "uma maneira nativa para se comunicar com a realidade de um país" (Silva, 2008, p. 151). Para encenar o espetáculo, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorreu à proposta de antropofagia formulada por Oswald, buscando uma linguagem cênica inovadora, capaz de concretizar a ruptura e a "radicalidade" (Campos, 2017) da escrita de Oswald. O gesto antropófago do coletivo teatral é marca mantida ainda hoje e também se faz presente nas montagens de textos estrangeiros, quando a passagem do texto original para o texto em português costuma ser feita por integrantes do Oficina, em um processo de colaboração coletiva, como é o caso de *As bacantes* (1996), *Pra dar um fim no juízo de Deus* (1997) e *Taniko, o rito do vale* (1998). O mesmo ocorre com *Hamlet*, de William Shakespeare, que é levado ao palco do Oficina com o título *Ham-Let* nos anos de 1993 e 2001.

À margem das diversas traduções no Brasil, *Hamlet* foi o texto escolhido para apresentar ao público o novo espaço do Teatro Oficina. O último espetáculo do grupo havia sido em 1972. Dois anos depois, José Celso deixa o Brasil devido à ditadura militar, tendo retornado no final da década de 1970 disposto a lutar pela permanência do Oficina na Rua Jaceguai, número 520, pois teve início uma batalha judicial entre o Oficina e o grupo do empresário Silvio Santos, que buscava tomar posse do terreno onde ficava o teatro. Durante a década de 1980, o Oficina consegue permanecer no endereço, mas o prédio precisou ser demolido e passou por uma reforma radical, dando origem ao espaço arquitetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito. O novo teatro foi inaugurado em 1993, com a estreia de *Ham-Let*.

O pesquisador Pedro Sussekind (2021) indica que o fantasma, em *Hamlet*, é a figura que revela aquilo que é desconhecido e que irá desencadear a ação. Em um paralelo, pode-se interpretar que José Celso Martinez Corrêa, ao se apropriar da figura do fantasma, revela o processo de reforma e de reestruturação do Teatro Oficina, fato que até então era ignorado pela maior parte das pessoas. Ao surgir em cena incorporando um fantasma, Martinez Corrêa anuncia a nova etapa do Oficina, marcada por uma nova geração de atores.

Eu sou o fantasma ainda, eu não era fantasma, eu não era só o fantasma, eu continuo o fantasma. Mas acontece que, em 93, o fantasma passou a bola, o fantasma passou a bola pra Hamlet, o Marcelo Drummond. Passou o bastão pra Marcelo Drummond que, com a geração dele abriu o teatro. Que, aliás, foi tudo surpresa, foi tudo na moita [...]. Ensaíamos na moita *Ham-Let*, terminamos a construção do teatro na moita e, de repente, como um cogumelo, em 93, apareceu o teatro pronto e apareceu Marcelo vingando o fantasma, vingando a mim, o fantasma. Vingando quer dizer realizando, fazendo aquilo que o fantasma sonhava. Que o fantasma que rondava o teatro brasileiro sonhava. E apareceu em forma de um Hamlet — Mick Jagger, um Hamlet — Cazuza, um Hamlet rouco, um Hamlet doido, um Hamlet solar (Oficina, 2001d).

O comentário do diretor sobre o estilo de atuação de Marcelo Drummond une o personagem Hamlet a um estilo de atuação peculiar, marcado por certo exagero nos gestos vocais e corporais. Dessa forma, Corrêa aponta para a consonância entre o trabalho de Drummond e a tradução do título proposta pelo Oficina (*Ham-Let: solta o canastrão*), ou seja: para o diretor, a performance de Drummond traduz a proposta de levar ao palco um Hamlet canastrão, exagerado.

A passagem do inglês para o português envolveu três pessoas: o jornalista e crítico teatral Nelson de Sá; José Celso Martinez Corrêa, diretor do espetáculo; e Marcelo Drummond, ator que interpreta Hamlet. A tradução antropófaga do Oficina é anunciada no título. Hamlet, nome do personagem principal, é lido não como um nome próprio, mas como duas palavras distintas: “Ham” e “Let”. Essa divisão de “Hamlet” permite encontrar novas camadas semânticas. De acordo com José Celso Corrêa (2001), “ham” pode ter diversos significados, dentre eles “canastrão, grotesco, exagerado”, ao passo que “let” teria o sentido de soltar ou de liberar. Dessa forma, o nome da peça, originalmente formado por uma só palavra, é cortado ao meio: “Libera o canastrão. *Ham-Let: solta o canastrão*” (Corrêa, 2001). Vale lembrar que “canastrão”, de acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009, p. 78) é um termo com conotação negativa, utilizado “para designar o mau ator”.

A tradução de Corrêa, Drummond e Sá declara, desde o título, que a intenção do Oficina vai além da montagem de *Hamlet* em português. *Ham-Let* propõe a desierarquização do texto shakespeariano, que é considerado “o monumento mais sagrado de toda a história do teatro” (Oficina, 2024). Ao dividir o título da peça, o Oficina anuncia uma tradução que é, ao mesmo tempo, desconstrução (Derrida, 2014) do texto de Shakespeare, compreendendo aqui “desconstrução” como a “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto” (Santiago, 1976, p. 17). Dessa forma, “o Hamlet de Shakespeare, trágico, oficial, colonizador, encontra-se com o Ham-Let

de Oswald de Andrade, rumoroso, marginal, antropófago. ‘To be or not to be’ é afrontado por ‘tupi or not tupi’” (Oficina, 2024).

2. Tupi or not Tupi?

Ham-Let do Oficina é apresentada em três atos, com aproximadamente uma hora e trinta minutos de duração cada. A primeira parte da peça engloba o primeiro e segundo atos de *Hamlet*. A segunda parte da montagem é formada pelo terceiro ato do texto de Shakespeare, bem como pelas cenas I a IV do quarto ato do texto inglês. Por fim, a terceira parte do espetáculo corresponde às cenas V e VI do quarto ato e por todo o quinto ato do texto de Shakespeare.

A peça tem início com a canção “Tupi or not Tupi”, de Surubim Feliciano da Paixão (1940-1991). De origem pernambucana, Paixão se uniu ao Oficina a partir de 1979 e trabalhou como artista plástico, cirandeiro, músico e compositor, além de ter sido “uma pessoa chave em todo o processo de tombamento e desapropriação do Teat(r)o Oficina” (Oficina, 2015). A letra da canção, respeitando a grafia com a qual foi publicada no site do Oficina, é:

TUPI OR NOT TUPI

A minha tribo quando entra na aldeia
Índio não faz cara feia
Não deixa a frexa cair
Tupi tupi or not tupi
Tupi tupi or not tupi
Não sei se vou não sei se estou não sei se fico
Nada ainda exprico nessa frase or not tupy
Tupi tupi or not tupi
Tupi tupi or not tupi
Ser ou não ser tupi
Ser ou não ser tupi
Ser ou não ser tupi
Ser ou não ser tupi (Paixão, 2015).

O texto realiza a proposta da antropofagia crítica feita por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*. Andrade se apropriou de “To be or not to be: that is the question” (Shakespeare, 1987, p. 239), verso muito conhecido de *Hamlet*, para criar o aforismo “Tupi or not tupi, that is the question” (Andrade, 2021, p. 627). Nessa operação, Andrade une o cânone europeu e as raízes culturais indígenas para se referir ao violento processo de colonização que marca a história do Brasil, conforme nota Maria Augusta Fonseca (2008, p. 75). A pesquisadora ressalta também o fato de que o aforismo oswaldiano é construído sem o uso da língua portuguesa, pois a palavra tupi é uma transliteração da língua geral.

Ao colocar a voz de Feliciano da Paixão cantando “Tupi or not tupi”, no início de *Ham-Let*, o Oficina mobiliza diversas camadas que irão integrar a peça: o verso shakespeariano, o manifesto de Oswald, a antropofagia como postura criativa, a importância de Surubim (artista pouco



conhecido pelo público) para o Oficina, a brasilidade nos instrumentos musicais, a questão da fantasmagoria (devido ao uso da voz de Surubim, que está morto) versus a presença (do elenco e dos espectadores), o processo para conservar o território do Teatro Oficina, entre outras.

O refrão criado por Feliciano da Paixão apresenta duas formas híbridas. A primeira delas, como no aforismo de Oswald, utiliza o idioma inglês e a língua geral “Tupi tupi or not tupi”. Em seguida, a língua portuguesa entra no jogo, tomando o lugar das palavras em inglês: “Ser ou não ser tupi”. A mistura de línguas em ambas as formas, juntamente com a transposição do inglês para o português, insere uma importante questão para o Oficina: a tradução de *Hamlet*. É possível notar, ainda, que o verso “Não sei se vou não sei se estou não sei se fico” propõe uma afinidade semântica entre o verbo inglês *to be* e os verbos ir, estar e ficar.

Nesse contexto, é significativa a escolha da canção para abrir *Ham-Let*, uma vez que “Tupi or not tupi” anuncia a postura do Oficina diante do texto shakespeariano, aquela que pensa a tradução como uma forma de transcrição, que é a “tradução como apropriação transgressiva e hibridismo (ou mestiçagem) como prática dialógica e capacidade de dizer o outro e dizer a si próprio através do outro, sob a espécie da diferença” (Campos, 2015, p. 199-200).

Outro ponto relevante trazido pela canção está na relação “to be or not to be”/“tupi or not tupi”. Oswald de Andrade se apropria da semelhança sonora entre o verbo “to be” e a palavra “tupi” para propor uma nova forma de ler o verso (e, conseqüentemente, o texto) canônico. Essa operação pode ser considerada antropófaga, uma vez que, como Haroldo de Campos aponta:

A “antropofagia” oswaldiana — já o formulei em outro lugar — é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago (Campos, 2017, p. 234).

Conforme aponta Pedro Sussekind (2021, p. 202) as palavras “to be or not to be”, no texto shakespeariano, indicam a reflexão de Hamlet sobre o suicídio. Ao substituir “to be” por “tupi”, Andrade subverte o sentido proposto pelo texto original, abrindo possibilidades de interpretação. Para Beatriz Azevedo, que analisou extensamente o manifesto de 1928, Andrade realiza uma paródia que substitui a dúvida hamletiana em torno do suicídio pela temática da vingança e seus desdobramentos:

No caso, Oswald alude parodicamente à fala da personagem Hamlet, “to be or not to be, that is the question”, que nos reporta à crise do mundo patriarcal, vivenciada na peça de mesmo nome. Como sabemos, no enredo de Shakespeare, o Rei Hamlet foi assassinado pelo próprio irmão, Claudius, que assume então seu posto ao casar-se com a mãe do príncipe Hamlet, Gertrude. O rei morto aparece como fantasma para o filho e seu amigo Horácio, nas proximidades do palácio de Elsinore, incitando o filho à vingança contra seu tio Claudius. Diante disso, percebemos no aforismo acima uma ironia de Oswald à angústia metafísica de Hamlet, ao seu dilema expresso na frase “ser ou não ser”, ocasionado, no contexto da peça, pela dúvida em vingar ou não o pai traído [...]. Ora, Oswald substitui exatamente aquela angústia metafísica de Hamlet (advinda do mundo patriarcal) por uma formulação antropofágica (de viés matriarcal), encarnada no sentido não cristão de vingança entre os Tupi. A Antropofagia é parte essencial deste complexo social da vingança, e portanto, na

tradução filosófica de Oswald, a questão não é mais “ser ou não ser”, mas sim, “Tupi or not Tupi” (Azevedo, 2012, p. 91-92).

Azevedo deixa claro que esta é apenas uma das múltiplas possibilidades de interpretação do aforismo oswaldiano. Contudo, seu ponto de vista é de especial interesse para nosso estudo, uma vez que Azevedo integrou o elenco da primeira montagem de *Ham-Let*, na década de 1990. Ela também participou de outros espetáculos do grupo na época, a saber: *Mistérios Gozósos* (1994) e *As Bacantes* (1995).

Para Martinez Corrêa, o *Hamlet* de Shakespeare representa as incertezas do mundo ocidental: “*Hamlet* é o cânone do ocidente, é o ocidente em crise. É o ocidente pirado. É o ocidente sem saber o que fazer. É o ocidente perdido. É o ocidente perdido, como a condição humana toda é uma condição humana de perdição, de trevas, de não certezas” (Oficina, 2001d). Porém, ainda segundo a perspectiva do diretor teatral, o aforismo de Oswald de Andrade responde a dúvida hamletiana em torno do suicídio:

Eu acho que a ambiguidade absoluta permanece com uma certeza absoluta de que a vida é. A vida é tupi, a vida é ser. “To be”, quer você queira ou não queira. Você pode se suicidar, uma maravilha. É uma possibilidade de Hamlet, é o suicídio. O desaparecimento da vida. Mas mesmo a possibilidade do suicídio é uma possibilidade de afirmação do ser, é uma possibilidade de afirmação da vida (Oficina, 2001d).

Essa afirmação da vida, que Martinez Corrêa vê no *Hamlet* de Shakespeare lido por Oswald de Andrade, torna-se mais veemente quando o diretor indica outro aforismo do *Manifesto Antropófago* como chave para a encenação de *Ham-Let*: “Eu acho que a alegria é a prova dos nove¹. E a alegria é a prova da tragédia. É a afirmação da vida. Eu acho que não é otimismo, é a aceitação da vida com as contradições todas que a vida tem. E a vida tem o bem e o mal, a morte, a vida cabe tudo” (Oficina, 2001d).

3. Hamlet encontra Dionísio

Em *Ham-Let*, o papel do fantasma do rei é interpretado por José Celso, ao passo que o príncipe dinamarquês é representado por Marcelo Drummond. Dessa forma, o embate entre Hamlet e o fantasma funciona, sob a lógica do Oficina, como a união entre um representante do grupo de teatro que ficou conhecido nas décadas de 1960 e 1970 e um ator da nova geração da companhia, conforme apontado por José Celso (Oficina, 2001d). Com essa metáfora, o Oficina aponta o encontro entre tempos diferentes, que ocorre simultaneamente na tragédia shakespeariana e na história da companhia teatral.

A aparição do fantasma em Shakespeare, para Derrida, marca um “Momento espectral, um momento que não pertence mais ao tempo, caso se compreenda debaixo desse nome o encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: ‘agora’, presente

¹ O aforismo a que nos referimos é “A alegria é a prova dos nove” (Andrade, 2021, p. 632).

futuro” (Derrida, 1994, p. 12). O fantasma representa o princípio da responsabilidade para com todos aqueles que não estão vivos, seja porque já morreram ou porque ainda não nasceram. Essa responsabilidade, que marca o elo com o passado, acaba por orientar também as ações futuras:

Sem essa não-contemporaneidade a si do presente vivo, sem que isso secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que *não estão presentes*, que não estão mais ou ainda não estão *presentes e vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta “onde?”; “onde amanhã?” (“*whither*”)? (Derrida, 1994, p. 12, grifos do autor).

Na montagem do Oficina, o encontro entre os dois personagens (o fantasma e o príncipe) é também o encontro entre dois atores de gerações diferentes, que representam respectivamente dois momentos distintos da companhia de teatro, a saber: o Oficina da década de 1960 e o Oficina da década de 1990. Esta atitude pode ser interpretada como um caminho encontrado para indicar publicamente que, apesar de o nome do coletivo teatral permanecer o mesmo, há mudanças significativas no grupo.

Vale lembrar que, no texto de Shakespeare, o falecido rei e o príncipe têm o mesmo nome (Hamlet), porém trata-se de dois personagens diferentes que representam dois momentos do reino da Dinamarca. Na primeira cena do primeiro ato, Horácio narra a vitória que o falecido rei da Dinamarca obteve sobre Fortimbrás, governante da Noruega. Depois, como veremos no final da peça, toda a família real morre, deixando vago o trono da Dinamarca que, por sua vez, fica sob domínio norueguês. Conforme nota Marlene Soares dos Santos, “A trama de Hamlet é enquadrada por fatos políticos que determinam o futuro destino da Dinamarca e sua tragédia — de país soberano a satélite da Noruega” (Santos, 2019, p. 41).

Em *Ham-Let*, é possível traçar um paralelo em que a presença de Corrêa e Drummond aponta para duas pessoas diferentes, que, por sua vez, representam dois momentos distintos do grupo Oficina. Dessa forma, a montagem ganha uma nova camada, em que a história do coletivo teatral dialoga com a trama de Shakespeare.

Essa possibilidade de significados é ampliada ao considerarmos a relevância que o teatro tem dentro do texto shakespeariano. Pedro Sussekkind (2021, p. 148) aponta que, ao longo de Hamlet, o príncipe dinamarquês “se mostra um profundo conhecedor da arte teatral, capaz não só de recordar cenas de memória, mas também de adaptá-las e dirigi-las”. Além disso, Hamlet utiliza uma peça de teatro intitulada *A ratoeira* durante o terceiro ato como uma estratégia para confirmar a culpa de Cláudio como assassino.

Para Martinez Corrêa, o teatro é a forma que Hamlet encontra para devorar criticamente os acontecimentos que o cercam:

Ele conta a história dele, ele acredita no teatro, ele acredita na eficácia do teatro. Ele apanhou o teatro como arma pra conseguir entender o fantasma, porque ele... O fantasma não basta, o fantasma é uma loucura. ele precisa de alguma coisa mais concreta. Então, ele faz uma peça. Pra conseguir captar a consciência do rei. E no final, ele pede que a peça dele seja escrita por Horácio. Que Horácio conte a história dele. E que conte a história dele pra Fortinbras. E que a peça dele seja encenada no teatro do mundo (Oficina, 2021).

De forma semelhante, é possível interpretar que o Oficina escolhe contar determinados acontecimentos de sua própria história (as duas gerações do grupo, o retorno aos palcos após um longo intervalo, a reforma do espaço físico) no teatro, com a encenação de *Ham-Let*. Dessa forma, no palco, José Celso como fantasma introduz o princípio da responsabilidade derridiano que a nova geração do Oficina possui em relação ao passado, ou seja, à história do coletivo e também em relação ao futuro, uma vez que ambos dependem daquilo que será feito pela geração atual de atores, representada por Marcelo Drummond. Oswaldianamente, *Ham-let* permite que o Oficina totemize seus tabus, sua história, seus fantasmas.

Após o encontro com o fantasma do rei, no final do primeiro ato de *Hamlet*, o príncipe decide se comportar como louco, estratégia que exige a performance. No texto original, o príncipe diz: “How strange or odd soe’er I bear myself — / As I perchance hereafter shall think meet/ To put an antic disposition on -”² (Shakespeare, 1987, p. 195). De acordo com o professor G. R. Hibbard, que elaborou as notas de rodapé para o texto de *Hamlet* publicado pela editora Oxford, a expressão “to put an antic disposition on” se refere a um comportamento fantástico ou selvagem (Hibbard, 1987, p. 195). Mas “vale lembrar também que ‘antic’ era sinônimo de palhaço; pois o papel que Hamlet irá desempenhar nas interações com seus oponentes tem muito em comum com a presença de espírito de um palhaço” (Hibbard, 1987, p. 195, tradução nossa³). Em *Ham-Let*, a tradução é: “Por mais estranho ou esquisito que possa parecer algum comportamento meu... porque pode ser que, às vezes, eu ache oportuno usar a máscara de um ator grotesco tomado pela *antiqua mania*”⁴ (Oficina, 2001a). Nesse momento, entram Ofélia e as três Fúrias, ou Erínias, que entregam ao príncipe uma coroa feita de folhas.

A presença de Ofélia e das Erínias não está indicada no texto shakespeariano. Aliás, as Fúrias não são personagens de *Hamlet*. Mas pode ser oportuno lembrar que as Erínias são personagens da *Oresteia*, de Ésquilo, tragédia cuja semelhança com *Hamlet* foi destacada por Hegel em seus *Cursos de Estética* (apud Sussekind, 2021, p. 23). O tema central da *Oresteia* também é a vingança familiar. De acordo com Albin Lesky, as Erínias “são espíritos da subterrânea profundidade, a qual os gerou, e, como tais, caracteriza-as, na religião grega, além do horror do subterrâneo, o poder de bênção que dormita na profundidade da terra” (Lesky, 2015, p. 128). Para Martinez Corrêa (Oficina, 2001d), as Fúrias são personagens dionisiacos, que “incorporam as entidades que são proibidas na ordem estabelecida puritana. Quer dizer: as paixões, as violências, o que não é politicamente correto, os amores, o excesso de sensualidade”. Dessa forma, a presença das Erínias em *Ham-Let* logo após o príncipe declarar seu plano de agir como se tivesse perdido a razão pode ser compreendida como o encontro entre Hamlet e o dionisiaco.

² Na tradução de Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2017): “Por estranho que eu possa parecer-vos/ — Se por acaso, doravante, eu queira/ Tomar uma atitude extravagante”.

³ No original: “It is also worth remembering that an antic was a clown; for the part curiosity Hamlet will now go on to play in his dealings with his opponents will have much in common with that of the witty clown”.

⁴ De acordo com o *Dicionário Escolar Latino-Português* (Faria, 1962, p. 83), a palavra “antiqua” tem o significado de “algo antigo, velho, ultrapassado”.

Após conduzir a entrada das Fúrias, Ofélia entrega a coroa de folhas a Hamlet. Aqui temos o anúncio do fim trágico da personagem: após enlouquecer, Ofélia passa a criar coroas feitas de folhas. Ela se pendura em um galho para colher algumas plantas e cai no rio, onde morre afogada. No espetáculo, a coroa de folhas, objeto cênico que marca visualmente Hamlet como personagem ligado ao dionisiaco, é também o objeto que levará Ofélia a cair no rio e se afogar. Na montagem, a morte de Ofélia é representada no momento em que o corpo da atriz Camila Mota é submerso em uma pequena fonte, o que causa um transbordamento que termina por inundar o palco. O excesso de água pode ser interpretado como uma metáfora para o excesso de “paixões e violências” (Oficina, 2001d) associados às Fúrias. Ofélia se afoga quando perde o domínio de suas emoções, que transbordam, metaforicamente, no palco.

Hamlet, por sua vez, tem outra forma de aproximação com as Fúrias. Após se fingir de louco e não obter os resultados esperados, o príncipe opta por encenar uma peça. Dessa forma, Hamlet escolhe o teatro como uma possibilidade de lidar com seus conflitos internos. A visão de José Celso Martinez Corrêa sobre a função do teatro parece apontar para esse ponto de vista:

O bode é da essência do teatro, faz parte. O teatro capta os bodes, assume os bodes, quer os bodes. Tragédia é bode que canta. E nós somos bodes que cantam. [...] Porque essa condição de bode, o teatro realmente assume o bode da sociedade toda. O bode da exclusão, o bode do desespero amoroso, da carência sexual, o bode da fome. E canta, berra gloriosamente esse bode (Oficina, 2001d).

Como Hamlet se aproxima das Fúrias pela via do teatro, ele não perde totalmente a razão, como ocorre com Ofélia. Hamlet não escapa da morte, porém, por conseguir manter a lucidez (ao menos em alguma medida) até o final, Hamlet pode pedir a Horácio que conte a sua história para o mundo.

4. A preparação do ator

Em *Hamlet*, o teatro é elemento de destaque. De acordo com Maria Clara Galery (2019, p. 121), essa é a peça shakespeariana que mais traz reflexões sobre a representação, a atuação e o dilema de atuar. Além disso, a escolha de linguagem utilizada por Shakespeare está ligada ao universo cênico: “há na tragédia uma linguagem teatral que explora diversas nuances da expressão *play the part*, linguagem esta entremeada por termos tais como: *act*, *perform*, *prologue*, *applaud*, além de outras palavras que designam o universo do palco e da performance” (Galery, 2019, p. 121). O trabalho de tradução do Oficina irá preservar, e em alguns casos ampliar, as referências teatrais propostas pelo texto shakespeariano.

No início do terceiro ato, Cláudio, Gertrude e Polônio preparam Ofélia para uma importante missão. Ela deve simular um encontro casual com Hamlet, enquanto Cláudio e Polônio observam às escondidas. A intenção é descobrir os reais motivos do estranho comportamento do príncipe. A rainha diz a Ofélia: “And for your part, Ophelia, I do wish/ That your good beauties be the happy cause/ Of Hamlet’s wildness: so shall I hope your virtues/ Will bring him to his

wonted way again,/ To both your honours⁵” (Shakespeare, 1987, p. 238, grifo nosso). A palavra “part” costuma ser compreendida como uma forma que a rainha usa para se referir a Ofélia. Porém, há outro sentido para “part”, que é um papel a ser interpretado por um ator.

O verso “And for your part, Ophelia, I do wish” perde a referência ao teatro na tradução de Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2017), que optam por: “E do teu lado, Ofélia, o que desejo”. Na tradução do Oficina (2001d), a fala de Gertrudes é entremeada com referências à performance que não constam no texto original: “Esta é a sua cena, Ofélia. Desejo que sua beleza bondosa se revele a causa feliz da selvageria de Hamlet. Espero que, com seu talento, consiga trazer ele de volta para a novela da vida normal. Pra glória dos dois” (grifos nossos). Com essa nova forma, o espetáculo resgata o jogo semântico proposto por Shakespeare. Antes de se retirar, Gertrudes diz a Ofélia: “Merda!”, expressão utilizada para desejar sucesso aos atores e atrizes, antes do início de um espetáculo (Fraga, 2009, p. 198), o que reforça a ideia de que Ofélia é uma atriz prestes a entrar em cena.

A ampliação das referências ao teatro feita pelo Oficina pode ser notada na mesma cena. Ainda antes do encontro com Hamlet, Polônio instrui Ofélia dizendo: “[...] Read on this book,/ That show of such an exercise may colour/ Your loneliness” (Shakespeare, 1987, p. 238-239), frase que é traduzida como: “Lê este livro;/ Esta é a ocupação que justifica/ O teu isolamento” (Mendonça; Heliodora, 2017). Em *Ham-Let* (2001), Polônio reforça o jogo metateatral ao dizer: “Fica lendo esse livro. Lendo. Assim, o exercício desse teatro dá cor de verdade à sua solidão” (grifo nosso).

A entrada de Hamlet em cena ocorre junto com o solilóquio que se inicia com o verso “To be, or not to be — That is the question” (Shakespeare, 1987, p. 239). Na montagem, o Oficina (2001d) optou pela tradução “Ser ou não ser — eis a questão”. Se considerarmos o início do espetáculo, com a canção “Tupi or not tupi”, a fala de Hamlet nessa cena surpreende pela semelhança com as demais traduções já feitas para o português, principalmente no que se refere à passagem do verbo “to be” para o verbo “ser”. Conforme apontado anteriormente, a canção antropófaga de Surubim Feliciano da Paixão prefere apontar a afinidade de sentido entre o verbo “to be” e os verbos “ir”, “estar” e “ficar”.

Porém, dentro do segundo ato da peça *Ham-Let*, a tradicional tradução de “to be” como “ser” é mantida. Com essa estratégia, duas traduções possíveis para “to be” são apresentadas: no solilóquio, temos “To be or not to be” (traduzido como “Ser ou não ser”), que funciona dentro da lógica shakespeariana, ocidental. Na canção que abre o espetáculo, temos “Tupi or not tupi” (traduzido como “Não sei se vou, não sei se estou, não sei se fico”), forma adequada à postura antropófaga, oswaldiana. Com este tensionamento, o Oficina coloca “to be” em uma posição semelhante ao *phármakon* (Derrida, 2015).

Em *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida explica que a palavra “phármakon”, no idioma grego, tem múltiplos significados. Consequentemente, ela pode ser traduzida de diversas formas, tais como “‘remédio’, ‘veneno’, ‘droga’, ‘filtro’, etc.” (Derrida, 2015, p. 17). Com as diversas traduções, a multiplicidade de conceitos ligados ao *phármakon* foi se perdendo, de forma que “a

⁵ Na tradução de Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2017): “E do teu lado, Ofélia, o que desejo/ É que a tua beleza seja a causa/ Da loucura de Hamlet; pois espero/ Sejam tuas virtudes sua cura,/ Para honra de ambos”.

unidade plástica desse conceito, ou melhor, sua regra e a estranha lógica que o liga ao seu significante foram dispensadas, mascaradas, obliteradas, dominadas por uma relativa ilegibilidade [...], pela temível e irreduzível dificuldade da tradução” (Derrida, 2015, p. 17). A dificuldade de tradução, explica Derrida, não seria causada devido à passagem de um idioma para outro, mas sim à tradição violenta que permeia diversos idiomas e que escolhe traduzir apenas um dos significados da palavra, em detrimento dos demais. Ao confrontar os diferentes significados de “to be”, a montagem de *Ham-Let* busca indicar a polissemia do termo “to be”, em uma tradução que não decide por um único significado, mas que aponta as múltiplas possibilidades oferecidas pelas palavras do texto original.

Outro ponto importante é que, para José Celso, a pergunta formulada como “ser ou não ser” no solilóquio representa a crise não apenas do personagem, mas de toda a sociedade ocidental: “Hamlet é o cânone do ocidente, é o ocidente em crise. É o ocidente pirado. É o ocidente sem saber o que fazer. É o ocidente perdido. É o ocidente perdido, como a condição humana toda é uma condição humana de perdição, de trevas, de não certezas” (Oficina, 2001d). Essa percepção do diretor remete ao Hamlet dionisíaco, ao homem que tem consciência do horror, do sofrimento, do “absurdo da existência” (Nietzsche, 2020, p. 49). Não por acaso, nesta cena, Hamlet está com a coroa de folhas na cabeça, ou seja, ele traz no corpo a marca do dionisíaco. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche cita uma lenda em que o acompanhante de Dionísio diz para um rei mortal: “A melhor coisa é inalcançável para ti: não haver nascido, não ser, nada ser. E a segunda melhor coisa, para ti, é brevemente morrer” (Nietzsche, 2020, p. 30). A contradição, de acordo com José Celso, está no fato de que qualquer ato é também uma afirmação da vida: “É uma possibilidade de Hamlet, é o suicídio. O desaparecimento da vida. Mas mesmo a possibilidade do suicídio é uma possibilidade de afirmação do ser, é uma possibilidade de afirmação da vida” (Oficina, 2001d). Na peça, o nojo de agir, que caracteriza o lado dionisíaco de Hamlet, é contraposto à opção (ainda que momentânea) de dar continuidade à própria existência. Não por acaso, no palco, a palavra final do solilóquio, “ação”, é ecoada pelo coro em um grito, inserindo uma quebra súbita no tom reflexivo e melancólico da cena que impele Hamlet a agir. Com o anúncio do coro, Ofélia entra no palco, dando início ao diálogo entre os dois personagens.

Aqui o Oficina se apropria de uma palavra que está no texto original (“ação”) e faz com que o coro a repita. Com isso, as referências ao teatro, feitas anteriormente por Polônio e Gertrudes, são acionadas. “Ação” é uma palavra utilizada para indicar a ordem de um diretor (de cinema ou TV) para que os atores deem início a uma cena. O grito de “ação” do coro remete ao momento em que a Rainha diz “Merda!” para Ofélia. O jogo entre as duas palavras (Merda/Ação) deixa claro que tanto Ofélia quanto Hamlet estão interpretando nesta cena: Hamlet faz o papel de louco, Ofélia faz o papel de solitária.

5. Os bastidores

A cena seguinte tem início com Hamlet preparando os atores para a encenação de *A Ratoeira*, a peça que tem como objetivo confirmar a culpa de Cláudio no assassinato do rei. Para isso, a companhia teatral deveria inserir na representação um trecho escrito pelo próprio Hamlet. Este

trecho mostra Hamlet acumulando diversas funções ligadas ao teatro: ator, devido à sua estratégia de se comportar como louco; dramaturgo, por sua capacidade de escrever uma parte da peça que será encenada e diretor, ao dar orientações específicas sobre a encenação. Ao dar instruções para os atores, Hamlet diz que eles devem se portar com naturalidade, uma vez que “qualquer força tira do jogo do teatro, que desde a origem até agora, teve e tem por fim dar-se a presença como no espelho”⁶ (Oficina, 2001b). O crítico literário Northrop Frye (1986, p. 83-83) explica que muitas pessoas associam esta passagem à visão de Shakespeare sobre o teatro, embora isso não seja um fato confirmado.

No espetáculo, Hamlet, ao final da sua fala, pede para fazer uma cena. Ele então tira um chocolate da marca “Hamlet” e distribui pedaços do doce para o público enquanto diz: “Tomai. Comei. Este é o meu corpo. Já comeram meu corpo?” (Oficina, 2001b). A frase remete à passagem bíblica em que Jesus realiza a primeira eucaristia, dizendo: “Tomai, comei, isto é o meu corpo” (Mt, 26:26). *Ham-Let* faz, assim, uma paródia da comunhão católica, com o chocolate no lugar da hóstia. Essa estratégia de carnavalização (Bakhtin, 1987) do Oficina leva o público a participar da devoração de Hamlet. Ao mesmo tempo, a cena remete ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (2021, p. 629): “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”. A partilha dos alimentos nas peças do Oficina tem o sentido de convidar o público para o exigente processo de mastigar (no sentido de refletir, meditar) o texto. Neste processo, o texto deixa de pertencer ao escritor e é devorado por todos os presentes.

6. O quarto da rainha

Após a apresentação da peça, em que Hamlet constata a culpa de Cláudio, o príncipe se dirige ao quarto da rainha para confrontá-la. A pesquisadora Caroline Spurgeon aponta que a trama de Shakespeare tem como característica uma atmosfera de doença e de sujeira, sintomas da decadência moral: “a angústia não é o pensamento predominante, mas a podridão, a moléstia, a imundície, a corrupção, o resultado da sujeira; as pessoas estão ‘enlameadas’” (Spurgeon, 1958 *apud* Santos, 2019, p. 39). Em *Ham-Let*, a cena em que acontece o diálogo entre mãe e filho explicita a ideia shakespeariana de sujeira pela cenografia. O quarto de Gertrudes é demarcado por um tecido branco, que fica no chão e que será pisoteado por Hamlet e Gertrudes. Consequentemente, o pano vai ficando sujo, mostrando a decadência moral a que Spurgeon se refere.

Hamlet, por sua vez, aparece envolto em um tecido vermelho, que pode ser interpretado de diferentes formas: uma delas é que se trata de um anúncio visual do assassinato de Polônio, que ocorrerá em instantes. Outra possibilidade é o desejo que Hamlet tem de fazer algo contra a rainha, embora o fantasma do rei tenha proibido qualquer ação nesse sentido. Por fim, o tecido usado por Hamlet tem a mesma cor do manto usado pelo fantasma do rei, podendo indicar a

⁶ No original, “For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as ‘twere, the mirror up to nature” (Shakespeare, 1987, p. 248).



lealdade que o filho sente em relação ao pai morto. O diálogo inicial entre mãe e filho gira justamente em torno da figura paterna:

Rainha: Hamlet, você deixou seu pai muito ofendido.

Hamlet: Mãe, você deixou meu pai muito ofendido.

Rainha: Vai, vai, você está me respondendo numa língua de louco!

Hamlet: Vai, vai, você está me perguntando numa língua de vagabunda!⁷ (Oficina, 2001b).

A rainha se refere a Cláudio como pai de Hamlet, ao que o príncipe retruca, lembrando que seu pai é o falecido rei. Então, a rainha finge não entender, o que leva Hamlet a replicar: “you question me with a wicked tongue” (Shakespeare, 1987, p. 277). De acordo com o dicionário, a palavra “wicked” pode ser utilizada com o sentido de imoral ou para designar algo de natureza ruim⁸. Em Mendonça e Heliadora (Shakespeare, 2017), a tradução é: “tu me interrogas com malícia”, palavra que indica a intenção ardilosa da rainha. O Oficina opta por traduzir “wicked” de acordo com a perspectiva de Hamlet. A expressão “língua de vagabunda” remete ao uso popular do adjetivo “vagabunda”, frequentemente utilizado para se referir a uma mulher que não possui uma conduta sexual adequada aos padrões sociais. Dessa forma, a tradução escolhida pelo teatro aponta para o ressentimento de Hamlet, causado pela rapidez com que Gertrudes e Cláudio se casam.

Hamlet chama a atenção da mãe para as diferenças entre o falecido rei e Cláudio, ressaltando as qualidades do primeiro e os defeitos do segundo. Enquanto fala, Hamlet volta a se tornar violento, atira a mãe no chão e se despe. Depois, ele se deita sobre a rainha, com uma nítida intenção sexual. A rainha consegue se desvencilhar e pede a Hamlet que pare de falar. Ele pausa o ataque físico, mas continua a se referir a Cláudio: “Um assassino, um tosco, um escravo, que não chega à vigésima parte do décimo do seu antigo senhor. Um rei *cover*, um batedor de carteira do império do poder, que roubou da prateleira a coroa e enfiou no bolso!” (Oficina, 2001b). No texto original, Hamlet conclui o insulto dizendo que Cláudio é “A king of shreds and patches” (Shakespeare, 1987, p. 282). Mendonça e Heliadora (Shakespeare, 2017) traduzem a expressão para “Um rei de trapos e retalhos”. Na montagem do Oficina, Hamlet grita “O rei da vela!”, em uma referência à peça homônima de Oswald de Andrade.

Esta escolha traz uma importante carga semântica. Abelardo I, personagem que dá título à peça oswaldiana, é um burguês que enriquece graças à morte alheia, como é possível constatar na fala do personagem: “Em um país medieval como o nosso, quem se atreve a cruzar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional” (Andrade, 2017). Cláudio, em seu solilóquio, também admite ter enriquecido às custas da morte: “Pois

⁷ No original: GERTRUDE: Hamlet, thou hast thy father much offended./ HAMLET: Mother, you have my father much offended./ GERTRUDE: Come, come, you answer with an idle tongue./ HAMLET: Go, go, you question with a wicked tongue” (Shakespeare, 1987, p. 277).

⁸ De acordo com The Oxford Compact English Dictionary, a palavra “wicked” significa: “evil or morally wrong” (Soanes, 2000, p. 1320).

⁹ No original: “A murderer and a villain,/ A slave that is not twentieth part the tithe/ Of your precedent lord, a vice of kings,/ A cutpurse of the empire and the rule, /That from a shelf the precious diadem stole And put it in his pocket -” (Shakespeare, 1987, p. 282).

ainda tenho tudo pelo que cometi o assassinato: a minha coroa, a minha própria ambição e a minha rainha! Pode alguém ser perdoado e ficar com a posse de tudo que rendeu o crime?”¹⁰ (Oficina, 2001b). A referência ao rei da vela aponta também para outra similaridade entre Cláudio e Abelardo I: ambos utilizam a riqueza adquirida de forma ilegal para garantir a impunidade.

Cabe notar, ainda, que a montagem de *O rei da vela*, em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa, foi um grande sucesso do Oficina. Marcelo Drummond, ao mencionar o título do espetáculo, resgata a história do coletivo, reforçando o encontro entre as duas gerações que integram a companhia teatral.

7. Epílogo

Após a cena no quarto da rainha, que encerra o terceiro ato, Hamlet se esconde, com objetivo de evitar a punição por ter assassinado Polônio. Cláudio acaba decidindo enviar o sobrinho para a Inglaterra, com o plano de que o príncipe fosse assassinado no estrangeiro. A escolha do país de destino de Hamlet não é um acaso, uma vez que a peça foi escrita para ser apresentada ao público inglês. Em *Ham-Let*, a Inglaterra é substituída pelo Brasil. Além da intenção óbvia, que cria uma identificação entre o público e a peça, o destino do personagem principal se torna uma metáfora para o problema central do Oficina: como trazer *Hamlet*, um texto do teatro elisabetano, para o Brasil do final do século XX?

A resposta, para o teatro Oficina, está na antropofagia, essa vacina da ação, do gesto de devorar e incorporar. Como explica José Celso Martinez Côrrea (2024): “*Hamlet* é como o Everest. Muitos a contemplam com extremo respeito e verdadeira adoração, como quem se ajoelha babando diante de uma vaca sagrada”. O Oficina faz justamente o oposto, devorando o texto shakespeariano para poder encená-lo. Essa devoração começa com um cuidadoso processo de leitura e de tradução, que reconhece o valor do texto original, ao mesmo tempo em que instaura um movimento dialógico através de diversas estratégias cênicas, tais como a carnavalização e a paródia.

Ao fim do espetáculo, a peça encena o desfecho shakespeariano: Fortimbrás chega ao castelo de Elsinore, ouve a história de Horácio e manda que seu exército recolha os corpos da família real dinamarquesa. Porém, o Oficina acrescenta o próprio final: Hamlet levanta dos mortos e derrota Fortimbrás que, por sua vez, devolve o território conquistado a Hamlet. Fortimbrás recebe o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e lê: “Canudos did not surrender. Let us bring this book to a close. Canudos did not surrender”¹¹ (Oficina, 2001c). Fortimbrás continua a leitura em inglês, enquanto Ofélia, ressuscitada, senta-se de pernas abertas diante do alçapão que fica no palco-passarela. Em um parto encenado, Ofélia dá à luz todo o elenco, que toma o palco ao som de instrumentos de percussão, que vão progressivamente abafando a voz de Fortimbrás. Ao final, o texto de *Ham-Let* é colocado no chão, junto a um cacto. Depois, o livro *Os sertões*

¹⁰ No original: “That cannot be, since I am still possessed/ Of those effects for which I did the murder/ My crown, mine own ambition, and my queen./ May one be pardoned and retain th’offence?” (Shakespeare, 1987, p. 273).

¹¹ Provavelmente, a referência feita pelo espetáculo é o trecho final de *Os Sertões*: “Fechemos o livro. Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até o esgotamento completo” (Cunha, 2019, p. 549).



se junta ao grupo de objetos. O encerramento de *Ham-let* aponta para o futuro: em lugar dos mortos, no texto Shakespeariano, temos o nascimento, no parto simbólico de Ofélia, da nova geração do Oficina.

A união dos livros *Hamlet* e *Os Sertões*, no palco, também aponta para a união entre a performance que ocorre no presente e o espetáculo que ocorrerá no futuro. O passado também é evocado, quando as luzes se apagam e a foto de Surubim Feliciano da Paixão é projetada no palco. Ao mesmo tempo, ouvimos a voz do artista, que entoia a canção “Tupi or not tupi”. O espetáculo opera, assim, o resgate de duas figuras fundamentais do passado do Oficina: Feliciano da Paixão, integrante do grupo durante a década de 1980, período em que o grupo Oficina conquistou o direito a continuar no terreno da rua Jaceguai, e Oswald de Andrade (presente de forma indireta, no refrão da canção), autor que marca o direcionamento da companhia teatral para a criação antropófaga.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Leonardo Davino de Oliveira, Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição;

Luciana Caeté Busson Ferreira, Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (coord.). **Obra Incompleta/ Oswald de Andrade**. São Paulo: EDUSP, 2021, p. 627-632.

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AZEVEDO, Ana Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Tradição, transcrição, transculturação. In: TÁPIA, Marcelo e NÓBREGA, Thelma (org.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 197-206.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.



- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. Aceno: **Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 5, n. 10, p. 247-264, 2018.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Rexistir é preciso. In: LOPES, Karina; COHN, Sergio. (org.) **Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 170-185.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina Osso duro de Roer. In: CARVALHO, Marcelo Ferraz. (org) **Teatro Oficina**. São Paulo: Edições Sesc, 2015, p. 29-47.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Aposta no milagre impossível dos Mistérios Gozósos. In: TEATRO OFICINA. **Programa da peça Mistérios Gozósos**. 2015.
- CORRÊA, José Celso Martinez. In: TEATRO OFICINA (São Paulo). **Zé Celso sobre Hamlet pelo Bixiga**, 2001 - Teatro Oficina. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-P6HQHbOTk>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- CORRÊA, José Celso Martinez. In: TEATRO OFICINA (São Paulo). **Zé Celso fala sobre a montagem de HAM-LET**. 2024. (publicação impressa em comemoração dos 50 anos da companhia). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t9wH9Mh9QDI>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2019.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Nizza Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade?** São Paulo: Globo, 2008.
- FRAGA, Eudinyr. Merda. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João; LIMA, Mariângela (coord). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FRYE, Northrop. **On shakespeare**. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- GALLERY, Maria Clara Versiani. Visões de Hamlet nos palcos brasileiros: Sérgio Cardoso, Zé Celso e Ulysses Cruz. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org). **Hamlet no Brasil**. Curitiba: Ed.UFPR, 2019. p. 121-139.



HELIODORA, Bárbara. Introdução à 1ª edição de Hamlet, 1968. In: LEÃO, Liana Camargo (org). **Grandes obras de Shakespeare**: volume 1 / William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

HIBBARD, G.R. Footnotes. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edited by G.R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press, 1987.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

OFICINA (São Paulo). Ham-Let Primeiro ato. 2001a. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPjTg87JR4s&t=4s&pp=ygUWSGFtLWxldCB0ZWZlcm8gb2ZpY2luYQ%3D%3D>. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). *Ham-Let: Segundo ato*. 2001b. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RobziAL7yXA&pp=ygUWSGFtLWxldCB0ZWZlcm8gb2ZpY2luYQ%3D%3D>. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). *Ham-Let: Terceiro ato*. 2001c. **Youtube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qgF_8PpPPoA&pp=ygUWSGFtLWxldCB0ZWZlcm8gb2ZpY2luYQ%3D%3D. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). [ENTREVISTA] - Zé Celso sobre Hamlet pelo Bixiga, 2001 - Teatro Oficina. 2001d. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-P6HQBhOTk>. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). Surubim Feliciano da Paixão e Mistérios Gozósos. 2015. **Teat(r)o Oficina**, São Paulo, 26 nov. 2015. Disponível em: <https://teatrooficina.com/2015/11/26/surubim-feliciano-da-paixao-e-misterios-gozosos/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

OFICINA (São Paulo). Zé Celso fala sobre a montagem de HAM-LET. **Youtube**, 16 jan. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t9wH9Mh9QDI>. Acesso em: 18 jun. 2024.

PAIXÃO, Surubim Feliciano da. Tupi or not tupi. **Teat(r)o Oficina**, São Paulo, 26 nov. 2015. Disponível em: <https://teatrooficina.com/2015/11/26/surubim-feliciano-da-paixao-e-misterios-gozosos/>. Acesso em: 04 abr. 2024.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTOS, Marlene Soares dos. Hamlet: As tragédias do príncipe da Dinamarca. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org). **Hamlet no Brasil**. Curitiba: Ed.UFPR, 2019, p. 25-46.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edited by G.R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press, 1987.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: LEÃO, Liana Camargo (org). **Grandes obras de Shakespeare: volume 1** / William Shakespeare. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017 (Edição digital - não paginado).

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOANES, Catherine (ed.). **The Oxford Compact English Dictionary**. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SUSSEKIND, Pedro. **Hamlet e a filosofia**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2021.





Nós, os lacaios da denotação: a tradução filosófica em seu confronto com o espelho “poético”

Lucas Lazzaretti

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3791-4151>

E-mail: lucasplazzaretti@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo parte de uma análise da filosofia em sua relação com sua produção textual e, especialmente, com a tradução de textos filosóficos. Seguindo uma tradição pautada em uma valorização do Sentido sobre o texto, a filosofia assume o uso da linguagem e das línguas por uma determinação prioritária da denotação. Em termos de tradução, isso é refletido na falta de atenção ou mesmo no desprezo que muitas vezes os tradutores de filosofia têm em relação aos elementos conotativos do texto, ou seja, os elementos poéticos e literários. Com isso, argumenta-se que esses elementos compõem o texto tanto quanto os aspectos conceituais e devem ser considerados na tradução como um espelho da tradução poética.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução filosófica, Denotação, Conotação, Composição, Poética.

We, the lackeys of denotation: philosophical translation in its confrontation with the “poetic” mirror.

ABSTRACT

This article begins with an analysis of philosophy in its relation with its textual production and, especially, with the translation of philosophical texts. Following a tradition based on the valorization of meaning over text, philosophy assumes the use of language and languages through a priority determination of denotation. In terms of translation, this is reflected in the lack of attention or even disregard that philosophy translators often have for the connotative elements of the text, that is, the poetic and literary elements. The article argues that these elements make up the text as much as the conceptual aspects and should be considered in translation as a mirror of poetic translation.

KEYWORDS: Philosophical translation, Denotation, Connotation, Composition, Poetics.ture.

* Pesquisador de pós-doutorado com bolsa PNPd/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC.



A filosofia denota. Entre seus muitos problemas, numa terra conhecida por ser habitada precisamente por essa estranha vegetação, os “problemas”, a filosofia é aquela que chama para si, ao longo de sua tradição, um retorno constante a esse ponto: a linguagem da filosofia é denotativa. Se precisamos apelar a um suposto começo, podemos indicar aquele já tão conhecido dito de Platão, posto na voz do Estrangeiro: “μῦθόν τινα ἕκαστος φαίνεται μοι διηγέσθαι” (Sofista, 242c), “aqueles mitos parecem nos contar uma história”, lembrando que o papel do filósofo deveria ser precisamente o oposto, ou seja, aquele de dizer as coisas tais quais são, ou ao menos de forçar o logos a converter-se em um meio de aproximação — ou de tentativa de aproximação — da verdade. Os filósofos denotam, não porque criam uma realidade ideal ou abstrata ou porque indicam meramente uma suposta realidade já existente, mas denotam porque convertem suas linguagens em um utensílio de denotação, em uma ferramenta que deve se opor, tanto mais veementemente quanto for possível, a toda forma de conotação, a toda forma de “poetização” ou de narrativa, essa última associada com a ficção e, portanto, vinculada com uma ideia de falsidade¹. Há um custo para se alcançar a verdade, para se dizer o que é o real, e esse custo é pago pela linguagem que deve ser esclarecida, determinada, condicionada, domesticada, subjugada. A filosofia, então, diria com insistência, mesmo nos momentos em que se trai descaradamente, que não veio para “contar historinhas”². E é esse o apelo que ouvimos ressoar desde os clássicos, mas, como bem apontou Barbara Cassin, é o apelo que foi demarcado por Aristóteles e depois

¹ Uma certa tradição filosófica, em muitos sentidos predominante no Ocidente, vinculou, a partir de Platão, a concepção filosófica com um certo modo de atribuição e de concepção da “verdade”, associando o método filosófico em oposição a outras formas de saber e, mais do que isso, concedendo à filosofia — e, nesse caso, aos textos e à escrita filosófica — uma certa hierarquia em uma ordem de sentidos em relação à Verdade e ao fundamento. Em Platão, como foi mencionado, há um constante embate entre o campo de acontecimento da filosofia e aquele atribuído às artes, à retórica dos sofistas etc. Esse campo, no entanto, não é absoluto e o próprio Platão parece oscilar entre uma e outra posição, como lhe é particular, de modo que importa menos o impacto direto de Platão, mas antes um certo “platonismo” que é atribuído a um modo de se fazer filosofia por meio dos textos. É nesse sentido que se entende uma construção do ideal ocidental de razão, clareza e verdade que paira sobre uma abordagem que sempre se preocupa prioritária, e quase exclusivamente, com a denotação. Jacques Derrida evidencia esse ponto ao tratar da maneira resistente com que Artaud trata com a tradição: “A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tábua escrita por um Deus-autor e único detentor da primeira palavra (Derrida, 2014, p. 273). Mesmo em casos em que se apresenta uma espécie de defesa da tradução como uma ação platonicamente filosófica, essa determinação parece valer para os casos “poéticos” ou mais propriamente “literários”, mas não tanto para a tradução dos textos filosóficos em si. Esse é o caso da argumentação de Bermann em *A essência platônica da tradução*: “Pois quando nos dizem que uma tradução deve ser ‘clara’ e ‘elegante’ (e não param de afirmá-lo), nos encontramos em pleno platonismo (e, também, em pleno cartesianismo). Sem saber disso. Clareza e elegância formam um par. A clareza remete ao fato de que o sentido aparece mais puramente do que no original. A elegância, por sua vez, remete à forma dessa aparição. O texto traduzido deve simultaneamente cintilar, ser harmonioso e nos tocar. E é sua elegância que nos toca” (Bermann, 2021, p. 364). A clareza e a elegância — o platônico e o cartesiano — são atribuições feitas à tradução, mas são, antes de tudo, modos retirados do campo denotativo da filosofia, não reconduzidos à tradução de filosofia, mas aplicados à tradução prioritariamente literária.

² Mesmo um filósofo que supostamente teria reavaliado a posição da filosofia ocidental e a relação entre filosofia e mito, como Martin Heidegger, deixa claro, em seu tratado *Ser e tempo*, que a filosofia não se presta a contar histórias: “O primeiro passo filosófico para o entendimento do problema-do-ser consiste em não ‘contar uma história’, isto é, em não determinar o ente como ente por sua redução a um outro ente do qual proviria, como se o ser tivesse o caráter de um ente possível” (Heidegger, 2012, p. 43). O termo “história”, aqui, é a tradução de “mito”, ou seja, trata-se, no âmbito filosófico, de não contar mitos, de tal maneira que o texto filosófico não deve ser o lugar por excelência do narrativo, do metafórico, do poético, sendo suas eventuais aparições condicionadas pela denotação da verdade.

seguido sob a forma de mantras tão diversos, o apelo de uma Ideia, do Bem ou da Verdade, que se torna, por fim, o apelo ao Universal, transplantado no discurso filosófico por meio de um conceito como o logos:

Logos designa a escolha, a recolha, o buquê que reúne: o pôr em relação e a relação entre as relações, com a proporção, a analogia como chave de todas as abóbadas. A palavra diz em conjunto e amarra, num copertencimento inquestionável (mágica como truque de prestidigitação ou como performance), a linguagem e o pensamento, mas faz isso sob a forma de uma língua singular que se diz e se pensa como universal, isto é, a língua grega (Cassin, 2022, p. 7).

Segundo Aristóteles, nós, os que falamos filosoficamente, falamos claramente, logicamente, verdadeiramente. Nós, os que falamos pela filosofia, que nos dizemos no lugar da Filosofia, falamos, realmente. Se, para Aristóteles, a Poesia é mais séria e científica que a História por tender a verdades gerais, enquanto a segunda apresentaria apenas fatos particulares (Poética, 1451b), a Filosofia seria aquela que, sem precisar se impor, se imporá por tomar a linguagem para si, por ser a detentora dos limites e das permissibilidades concedidas à linguagem, para que essa diga algo e para que não balbucie inexpressões. Falar uma linguagem filosófica seria, assim, a única forma real de linguagem. E essa é a linguagem denotativa.

Estou utilizando a noção de denotação como um vínculo direto de significação ou ao menos como a pretensão de que tal vínculo exista, seja com um campo metafísico instaurador de um fundamento de sentido, seja com a realidade ou com os objetos da realidade. Uma espécie de contraposto da denotação, ainda que não completamente codependente ou codeterminante, seria entendida como a conotação, em que algo é sugerido, é tornado possível tanto na polissemia quanto na própria abertura conceitual. Como indica Cassin, “a diferença entre literatura e filosofia, que hoje serve como arma analítica contra o continente”, ou seja, como um uso da filosofia assim chamada analítica — marcada pelo cientificismo e pela lógica — contra a filosofia continental europeia, “depende do nível de intimidade tolerável entre um filósofo e a língua que ele lê e na qual escreve, mensurável, em primeira instância, pelo peso do significante” (Cassin, 2022, p. 35). Nesse sentido, a filosofia seria aristotélica quando se trata do uso da língua, não porque ela siga escrevendo e considerando a língua grega a única válida, mas porque ela subsume o uso da linguagem a uma noção determinada fora da própria linguagem em um salto ficcional e contingencial que nega a sua própria ficcionalidade e seu caráter contingencial. Trata-se, conceitualmente, da criação de uma noção de universal que se universaliza precisamente na completa delimitação particular de sua existência. Novamente, Cassin é precisa indicar a estrutura desse ponto:

Um universal produzido que apaga por si só qualquer meio de ver que ele foi produzido — esta é, a meu ver, a definição mais forte da ideologia. De fato, é o universal de boa parte do Ocidente filosófico, do Ocidente simplesmente, ligado a este homem-universal cuja mera problemática de “gênero” já nos ensina a desconfiar. Meu universal contra o seu, mas vou lhe provar que o seu não existe e que é, de todo modo, menos universal que o meu (Cassin, 2022, p. 15-16).

Qual é, no entanto, a relação dessa questão circular e um pouco mesquinha em suas referências bibliográficas com problemas pertinentes à tradução? De que nos serve pensarmos sobre

esse ditador, o Universal, se, quando lidamos com os textos a serem traduzidos, o que vemos nunca é esse gênio maligno, mas sempre são só palavras e, quem sabe, conceitos? A serventia, se ela existe, repousa aí: o grande opressor, o Universal, não está impondo problemas de tradução diretamente, mas o faz precisamente através do modo que abordamos aquelas coisas singelas: as palavras, os conceitos, a linguagem, a língua.

Porque a filosofia é sempre escrita em uma língua, é sempre falada e pensada em uma língua. A sua expressão é aquela possibilitada, até certo ponto, por uma língua sempre específica e determinada. A manifestação, ou seja, o texto filosófico, a fala sobre filosofia, o pensamento filosófico, mesmo quando encurralado na mente, se dá por meio de uma língua específica. Isso, que pode parecer algo completamente banal, é onde se choca o primeiro problema com relação à tradução de textos filosóficos³. Se Aristóteles prezava por um falar correto, certo, preciso, claro e, portanto, filosófico, o fazia agregando a esse comboio de adjetivação a obrigação de se atrelar a linguagem filosófica à realização específica de uma língua singular, isto é, o grego. Falar filosoficamente, pensar filosoficamente só se faria, assim, em grego. Esse, que já é um clichê repetido como um falso debate em muitos departamentos de humanidades pelo mundo, sobre o mito de que só poderíamos filosofar em grego, deixa de ser uma piada quando se torna efetivamente uma tradição ou, ainda, quando é criado como uma tradição por vias modernas. A recriação, pródiga em exemplos, diria então: só se pode filosofar em grego e..., alemão, francês... mas esses acréscimos, no fundo, não acrescentam nada em termos de conteúdo, pois mantém-se a estrutura daquele mesmo impasse inicial, isto é, que a filosofia se propõe como denotativa e, ao fazê-lo, aprisiona a linguagem numa forma de manifestação e condiciona as abordagens e leituras que fazemos dela sob a tutela de uma determinação de sentido. No fim, se trata disso, de uma determinação de Sentido.

Henri Meschonnic apresenta um argumento muito válido para essa questão, pois o faz deslocando os termos que parecem assumir uma falsa centralidade. Para o teórico francês, o pensamento da linguagem do século XX e suas considerações sobre tradução, em especial àquelas vinculadas à filosofia, se prendem à passagem da língua ao discurso. Contudo:

A noção de língua é venerável, tem ao menos 2,5 mil anos de capital de pensamento. A noção de discurso é muito recente, data dos anos de 1930. Ela é frágil, instável. Logicista na pragmática. No entanto, esta noção de discurso é a invenção maior do século XX, no pensamento da linguagem. Ela tem um efeito de teoria na tradução. A passagem das categorias da língua às categorias do discurso se faz acompanhar de um perigo: acreditar que se pensa o discurso, isto é, que se pensa ainda e ainda o discurso nas noções da língua. O discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física. [...] O paradoxo é que a literatura é a realização máxima do discurso, e da oralidade. A prova máxima da teoria da linguagem. É, pois,

³ Em seu embate com os “universalismos” da filosofia em relação à linguagem, Barbara Cassin aborda especificamente a questão do que a autora chama de um certo nacionalismo ontológico, ou seja, a tese, em muitos sentidos derivada de Aristóteles, mas drasticamente alterada ao longo da história, de que existiria uma ou algumas línguas mais adequadas ou apropriadas para o exercício filosófico. Cassin identifica isso no discurso de Heidegger com relação ao grego e ao alemão, mas concorda com Jean-Pierre Lefebvre que havia um contexto e uma tradução alemã que favorecia essa posição. A questão, por óbvio, se torna mais agônica quando se considera a possível presença desse discurso em meio a movimentos e crenças fascistas, nazistas e de extrema direita em geral.

exatamente a partir da literatura que a teoria da tradução pode ter um papel crítico, contra as resistências que tendem a manter o saber tradicional, por exemplo, a separação entre filologia e poética (Meschonnic, 2010, p. 16).

A distinção proposta por Meschonnic e o paradoxo que ocorre como consequência evidenciam o impasse da dura relação da denotação ou de uma certa predominância de um discurso sobre o sentido que marca a escolha voluntarista e sempre contingente de uma língua em detrimento de outras. Aquilo que o teórico francês chamará de “fenomenologia da tradução”, da qual Heidegger é um dos principais nomes, tende a realizar uma “essencialização generalizada do sentido” (Meschonnic, 2010, p. 17), aplicável tanto à interpretação de um texto quanto à determinação de uma certa autenticidade de sentido à língua original que, estranhamento, é ao mesmo tempo vinculada à língua e parece sobrevoar algum lugar alheio à língua concreta, situando-se em um campo quase transcendental da própria língua.

A língua específica elencada — sempre por motivos completamente contingentes — a ocupar a posição de detentora da expressão filosófica e, portanto, como aquela que seria privilegiada para denotar filosoficamente de forma mais elevada, seria, por conseguinte, também a língua detentora de um Sentido único. O cerco se fecha de uma maneira quase agônica, porque desde sua primeira pressuposição (de que a filosofia é denotativa), cada passo parece intensificar uma compreensão que distancia a filosofia daquilo que ela parece realizar efetivamente. Nos textos que encontramos, o privilégio de uma língua específica nunca se demonstra de maneira suficientemente independente e autônoma, salvo quando os discursos correm para garantir aquele acontecimento. Em outras palavras, é sempre o filósofo alemão que assegura que só é possível filosofar em alemão, assim como foi o filósofo grego que primeiramente o assegurou em relação ao grego — apesar de Aristóteles ser, a rigor, um estrangeiro em Atenas —, não fornecendo garantias suficientes precisamente por não avançar em uma comparação e uma análise minuciosa das diferenças e semelhanças das línguas. Qualquer comparação, mesmo a mais simplória, revelaria que esse argumento é completamente falível e não haveria nenhum privilégio da língua grega, alemão ou francesa em relação ao português, o guarani ou o catalão, por exemplo. Esse ponto crítico, em que se enverga até o limite de ruptura o argumento do privilégio de uma língua em relação à produção de um Sentido propriamente filosófico, pareceria nos encaminhar para uma abertura da possibilidade de tradução dos textos filosóficos em um campo aberto, múltiplo e livre.

Esse é o argumento fornecido de maneira contundente por Barbara Cassin. Em seu Elogio da tradução, em que a autora caminha com muito mais propriedade e especificidade por trilhas aqui evocadas. Mais do que isso, a organização e tradução para várias línguas do Dicionário dos intraduzíveis demonstra esse ponto por vias fáticas e claras. Textos, palavras e conceitos podem ser, considerando-se os limites da ideia de tradução, realmente traduzidos. As ideias, as concepções, os pensamentos poderiam ser traduzidos, e o são. A saída de Cassin é apelar a uma prática e uma relativização que se encontra fora da filosofia, voltando às línguas enquanto pluralidade, mas, sobretudo, concentrando-se em uma espécie de reenvio das consequências filosofantes recebidas por outras áreas do conhecimento novamente para o campo da própria filosofia e, mais, para a relação da filosofia com a língua:



O corpo das línguas é aquilo com que, por excelência, os tradutores ditos literários, e sobretudo os poetas-tradutores e tradutores-poetas, são confrontados, com o intraduzível no singular, mas com um *i* minúsculo, o significante em suas sonoridades, ritmos, línguas como as experimentamos, como elas existem. Poesia, literatura e psicanálise convergem numa de-limitação da filosofia. A importância de remodelar os limites das disciplinas e dos gêneros não pode mais nos surpreender (Cassin, 2022, p. 37).

Dessa maneira, o Sentido, aquele prisioneiro que servia também como lacaio do cerco da língua supostamente privilegiada pela e para a filosofia, pode ser finalmente liberto e agora pode ser traduzido sem nenhum prejuízo. Temos o Sentido da filosofia, traduzida do alemão para o japonês, do grego para o romeno, e assim sucessivamente.

Contudo, temos ainda uma vinculação imperturbada nessa crítica, que é aquela que relaciona a filosofia em sua forma denotativa com a produção de um Sentido. Liberamos a linguagem para a pluralidade das línguas e agora podemos pensar a possibilidade de tradução da filosofia sem o perpétuo encosto da perda do Sentido, mas mantivemos, apesar de tudo, aquele mesmo núcleo duro que afirma que o texto filosófico, que o uso da linguagem filosófica é predominantemente denotativa. A questão que deveria surgir aqui, a partir da própria confrontação com os milhares de exemplos encontrados na história, seria muito simples: é somente isso que cabe à filosofia, ser entendida e, portanto, traduzida no limite da sua disposição para denotar algo? Mais do que isso: se pensamos no exercício da tradução e especificamente na tradução de textos filosóficos, eles mesmos produzidos em uma imensa variedade de gêneros literários, estilos e elementos “poéticos”, deveríamos seguir considerando esse ato tradutório de textos filosóficos apenas na con-versão de suas determinações denotativas ou seria necessário, e recomendável, considerar de igual maneira que esses elementos de composição textual de caráter “poético” também produzem efeitos?

O questionamento parece válido, porque quando olhamos para os textos platônicos, encontramos diálogos. Quando olhamos para o texto de Lucrécio, encontramos um poema filosófico composto em hexâmetros datílicos em uma franca relação com disposições poéticas. Quando olhamos para os Ensaios de Montaigne, para os textos de Rousseau, para a produção de Kierkegaard, Nietzsche e outros filósofos, encontramos uma explosão de gêneros literários e — por que não? — poéticos que fogem continuamente dessa delimitação usualmente atribuída à filosofia da denotação. Mesmo aqueles textos mais sisudos e formalmente bem estabelecidos, mesmo a linguagem de Kant, não indicaria ela também, através da sua substituição do locus teológico pelo locus jurídico algo sobre uma espécie de superação dos limites da denotação? Nossas leituras parecem indicar que sim, que é preciso atentar para os elementos retóricos, ao menos, e então se abre o espaço aqui para considerarmos os elementos “literários” e “poéticos”, não apenas onde eles se apresentam com evidência, mas em absolutamente todos os textos. Em outras palavras, as nossas leituras nos abrem continuamente para a necessidade de tratarmos os textos filosóficos como obras literárias sem com isso deixar de tratá-los precisamente pelo que são, ou seja, textos filosóficos. Nossas leituras se abrem para esse modo, mas isso não é algo novo de nenhuma maneira. Isso já vem sendo feito, em campos analíticos e hermenêuticos, faz um bom tempo. O impasse que proponho aqui é: ainda que isso tenha

sido considerado no campo interpretativo e exegetico, essa não tem sido a prática de nossas traduções em geral. Tradutores de filosofia deveriam, em sua maioria, dizer: nós somos os lacaios da denotação.

Se as teorias da tradução poética já estão correndo embaladas faz algum tempo, como nós vemos nos muitos exemplos excelentes que resultaram dessas reflexões, o que encontramos no campo de uma certa “teoria da tradução filosófica”, é algo muito tímido e, eu diria, quase inexistente. Traduz-se filosofia com um sentido praticamente técnico. Há, claro, exceções que afinaram seus ouvidos para a poesia do texto e que, por isso, foram chamados a co-criarem o texto entendendo que não se trata ali de mera denotação, que há uma performance textual solfeando continuamente o que está sendo dito. Mas essa não é a regra. Devemos transportar, como burros de carga, os conceitos e a precisão do texto. Somos, portanto, os lacaios da denotação; aqueles que transportam uma denotação e um “Sentido” de um lado para o outro, seguindo a crença de que é aí, e somente aí, que se encontra a filosofia.

A ideia que podemos assim considerar, ainda de forma bastante especulativa, é verdade, tem por intenção estabelecer uma aproximação maior com a forma de tratar a tradução de textos filosóficos com aquela já realizada na tradução literária e, especificamente, na poética. Essa aproximação teria que ser feita considerando, em um primeiro momento, não a imposição de lermos um texto filosófico como uma simples busca pelo seu Sentido, por sua força de denotação, mas como uma composição, isto é, como uma forma textual que contém um determinado gênero, um determinado ritmo, uma determinada linguagem que, no caso de uma tradução, deverá ser levada em conta para a realização do trabalho. A precisão conceitual, por óbvio, deverá ser mantida, mas não sob a pena de uma afetação e um embrutecimento do texto, não pela necessidade de vertermos o que é dito como uma colonização de uma língua pela outra ou, ainda, como uma forma de aclimação perfeita.

Um exemplo disso pode ser demonstrado em alguns casos particulares. É o que acontece com o conceito de *virkelighed* utilizado por Kierkegaard ao longo de toda sua obra. Os leitores do filósofo dinamarquês sabem que esse conceito é fundamental e não pode ser vertido sem algum cuidado. E então fazemos aquele primeiro trabalho de averiguação e notamos que uma primeira tradução, meramente técnica, poderia limitá-lo ao termo “realidade”⁴. Não há um erro, propriamente, aqui. Porque de fato *virkelighed* diz “realidade”, mas seria uma banalização do termo não no Sentido da filosofia kierkegaardiana, ou seja, não no limite denotativo da tradução, mas no sentido conotativo do que está ali presente. Poeticamente, eu arriscaria dizer, o termo não funciona. Porque “realidade” é um desses termos regulares. E essa palavra faz ecos. Primeiro, ela ecoa o termo utilizado por Hegel, e pela filosofia alemã na qual Kierkegaard se formou, aquele *wirklichkeit*, geralmente traduzido para o português como “efetividade”. E esse

⁴ Esse é o caso da tradução do *Pós-escrito conclusivo não científico às Migalhas Filosóficas* realizada por Álvaro Luiz Montenegro Valls e Marília Murta de Almeida, onde o termo *virkelighed* foi vertido apenas como “realidade” (2013). Como os tradutores indicam em sua apresentação, a tradutora Marília Murta de Almeida baseou sua tradução na já existente tradução para inglês feita por Edna e Howard Hong, só depois havendo um cotejamento com o dinamarquês. O termo em questão, fundamental para todo o livro, não apresentar sua ampla gama polissêmica e é reduzido a uma escolha menos efetiva das possibilidades presentes no próprio texto.

primeiro eco revela algo sobre as raízes dessas palavras — *virke* e *wirken* —, uma raiz que aponta para uma imagem (muito mais do que uma ideia) de uma realidade que se realiza, de uma realidade que vem a ser realidade e que, portanto, se efetiva. Não remontaremos aqui ao uso filosófico dessa palavra com Meister Eckhart ou como esse traduziu, talvez pela primeira vez, o termo *actualitas* por *wirklichkeit* e como isso revelaria essa noção de efetividade. O que podemos atentar é para o fato de que Kierkegaard, opondo-se a Hegel, utiliza um termo que, se traduzido por “efetividade”, poderia despertar em um leitor brasileiro o contrário do que havia sido produzido poeticamente pelo filósofo dinamarquês. Não se trata, portanto, de uma simples “efetividade”, mas se trata, antes, de uma “realidade efetiva”, de uma “realização”, de uma “realidade realizada”, ou, se fosse o caso de tomar o embate com Hegel e a tradição dessa tradução como base, de uma “efetivação”. Mas qual é a diferença aqui? De que modo isso não se encontra completamente no campo do Sentido? Parece-me que, ao optar por essa diferenciação, a escolha é fundamentada não em uma simples questão de conteúdo, mas o que se leva em consideração aqui é acima de tudo o tom, a afinação e a poética. Algo que deverá ser conduzido para a própria tradução do texto. Afinado por esse detalhe, o texto de Kierkegaard poderá, nesse exemplo que escolhi, ser traduzido poeticamente ao mesmo tempo que é traduzido filosoficamente. Suas adjetivações excessivas, seus maneirismos e suas idiossincrasias não serão limadas ou aclimatadas, serão co-criadas em português. Os fôlegos de sentenças longas e intrincadas não devem ser cortados, devem ser mantidos, ritmados para o português, mas mantidos, para que se preserve aquele sabor poético que contém o texto tanto quanto contém a conceituação filosófica. Ao tentarmos nos libertar da predominância da denotação na tradução do texto filosófico, devemos escutar o texto e não apenas lê-lo. Escutá-lo, como fazemos com a poesia.

Um outro exemplo kierkegaardiano pode indicar precisamente esse ponto. Em seu *Migalhas Filosóficas*, lê-se: “Dersom nu Nogen vilde sige: ‘Det, Du digter, er det lumpneste Plagiat, der nogensinde er forekommet; da det hverken er mere eller mindre end hvad ethvert Barn veed’, saa maa jeg vel med Blussel høre at jeg er en Løgner” (Kierkegaard, 1998, p. 241). Na tradução de Álvaro Valls e Ernani Reichmann, encontramos: “Se agora alguém dissesse: ‘Esta tua invenção poética é o mais miserável dos plágios que jamais ocorreu, pois não é nada mais nada menos do que aquilo que qualquer criança sabe’, eu teria de ouvir, ruborizado, que sou um mentiroso” (Kierkegaard, 2008, p. 58). Há, aqui, um detalhe interessante em “Det, Du digter”, pois a tradução portuguesa verteu como “invenção poética”, em uma substantivação composta por duas palavras, o que em dinamarquês é, no fundo, um verbo. Em uma reverberação poética do próprio texto kierkegaardiano, esse trecho é conotativo ao indicar que “isso que tu poetizas” é tanto o sentido filosófico quanto é o eco de um sentido conceitual utilizado amplamente por românticos como Schlegel e Novalis para indicar uma espécie de jogo entre denotação e conotação em um âmbito literário-filosófico. Não é por menos que Kierkegaard, em uma franca zombaria, concede que, se fosse esse o caso, então ele estaria incorrendo “det lumpneste Plagiat”, isto é, “o mais descarado dos plágios”, pois a poetização seria o recurso do romantismo e de certo idealismo alemão que seu livro pretende superar. Não se trata, como foi indicado, de uma denotação, mas de uma atenção para a conotação do texto.

É verdade que não temos muitos exemplos que demonstrem precisamente o que está sendo indicado. Ou melhor, é verdade que estou ainda reticente em apontar para textos específicos e elencar um modo de fazê-lo mais seguro. Mas há, felizmente, ao menos um ou dois textos que fazem isso de modo bastante eficiente. Este é o caso da tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves em *Da natureza das coisas*, de Lucrécio. Está ali o rigor de uma tradução poética que em nenhum momento deixou de considerar que o texto apresentado é precisamente aquilo, um poema. Mas é também uma tradução que cuida para ter um rigor filosófico-conceitual primoroso. Não cede à tentação de simplificar, tampouco parece ser condescendente a ponto de deixar o Sentido e a denotação tomarem as rédeas. Ao contrário, a precisão filosófica é contida e regrada pela condução de uma tradução que é poética.

O grande mérito da tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves está em encontrar uma maneira de compreender a conotação filosófica presente no próprio texto de Lucrécio. O poeta-filósofo latino inicialmente afirma que fará uma simples apresentação das ideias do ilustre Epicuro, muito à maneira latina de exaltação da filosofia e cultura grega, indicando que “achados obscuros dos gregos / são difíceis de ilustrar com meus versos latinos” (Lucrécio, 2022, p. 35), ou seja, deixando claro que sua dificuldade não se encontra apenas na divulgação da filosofia grega, mas na conversão dessa em versos. Ainda no Livro I, Lucrécio retoma a questão afirmando que mantém o ânimo perante as coisas obscuras, então justificando que sua versão em versos seria ainda melhor do que as apresentações prosaicas anteriores por cumprir a contento com o caráter medicinal pretendido por essas filosofias:

como quando às crianças os médicos tétrico absinto
tentam administrar, primeiro em volta da taça
passam na borda o líquido mel, tão doce e dourado,
para que possa a idade infantil insensata enganar-se
té os lábios, de tal maneira que beba o amargo
líquido absinto e assim conduzida, mas não enganada,
possa então a criança convalescer, recobrada (Lucrécio, 2022, p. 79).

Nota-se, assim, que a estrutura poética do texto de Lucrécio não é um mero capricho. Mais do que isso, se podemos pensar em uma filosofia própria de Lucrécio que, muito embora influenciada por Epicuro, Demócrito e demais filósofos gregos, é independente e singular em suas próprias medidas, então temos de pensar isso por meio de seu texto. A tradução, nesse sentido, não faz jus somente à poesia lucreciana, mas parece ser fundamental para uma compreensão mais aprofundada de sua filosofia.

Comparemos, brevemente, a tradução em versos de Rodrigo Tadeu Gonçalves e a tradução em prosa de Agostinho da Silva. Vejamos um trecho da tradução em prosa:

Ora, é preciso que afugentem este temor e estas trevas do espírito, não os raios do Sol nem os dardos lúcidos do dia, mas o espetáculo da natureza e as suas leis. E, para início, tomaremos como base que não há coisa alguma que tenha jamais surgido do nada por qualquer ação divina (Lucrécio, 1973, p. 41).

E, agora, o mesmo trecho na tradução poética:

É necessário que a esses terrores do ânimo e às trevas
 não com os raios do sol nem com lúcidas lanças do dia
 dispersemos, mas com a forma e a razão da natura.
 Tal é o princípio que fundamenta, princípio primeiro:
 coisa nenhuma jamais vem do nada por ato divino.
 Naturalmente o medo domina todos os homens,
 pois muitas coisas vê-se que ocorrem no céu e na terra
 cujas causas não podem ver de maneira nenhuma,
 pensam assim que acontecem por nume divino potente (Lucrécio, 2022, p. 35).

As diferenças entre a prosa e os versos são notórias, a começar pela escolha da conversão do gênero, pois aí se evidencia o fato de que uma tradução que exclui, ignora ou mesmo desconsidera o gênero e o estilo original do texto está preocupada com o seu “conteúdo”, ou seja, é claramente denotativa. Observe-se, no entanto, que a primeira sentença não obtém uma maior clareza — como geralmente é pretendido nesses casos — com a versão em prosa, havendo, inclusive, uma espécie de truncamento na última subordinada. Além disso, por não considerar o texto em sua versão “poética”, o tradutor Agostinho da Silva pode tomar o latino *animi* por “espírito”, verter *natura species ratioque* por “o espetáculo da natureza e as suas leis” e tomar *divino numine* pela peculiar “ação divina”. É preciso salientar que essas opções não devem ser consideradas pelo viés do certo e do errado, mas sim do ajuste em relação às potencialidades filosóficas do texto. Para um autor como Lucrécio, de um materialismo dinâmico e em uma forte oposição à transcendência tipicamente platônica, verter *animi* por espírito é uma escolha que impõe uma interpretação que não condiz com suas regras poéticas, um detalhe que também se aplica ao caso de *divino numine*, vertido por Rodrigo Tadeu Gonçalves como “nume divino potente” em uma espécie de imanência do próprio caráter da coisa, diferentemente da “ação divina” de Agostinho da Silva, que atribui um valor de intencionalidade volitiva.

Outro detalhe pontual ocorre ainda no Livro I, quando Lucrécio escreve: “haud igitur redit ad nilum res ulla, sed omnes / discidio redeunt in corpora materialia”. Na tradução de Agostinho da Silva, encontramos: “Nada, portanto, volta ao nada; tudo volta, pela *destruição*, aos elementos da matéria” (Lucrécio, 1973, p. 42, grifo nosso). Em termos mais conteudísticos, o sentido pode ser compreendido, porém o mais profundo do estilo e do pensamento de Lucrécio não parecem encontrar seu ponto nevrálgico. Já na tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves, encontramos: “Por conseguinte, não volta ao nada coisa nenhuma / todas em *discídio* retornam à matéria dos corpos” (Lucrécio, 2022, p. 41, grifo nosso). Atento não só ao suposto sentido denotativo, mas tendo de lidar com as questões poéticas da tradução, Rodrigo Tadeu Gonçalves percebe que *discidio*, em latim, é um “termo técnico em Lucrécio, que significa a separação dos átomos após o término da força vital de um dado elemento ou corpo” (Lucrécio, 2022, p. 464), como o tradutor explica em uma nota, então justificando o “neologismo poético” de sua tradução e, portanto, dando provas de que a co-criação em uma tradução é fundamental para que se possa dar conta de um texto para além de um simples transporte de conteúdos denotativos.

Caberia ainda mencionar como essa atenção para os elementos chamados aqui de conotativos pode estar presente em textos que não são necessariamente “poéticos”, ou seja, textos em prosa com um estilo supostamente mais direto. É o caso encontrado, por exemplo, em fragmentos e ensaios de Friedrich Hölderlin, um dos poetas alemães mais densos que, em alguns de seus ensaios, discute em termos teóricos questões que suscitam continuamente elementos literários que não são meros adornos à questão filosófica, mas constituem parte do próprio argumento. Na tradução realizada por Ulisses Razzante Vaccari, um único exemplo é suficiente para demonstrar essa atenção: no fragmento de ensaio intitulado “O modo de proceder do espírito poético”, Hölderlin escreve um longuíssimo primeiro parágrafo que é constituído por duas sentenças, sendo que a primeira ocupa quase a totalidade do parágrafo. Como a primeira sentença inicia com um termo condicional — “Quando o poeta se torna mestre do espírito, quando sente e se apropria da alma coletiva comum a todas as coisas e própria de cada um, quando...” (Hölderlin, 2020, p. 209) —, termo esse que vai sendo repetido e evocado no modo de uma abertura de possibilidades, era importante manter esse longo encadeamento de razões e argumentos em uma única sentença. Sem produzir cortes, o tradutor, de forma conscienciosa, mantém o estilo do fragmento, o caráter não editado do texto e o fluxo que marca o pensamento de Hölderlin, em que grandes impulsos tomam um fôlego marcante. Em um fragmento de ensaio no qual uma “contraposição harmônica” é buscada entre o Eu e o Mundo, a atenção para esse detalhe estilístico é fundamental para conotar ao mesmo tempo em que se denota.

Esses exemplos, ainda que de certa maneira exíguos, devem servir para ao menos indicar o que está sendo aqui apontado. Em termos gerais, a tradução de filosofia tem sido marcada por esse caráter de subserviência à denotação, como se o Sentido e o conteúdo fossem não só independentes do texto, mas como se não devessem constar no trabalho tradutório. Em oposição a isso, o que proponho é uma atenção para os elementos de composição do texto e, por conseguinte, da tradução, pensando a tradução de textos filosóficos a partir do espelho poético e, nesse sentido, considerando os elementos conotativos que parecem muitas vezes compor o texto em uma integralidade continuamente esquecida ou desprezada. Em vez de apelarmos, como ainda fazem muitos tradutores, ainda que tacitamente, aos mandamentos das Belas Infiéis com relação à tradução — em uma invalidade teórica, prática e reflexo de imensa misoginia —, devemos considerar o trabalho de tradução de textos filosóficos não como apenas um serviço técnico, mas como um esforço propriamente filosófico e poético. As reflexões sobre tradução deveriam ser empregadas com mais ênfase nos textos filosóficos e a abordagem deveria considerar não a mera tecnicidade, mas certamente a poética e o elemento literário desses textos. Muitos filósofos torcem o nariz para admitir que seus trabalhos são literários, mas se esmeram em escrever em teses os romances e poemas que não foram capazes de realizar. Está na hora de pegarmos esses romances e poemas escondidos em tratados analíticos e metafísicos para revelarmos suas identidades camufladas. Vejam só, não há maneira melhor para se tirar esse véu senão com a tradução.

CONFLITO DE INTERESSES

O autor não tem conflitos de interesse a declarar.

REFERÊNCIAS

BERMANN, Antoine. A essência platônica da tradução. Tradução de Gilles Jean Abes. **Tradução em revista**. v. 30. 2021, p. 246-268.

CASSIN, Barbara. **Elogio da tradução**: complicar o universal. Tradução de Simone Cristina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Fragmentos de Poética e Estética**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: EDUSP, 2020.

KIERKEGAARD, Søren. Philosophiske Smuler. *In: Søren Kierkegaards Skrifter - Bind 4*. Copenhagen: Gads Forlag, 1998.

KIERKEGAARD, Søren. **Migalhas Filosóficas**: ou um bocadinho de filosofia de João Climacus. Tradução de Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. **Pós-escrito conclusivo não científico às Migalhas Filosóficas**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls e Marília Murta de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2013.

LUCRÉCIO. Sobre a natureza das coisas. Tradução de Agostinho da Silva. *In: Os Pensadores*. Vol. 5. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

LUCRÉCIO. **Sobre a natureza das coisas**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLATÃO. **Sofista – Político**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2024.



O grande relógio: a que hora o mundo recomeça, de Silviano Santiago

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

E-mail: rodrigof_veloso@yahoo.com.br

A escrita de Silviano Santiago em *O grande relógio: a que hora o mundo recomeça* revela um autor em plena maturidade criativa, em que reflexão, provocação, ponderação e experimentação literária se entrelaçam de maneira singular, cujo propósito é o de (re)pensar a literatura e a cultura brasileiras, bem como a imagem de Machado de Assis, no tempo presente, se manifesta e nos representa na tentativa de se pensar no Brasil atual. Este primeiro caderno (total de três a serem lançados) de um projeto mais amplo é uma incursão por tempos diversos — históricos, pessoais e culturais — que se sobrepõem na narrativa ensaística como engrenagens de um grande relógio metafórico.

O foco apontado por Santiago em *O grande relógio* versa sobre as boas e más intenções civilizatórias do Ocidente, da Europa, que passou por um período longo de colonização do Novo Mundo. O método utilizado pelo crítico trata-se, de fato, de colocar o dedo nas feridas do Ocidente, uma vez que deseja desconstruir o eurocentrismo ainda dominante no pensamento dos latino-americanos, visando grafar entre aspas (segundo Jacques Derrida) a “noção eurocêntrica de valor universal”. Para isso, Santiago intenta uma análise de uma “literatura nacional metropolitana”, de uma literatura francesa moderna, que se tem o exemplo à obra de Marcel Proust, numa interpretação contrastiva, confrontativa com uma literatura nacional de colônia “recém-emancipada” das Américas e de descendência diaspórica africana, que se tem o exemplo à obra de Machado de Assis.

Durante o percurso analítico e crítico que faz das obras dos autores Proust e Machado, Santiago pactua em seu texto uma articulação e diálogo com o leitor o direcionando de maneira cautelosa (e ou movediçamente des-constructiva) utilizada por meio de metáforas (ambiente festivo e desconstrutor do *saloon* e ou banguê-banguê das ruas, exemplo de filmes de faroeste) e jogos comparativos que instaura uma tendência criativa e digressiva notadamente produzida a priori pelos escritores canônicos estudados.



Controladas por dobradiças laterais, as folhas da porta sempre se abrem (ou se fecham) ao centro a fim de incentivar as comparações ou pô-las em dúvida. O diálogo do nosso leitor será encaminhado menos em direção às duas geniais e mais em direção às palavras do ensaio, movimentadas que serão pela porta de duas folhas obedientes a dobradiças à direita e à esquerda. [...] Se o leitor acompanhar o movimento simultâneo ou sucessivo das duas folhas, ele terá liberado o acesso aos dois universos literários, o de Machado e o de Proust, bem como terá recebido o convite para *abandonar* de maneira consequente as obras em pauta, para destiná-las a fins ignorados por este ensaísta (Santiago, 2024, p. 10-11, grifo do autor).

O autor faz uma ressalva diante desse processo autor-texto-leitor em que menciona que “o leitor decide o *ambiente* em que lhe agrada permanecer [...]”. Pode manifestar preferência pelo ar livre dramático dos romances, a incentivar a leitura *canônica tradicional*, ou pelo local fechado da crítica, a propor *descentramentos* [...]” (Santiago, 2024, p. 11, grifo do autor). Esses deslocamentos necessariamente se fazem interpretativos e de extratos mais profundos e, sobretudo, essa leitura comparativa tem uma finalidade teórica mais abrangente e certamente questionável, bem como o movimento de acesso a esse espaço de fragmentos analisados se entremeia numa relação e jogo do perde e ganha da desconstrução, refletido numa leitura do sujeito como presença engendrada não só pelo sentido, mas também pela diferença inscrita em seu corpo como escrita.

Proust revela uma postura insaciável do leitor diante do livro, uma vez que se deseja “tanto que o livro continuasse, e, se fosse impossível, obter outras informações sobre todos os personagens, saber agora alguma coisa de suas vidas, [...] e de cujo objeto de repente sentíamos falta [...]” (Proust, 2003, p. 24). Tal lacuna sinaliza uma mistura que envolve ficção e realidade, relação íntima e extensiva com a vida ordinária cujo valor inestimável é o retrato de uma sociedade que abriga a “verdadeira” história, contém o universo e o destino e, além disso, com a força ativa do leitor, amanhã, essa sintonia não se torne apenas uma página esquecida de um livro, pelo contrário, consubstancie um recomeço do mundo, da vida marcada, ritualizada pelo grande relógio, é tempo de novas descobertas e perscrutações.

Nesse contexto, Maurice Blanchot descreve em *O espaço literário*: “O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou seja escrito” (Blanchot, 1987, p. 193). Para tanto, Silviano Santiago ao publicar *Machado* toma de empréstimo a vida e obra do escritor Machado de Assis para produzir sua narrativa e um fragmento no capítulo nove “Manassés e Efraim” do romance chama atenção: “A boa leitura da obra de arte não é a do autor, mas a que o leitor faz da obra alheia, em diálogo crítico com ela” (Santiago, 2016, p. 363).

Esse conceito ecoa também no livro *O grande relógio*, pois Santiago, influenciado pela leitura e admiração pelos formalistas russos, em especial, cita Viktor Chklóvski: “o processo da arte é o processo de singularização [*ostranenie*] dos objetos [...]. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ [já é tradição] não interessa à arte” (Chklóvski, 1978, p. 45 *apud* Santiago, 2024, p. 17-18, grifo do autor). Com efeito, nota-se a ideia de amplificar a duração da percepção da arte sendo o processo necessário para dar ao objeto uma sensação de visão e transformação cujo sentido atribuído é de valor estético universal.

Vale apontar brevemente o contexto histórico de transição do período colonial para a república no Brasil, ou seja, é singular a emancipação da colônia portuguesa, bem como tal ação foi decidida por D. João VI e Pedro I, oriundos da Família Imperial de Bragança. Isso porque na consolidação ao que se previa com relação à autonomia da colônia e a implantação do Estado nacional independente optando pelo regime monárquico-escravocrata, o ato que se vale do grito às margens do Ipiranga justifica-se na tratativa de colocar para “correr” o fantasma republicano que estava se ascendendo pelo grupo dos homens brancos livres. Devido à influência de ordem estrangeira no que tange a instalação da República, por exemplo, nos Estados Unidos, tal realidade se impunha e entusiasmava os estudantes brasileiros na Europa e, portanto, antevendo a independência, o pai D. João VI previne o filho Pedro enunciando: “tome a coroa, antes que algum aventureiro lance mão dela”.

Como efeito desse período colonial, as outras forças de resistência cultural como a indígena e a dos povos africanos escravizados foram desconsideradas e “acachapadas”, fato que ocorre até a realidade atual. Essa situação abarca como uma linha de demarcação entre o que é obscuro e impenetrável, instalado no mesmo plano paradoxal de esquecer/lembrar e no momento oportuno como lembra Santiago “de *sentir como um poderoso instinto* quando é necessário ver as coisas sob o ângulo histórico e quando não” (Santiago, 2024, p. 25, grifos do autor).

A posição de Machado é a de não se interessar pelo arrebatamento emancipatório da colônia portuguesa, segundo Santiago. Ele analisa a situação de maneira prudente, julgando-o apresentado às instabilidades aristocráticas no geral e sentimentais no privado. Em meio ao embate do poder gerado pelas três forças de resistência do período colonial, a aristocracia lusitana granjeia e se fecha no poder nacional o colono de descendência europeia, o que, por sua vez, acaba por paralisar efetivamente a energia das outras duas forças de resistência.

Essa nova configuração se mostra clarividente para Machado em sua composição e arte literária de escrever e publicar livros, visto que mediante reflexão subjetiva e popular acendam, mesmo que lentamente, uma modificação de valores. Metamorfosear o que é “instinto de nacionalidade” em “consciência da soberania” é uma postura que sinaliza a hora futura em que o Brasil democrático recomeça, especialmente pensando não mais com relação àquilo que se apresenta como de “segunda mão”, mas sim do instante em que há a abertura para as múltiplas forças civilizatórias e universais.

Diante disso, Machado experiencia no capítulo 49, intitulado “A ponta do nariz”, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma maneira individual e ocidental do brasileiro de pensar similarmente ao hábito de pensar muçulmano. O exemplo do faquir é acionado, uma vez que se trata de um asceta sábio, que busca compreender as leis da natureza e como seu corpo funciona, ou melhor, ele procura atingir a perfeição espiritual a partir do controle sobre os sentidos. Essa etapa surge como metáfora do “grande relógio”, porque as horas gastas pelo eremita em seu ritual de meditação/aprendizagem, ou seja, na tentativa de “ver a luz celeste” por meio do olhar a ponta do nariz revela uma necessidade e poder de contemplação, cujo efeito é “a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos: extinguia-se com as primeiras tribos” (Assis, 1994b, p. 57).

A experimentação e autoconhecimento ganham importância, o sentimento externo perde valor, “embeleza-se no invisível, aprende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, ete-riza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal” (Assis, 1994b, p. 57). Essa tarefa do faquir que se submete a ações extremamente perigosas como andar sobre brasas, deitar-se em camas de prego, atravessar o corpo com longas agulhas suscita pensar no Brasil e suas vicissitudes, ambivalências rotineiras e refletidas entre a dor e a felicidade, assim como faz um faquir. Isso acontece e reforça o paradoxo do faquir muçulmano, haja vista que a dor latente é uma felicidade. Em outras palavras, Silvano menciona que

O cidadão brasileiro não deve só consultar o relógio de pulso, afinado sempre com a hora de Greenwich. Que consulte principalmente o grande relógio de Nietzsche: a serenidade, a boa consciência, a atividade alegre, a confiança no futuro surge quando a atividade intelectual se torna intempestiva, ou seja, no momento e no lugar em que é transgredida a fronteira que demarca “o que é claro e bem visível e o que é obscuro e impenetrável” (Santiago, 2024).

Santiago organiza e prepara por meio de seu texto o frutífero caminho percorrido na criação do romance brasileiro. Além disso, ele propõe estratégias e desvios que espantam a concretude de obras canônicas da literatura planetária de maneira produtiva e contundente.

Nesse percurso analítico e crítico, Santiago repensa e suplementa a experiência sábia adquirida nos trópicos pela literatura brasileira e, além do mais, toma emprestado em seu confronto dos fragmentos interpretativos a ideia de suplemento apresentada por Jacques Derrida (1999), que paira na constituição do elemento a partir do qual se concentra os embates insolúveis do pensamento, nas aporias e, nesse caso, do gênero literário romance, a escrita é um suplemento na proporção em que congrega em si as funções de substituta da presença e do acréscimo fecundo, produtivo, isto é, de um lado, a gênese do mal e, do outro, a esperança da humanidade.

Nesse contexto, ao examinar os romances *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Em busca do tempo perdido* — mais precisamente de sua parte autônoma desse sete volumes que o compõe, como é o caso de *Um amor de Swann* —, de Marcel Proust, Santiago reitera que a arte é intempestiva, porque a sua verdadeira salvação e vida centra-se nessa destinação cultural. Na escrita do romance *Dom Casmurro*, Machado toma uma decisão fundamental diante da definição do narrador. Isso acontece porque ele rejeita a caracterização de narrador tendo intensos traços de inspiração de narrativas oriundas da natureza urbana e desenvolvidas em terceira pessoa, registro cronológico ordenado e de base científica. O escritor intentava partir do aspecto nevrálgico da realidade social, quer dizer, ele teria de ter sido testemunha da vida em sua plenitude e ritualidades vivenciadas em comunidades populares cariocas.

Machado elege como narrador/protagonista do novo projeto uma figura de destaque da sociedade carioca, o dr. Bento Santiago. É um ex-seminarista e advogado de profissão, nascido no bairro da Lapa e morador da Glória, casado em primeiras núpcias com a vizinha Capitu e pai de um filho Seu grande amigo e conselheiro nas reminiscências [...] um agregado da família, o espertalhão José Dias, chegado às lapalissadas e aos superlativos (Santiago, 2024, p. 28).

Vale notar que, no romance machadiano, as histórias dos subúrbios cariocas se iniciam pela “inadequação” ao eurocentrismo, porque o Rio de Janeiro era a capital federal do Estado nacional, sob a hegemonia da família Bragança, contudo, tal processo se mostra ao leitor da mesma forma que é gerida por um dom Casmurro. “Naquela casa no subúrbio, uma cópia de casa da Lapa, mora o advogado Bento Santiago. Na casa do perímetro urbano, em chalé alugado à condessa de S. Mamede, vive o escritor Machado de Assis” (Santiago, 2024, p. 30).

Dentro dessa perspectiva, *Dom Casmurro* e Machado de Assis vivem numa rotina cansativa de uma “alta sociedade” que só se restringe como alta nos subúrbios, não dos brasileiros, mas sim dos lusitanos que se localizam mais ao sul da Europa, “subúrbios’ aos quais os franceses emprestam nomes bem realistas como DOM (*Domaines d’outre mer*) e TOM (*Territoires d’outre mer*). Bento Santiago é adequadamente Dom num dom. A alta sociedade a que pertence só é alta no Engenho Novo” (Santiago, 2024, p. 31, grifos do autor).

No caso do romance proustiano (*Um amor de Swann*), conforme propõe Santiago, “estar do lado de fora das reminiscências de Marcel, ou seja, ser externo ao Eu que as narra, Antoine Compagnon pode caracterizá-lo como alter ego do narrador/ protagonista da *Recherche*” (Santiago, 2024, p. 48, grifo do autor). Além disso, ainda neste romance, o autor transgride não somente o demorado e opressivo critério do *récit* francês, quer dizer, o romance escrito em primeira pessoa, bem como o contrato firmado pelo narrador.

Em *Proust e os signos*, Gilles Deleuze descreve que o essencial do romance *Em busca do tempo perdido* (*Recherche*, a busca) não está na *madeleine* nem no calçamento. “[...] a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão “busca da verdade” (Deleuze, 2003, p. 2). Não se trata somente de um resgate do tempo passado, mas sim do tempo que se perde. O signo sistematiza, nesse processo, um tempo redescoberto, pois se torna matéria desse ou de outro mundo em específico, se organizam em círculos e dialogam em determinados pontos. A busca é direcionada para o futuro e não para o passado.

Em outra circunstância, a narrativa proustiana em questão foi rejeitada em seu primeiro tomo pela editora Gallimard e só foi aceita para publicação pela editora Grasset. Isso aconteceu porque o manuscrito de Proust não seguia o aspecto formal da tradição do *récit*, pelo “buraco” espaço-temporal latente assumido pelo personagem-protagonista Charles Swann nas reminiscências em primeira pessoa de Marcel Proust, o que reforça a vontade alcançada pelo escritor a partir da experiência de vida ressignificada na própria narrativa, particularmente na personagem central, pois inclui, nesse sentido, a “soma” de realizações, sensações e sentimentos, a fim de chegar a algo de si mesmo, matéria singular da arte.

Em linhas gerais, Machado de Assis e Marcel Proust são consagrados como escritores geniais, especialmente pela coragem de escrever literatura, criar um dos instrumentos mais inovadores da cópia, que é o pastiche, haja vista que a imitação e a emulação são etapas necessárias em decorrência da criação literária e se localizam no “estaleiro” da grande obra literária que surge desde o Renascimento. Com isso, “a imitação ganha novo nome de batismo, ‘pastiche’, no momento em que o autor ganha, como assinala Michel Foucault, foros de independência cidadã, vale dizer, passa a ter presença social, econômica e jurídica” (Santiago, 2024, p. 41).

Sendo assim, não caberia nesta resenha descrever toda a grandeza e maturidade crítico-analítica de Silviano Santiago. Fica o convite aos interessados e aos estudiosos para adentrarem aos escritos provocativos, reflexivos e inovadores que ele trata em sua nova e profícua atividade em elaboração, mas que se concentram forças em ser paradoxal, assim como a vida, assim como a arte, portanto é “própria e imprópria, sua experiência de vida é singular e é plural, é nacional e é eurocêntrica, e ainda é desconstrutora do centrimento lusitano e é planetária” (Santiago, 2024, p. 32). Nesse momento, uma demarcação do tempo sinaliza a hora de recomeçar d’*O grande relógio* que “badala”: “se viver é perigoso, desconstruir é ainda mais perigoso” (Santiago, 2024, p. 15).

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**: Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994a.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**: Memórias Póstumas Brás Cubas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994b.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: CHKLÓVSKI, Viktor *et al.* **Teoria da literatura**: Formalistas russos. Trad. de Ana Mariza Ribeiro *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. **Proust entre deux siècles**. Paris: Seuil, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swann. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Victor Civita, 1979.
- PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**: Marcel Proust. Tradução de Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. **Machado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. **O grande relógio**: a que hora o mundo recomeça - Caderno em andamento 1. São Paulo: Editora Nós, 2024.
- Silviano Santiago. **Silviano**: Em busca do tempo perdido de Machado. **Jornal Outras Palavras**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/silviano-em-busca-do-tempo-perdido-de-machado/>. Acesso em 01 jan. 2025.



The Classics in Modernist Translation, de Miranda Hickman e Lynn Kozak

Ana Carolina Carvalho Monaco da Silva

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1116-4193>

E-mail: anaccnina@gmail.com

Situado na interseção entre os estudos dos clássicos e do modernismo anglófono, *The Classics in Modernist Translation* traz novas percepções sobre a relação de escritores modernistas do início do século XX com a literatura greco-romana, cuja recepção foi essencial para o modernismo e trouxe recursos vitais a suas ideias inovadoras. Explorando autores como Ezra Pound, H.D. (Hilda Doolittle), T.S. Eliot, James Joyce, Laura Riding e W.B. Yeats, e destacando seu envolvimento com clássicos como Homero, Eurípides, Aristófanes e Sófocles, a obra busca definir e ampliar o conhecimento sobre os estudos dos “modernismos clássicos”.

O conceito central da obra é a tradução, não somente recebendo (in)formação de textos traduzidos de outras línguas, mas como modo de produção literária original. Neste volume, o conceito de tradução engloba várias formas de recepção: apropriação, adaptação, intervenção e reconfiguração, movendo o trabalho tradutório do literal para o mais livre.

O primeiro texto aborda a *Poets' Translation Series*. Em seguida, a obra se divide por autor e ênfase: três artigos sobre Pound; quatro artigos sobre H.D.; quatro artigos sobre Riding, Joyce, Eliot e Yeats; um estudo sobre a relação dos modernistas com clássicos na escola e museu. Em uma proposta de diálogo, cada parte tem um ensaio-resposta. O posfácio identifica a mediação dos materiais clássicos na literatura subsequente.

Em “Seeking Buried Beauty: The Poets' Translation Series”, Elizabeth Vandiver introduz a *Poets' Translation Series (PTS)*, organizada por Richard Aldington e H.D. Traduzindo poesia e prosa grega e latina, a PTS foi um manifesto poético, refletindo ideais modernistas em uma nova abordagem tradutória. Os tradutores foram unidos pela aderência ao Imagismo, e depois pela habilidade de traduzir do grego ou latim.

A Parte I (“Ezra Pound on Translation”) traz “Out of Homer: Greek in Pound's Cantos”, de George Varsos, notando como Pound reformula fragmentos de Homero para criar uma nova poética. A tradução poundiana evoca padrões de incerteza intelectual, desfazendo, por exemplo,



a oposição entre técnicas de estrangeirização e domesticação defendidas por Lawrence Venuti. A poesia de Pound se aproxima das ideias de Walter Benjamin na demonstração de uma alteridade cultural na tradução.

“Translating the Odyssey: Andreas Divus, Old English, and Ezra Pound’s Canto I”, de Massimo Cè, examina a técnica poética do “Canto I”, destacando a opção por adaptar da tradução em latim de Andreas Divus, e não diretamente do original grego de Homero. Seguindo as escolhas lexicais simplificadas de Divus, Pound oferece a seu leitor uma tradução minimalista da *Odisseia*. Cè credita essa ênfase a um desejo de fugir do helenismo vitoriano e edwardiano; ao promover o texto secundário de Divus, Pound assume a secundarização de sua própria persona poética.

Em “To Translate or Not to Translate? Pound’s Prosodic Provocations in Hugh Selwyn Mauberley”, Demetres Tryphonopoulos e Sara Dunton debatem o uso da prosódia para provocar os leitores a navegar pelas referências clássicas em suas alusões. Pound se coloca no texto, convidando o leitor a mergulhar nas referências ao reinventar a narrativa para o século XX. As passagens exibem a habilidade de Pound para “ressuscitar a arte morta” da poesia nas explicações das alusões.

“Ringin’ True: Poundian Translation and Poetic Music”, de Michael Coyle, expõe Pound como um tradutor que leva o leitor a vivenciar o impacto do original. Para Pound, os clássicos possibilitam recuperar a materialidade de um passado extinto. A observação do Pound tradutor permite a compreensão de que a tradução é um elemento central de sua prática poética.

Na Parte II (“H.D.’s Translations of Euripides: Genre, Form, Lexicon”), “Translation as Mythopoesis: H.D.’s Helen in Egypt as Meta-palinode”, de Anna Fyta, explora o uso da *Helena* de Eurípides para a criação do poema “Helen in Egypt”. Como um canto de retratação e um mosaico poético de múltiplas formas, “Helen in Egypt” se caracteriza como palinódia e palimpsesto. A complexidade de vozes no texto é um coral interno de vários “eus” em fragmentos narrativos polifônicos. H.D. utiliza os escritos visionários de Eurípides para traduzir o encontro único da poesia com a filosofia.

Em “Repression, Renewal and ‘The Race of Women’ in H.D.’s Ion”, Jeffrey Westover discute a tradução de *Ion* como acusação do domínio misógino, apontando a agenda feminista nas traduções de H.D. À luz da psicanálise freudiana, o trabalho com a peça pode ser visto como uma crítica implícita à ênfase de Freud no mito de Édipo, exibindo aceitação e reconhecimento mútuo entre mãe e filho.

“Braving the Elements: H.D. and Jeffers”, de Catherine Theis, inquire afinidades entre o misticismo em H.D. e o sagrado em Robinson Jeffers através das paisagens euripidianas materiais e místicas. As traduções de H.D. são uma experimentação estilística radical e criam paisagens que ela própria habita como *performer*. H.D. e Jeffers são “contramodernistas”, atuando em paralelo ao modernismo tradicional e desestabilizando a prática literária convencional.

“Reinventing Eros: H.D.’s Translation of Euripides’ Hippolytus”, de Miranda Hickman e Lynn Kozak, destaca a escolha do *Hipólito* de Eurípides. *Choruses from the Hippolytus* parece ser um trabalho cultural voltado para a exploração do desejo erótico. H.D. se interessa pelo *eros* no pensamento feminista, e suas escolhas tradutórias fazem uma crítica ao *eros* dominante no *Hipólito*.

Alinhada ao feminismo, H.D. omite o puritanismo e misoginia de Eurípides e insere o empoderamento feminino, inclusive com o desejo entre mulheres.

Em “H.D. and Euripides: Ghostly Summoning”, Eileen Gregory debate a recepção clássica de H.D. e sua afinidade com a noção de tempo e antiguidade. Em tom positivo, Gregory celebra que os textos sobre os trabalhos clássicos de H.D. explorem questões essenciais para a autora: o experimento poético e a atividade tradutória em seu frescor e radicalismo.

Na Parte III (“Modernist Translation and Political Attunements”), Anett K. Jessop traz “‘Untranslatable’ Women: Laura Riding’s Classical Modernist Fiction”, em que discute a prosa de Riding pelo viés feminista em relação com clássicos de escritoras modernistas. Através da ficção, da prosa e do prosaico, Riding imagina o passado por experiências domesticadas, reconfigura e amplia o escopo de personagens femininas marginais e obscuras da antiguidade. Ao seguir o modelo de rebeldia e independência no feminino, Riding cria um modo alternativo de crítica cultural e social.

“Lost and Found in Translation: The Genesis of Modernism’s Siren Songs”, de Leah Flack, debate a preocupação política com a devastação da guerra pela invocação das Sereias em *Ulysses*, de James Joyce, e *The Waste Land*, de T.S.Eliot. O envolvimento de Joyce e Eliot com as Sereias em suas obras anuncia uma visão alternativa do modernismo clássico, respondendo à guerra como catástrofe cultural e humana. Joyce usou as Sereias para dramatizar o fascínio prejudicial do nacionalismo no imaginário irlandês do século XX. Para Eliot, as Sereias foram instrumentais na representação do confronto da mente moderna com a experiência pós-guerra. As Sereias ajudaram os escritores modernistas a articularem um modelo de poesia sintonizado com a história.

“Trying to Read Aristophane: Sweeney Agonistes, Reception and Ritual”, de Matthias Somers, foca na peça inacabada de T.S. Eliot como recepção modernista da comédia aristofânica. Eliot não seria um candidato a “Aristófanes moderno” com sua sátira mordaz e piadas obscenas, já que sua obra é considerada séria. A tradução não é rigorosa, adequando-se como transposição ou reatualização de um gênero antigo. A opção pelo melodrama ilustra a importância da música e ritmo no drama poético. *Sweeney Agonistes* foi o primeiro esforço de reinvenção de um drama poético para o palco moderno, adaptando a cultura moderna a uma forma clássica distante.

“Straight Talk, Straight as the Greek!’: Ireland’s Oedipus and the Modernism of W.B. Yeats”, de Gregory Baker, explora a relação de Yeats com o *Édipo* de Sófocles na interseção entre a estética grega e a política nacionalista. O crescente interesse de Yeats pela antiguidade grega transformou radicalmente seu estilo e política. Yeats enaltecia a liberdade artística dos gregos; surgiu o desejo de encenar *Oedipus Rex* na Irlanda, com modificações no estilo por motivos políticos. Baker destaca o posicionamento de Yeats quando a peça foi produzida, passando de tragédia à comédia satírica.

Em “Modernist Translations and Political Attunements”, Nancy Worman destaca ângulos políticos distintos: Jessop e Flack em posicionamento político direto; Somers em uma noção social; Baker em uma ótica estética. Worman aprofunda a discussão política, expõe desdobramentos das estratégias e imagens para onde cada autor se direcionou, e trata do ajuste fino político e estético dos escritores modernistas quanto à revisitação e uso da estética clássica.

“Modernist Migrations, Pedagogical Arenas: Translating Modernist Reception in the Classroom and Gallery”, de Marsha Bryant e Mary Ann Eaverly, sugere inovações no ensino do modernismo e dos clássicos, expandindo o processo de tradução para além da língua e literatura. Através das “convergências clássicas”, as autoras põem obras de arte em diálogo com a literatura dentro e fora da escola, com o museu como local de aprendizagem.

No posfácio “Modernism Going Forward”, J. Alison Rosenblitt destaca o objetivo principal da obra de enriquecer o estudo da recepção clássica e do modernismo, alcançando acadêmicos do pós-moderno e dos estudos contemporâneos. Ao observar a pluralidade deste volume em seus múltiplos modernismos, é possível ampliar caminhos futuros, tornando os modos de recepção modernista acessíveis aos estudos pós-modernistas e contemporâneos.

Com ampla perspectiva temática e cronologia da produção modernista engajada com os clássicos, esta obra apresenta o uso da tradução como fomento da renovação cultural, política e literária por relevantes autores e obras modernistas. Para leitores com experiência ou conhecimento sobre os clássicos e o movimento modernista, a obra traz um panorama da reconfiguração inovadora dos textos clássicos pelos autores modernistas como crítica cultural e apelo estético.

REFERÊNCIA

HICKMAN, Miranda; KOZAK, Lynn (Orgs.). **The Classics in Modernist Translation**. London: Bloomsbury Academic, 2019. 270 p.



Teses sobre tradução: um *órganon* para o momento atual

Lawrence Venuti

Tradução para o português do Brasil: Leonardo Santos Crespo

Revisão: Wagner Monteiro (Núcleo Pío Baroja de Tradução da Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Apresentação

O artigo traduzido aqui, originalmente publicado na *Flugschriften*, em 2019, apresenta uma síntese relevante de como Lawrence Venuti vê a teoria da tradução nas últimas décadas. Venuti discute a impossibilidade da prática de tradução sem teoria e apresenta brevemente as possibilidades de avaliar uma tradução literária. Distanciando-se de qualquer relativismo sobre o que vem a ser uma boa tradução literária, o autor problematiza os erros cometidos tanto por tradutores iniciantes, como por experientes, sublinhando que problemas linguísticos são inevitáveis ao longo do processo. Finalmente, Venuti critica o mercado editorial atual, afirmando que a tradução literária tende a aderir aos dialetos padrão, à legibilidade, fluência e transparência, o que acaba por corroborar o prestígio das nações hegemônicas.

Artigo original pode ser acessado neste link: VENUTI, Lawrence. Theses on Translation: An Organon for the Current Moment. *Flugschriften*, Pittsburgh; New York, n. 5, p. 1-28, 2019. Disponível em: <https://flugschriften.com/wp-content/uploads/2020/07/flugschriften-5-lawrence-venuti-theses-on-translation-v.2.0.pdf>.

Ao citar esta tradução, referenciar como: VENUTI, Lawrence. Teses sobre tradução: um *órganon* para o momento atual. Traduzido por Leonardo Santos Crespo. *Matraga*, v. 32, n. 66, p. 515-525, set./dez. 2025.

DOI: 10.12957/matraga.2025.93675

Recebido em: 02/03/2025

Aceito em: 22/08/2025



Teses sobre tradução: um *órganon* para o momento atual

1

Nenhuma prática pode ser performada sem a suposição de conceitos teóricos que podem tanto habilitá-la quanto restringi-la. Nenhuma teoria pode ser formulada sem se considerar a materialidade da prática, suas formas e procedimentos particulares que permitem a produção de conceitos precisos em tese e efetivos em aplicação¹. A teoria da tradução constitui parâmetros conceituais a partir dos quais os problemas práticos são articulados e soluções são descobertas. Mas os parâmetros dão origem apenas aos problemas e soluções que são especificamente determinados pelos conceitos que delimitam os parâmetros. Outros problemas, aqueles não tão determinados, são excluídos.

A teoria da tradução pode levar ao desenvolvimento de práticas de tradução inovadoras, enquanto as práticas de tradução podem levar à formulação de conceitos teóricos inovadores. Teoria sem aplicação prática involui ao teorismo, uma fetichização da especulação que reduz a tradução à abstração. Prática sem reflexão teórica involui ao praticismo, uma fetichização de resolução de problemas que reduz a tradução às escolhas verbais individuais. Ambos os extremos acabam por transcender ou reprimir a situação cultural e o momento histórico que determinam a natureza e a significação de um texto traduzido. Tal transcendência promove um presentismo que mantém o status quo tanto na tradução quanto na cultura receptora, por falhar em estabelecer uma base histórica para criticá-los. O recurso à história pode desenvolver uma oposição crítica ao presente que não é redutível às contradições ideológicas que dividem a conjuntura atual, mas procuram imaginar o que talvez possa ser no futuro.²

2

Qualquer interpretação julga, implicitamente, que tal texto é digno de interpretação, apagando a distinção entre fato e valor, afirmando que a análise é, também, valoração — ainda que tal valor se prove negativo.³ Nenhum texto é diretamente acessível sem a mediação da interpretação, tanto performado pelo leitor num primeiro encontro quanto precedido por uma experiência que o molda ou se infiltra nele. Além do mais, todo texto varia em forma, significado e efeito

¹ Cf. Jacques Derrida, *Theory and practice*, trad. David Wills, ed. Bennington and Peggy Kamuf (Chicago: University of Chicago Press, 2019): “pode-se ter certeza de que toda vez que se tenta atravessar a borda [déborder] da oposição teoria/prática, isso será feito com um gesto que será por vezes análogo a uma prática, por vezes a uma teoria, por vezes ambos” (p. 86).

² Uma reformulação do conceito marxista de historicidade de Frederic Jameson: “não somos nós que julgamos o passado, mas sim o passado, a diferença radical de outros modos de produção (e mesmo do passado imediato dos nossos próprios modos de produção), que nos julgam, impondo um doloroso conhecimento do que não somos, do que não mais somos, do que ainda não somos.” Ver Jameson, “Marxist and Historicism”, *New Literary History* 11/1 (1979): 41-73, p. 70.

³ Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), p. 10-11.

de acordo com os contextos que o situam, de modo a abarcar múltiplas e conflitantes interpretações, seja no mesmo ou em distintos períodos históricos.⁴

Para tanto, qualquer texto fonte chega ao processo de tradução já mediado pelas práticas interpretativas que o posicionam numa rede de significação. Algumas dessas práticas originam-se na cultura fonte, ao passo que outras se localizam na cultura alvo. Assim que o tradutor começa a ler o texto fonte, este é novamente mediado, isto é, interpretado, e o tradutor mira em duas direções ao mesmo tempo, respondendo não somente a cultura e língua de origem, como as suas próprias. A interpretação inscrita na tradução, contudo, pende, por fim, à situação alvo. A tradução é fundamentalmente assimilacionista.

3

Analisar/avaliar uma tradução por simplesmente compará-la com seu texto fonte é um ato, simultaneamente, de autoilusão e autoindulgência. A comparação sempre deve ser medida por interpretantes⁵, elementos que promovem um forte ato interpretativo, mas que costumam não ser reconhecidos pelo analista/avaliador. Eis, então, a autoilusão. Os interpretantes começam com um conceito de equivalência, uma relação de correspondência que a tradução pode e deve estabelecer com o texto fonte. Esse conceito usualmente estipula um segmento de texto como unidade de tradução, que pode ser desde uma palavra individual a um parágrafo ou capítulo, até mesmo o texto inteiro. Assim, o texto fonte é fixado na forma, significado ou efeito para criar uma base a fim de se medir se a unidade de tradução comparada é equivalente. Finalmente, um código ou tema é aplicado para determinar aquilo que é compartilhado pelas respectivas unidades, mas esses códigos contribuem para a interpretação do texto fonte pelo analista/avaliador. Os interpretantes que permitem a comparação eliminam as possibilidades interpretativas que dependem de um diferente conceito de equivalência, de uma distinta unidade de tradução e de um código alternativo. Frequentemente, a interpretação do analista/avaliador é, ao mesmo tempo, suprimida e privilegiada pela suposição de direto acesso ao texto fonte. Eis, enfim, a autoindulgência.

4

Desde a Antiguidade, ao redor do mundo, o pensamento sobre a tradução tem sido dominado por um modelo instrumental: a tradução é concebida como a reprodução ou transferência de um invariante, contida ou causada pelo texto fonte, uma forma de invariante, um sentido ou

⁴ Tais proposições recapitulam os conceitos de “inscription” [inscrição] e “iterability” [iterabilidade] de Jacques Derrida; ver “Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas,” *Writing and Difference*, trad. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 115, e “Signature Event Context,” *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 320.

⁵ O termo “interpretante” é adaptado de Charles S. Peirce, *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, 1867-1871*, ed. Edward C. Moore (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 2:53-54; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), p. 15, 69-71; e Eco, “Peirce’s Notion of Interpretant”, *MLN* 91 (1976): 1457-1472.



um efeito. Na Antiguidade, o invariante era embasado numa verdade sagrada, ou na consagração na língua ou cultura fonte; subsequentemente, torna-se secularizado como uma essência metafísica.

Ainda assim, o invariante não existe. Se qualquer texto pode comportar, potencialmente, interpretações infinitas, então, qualquer texto pode ser traduzido, potencialmente, de maneiras infinitas. Um modelo hermenêutico de tradução, portanto, emergente no início do século XIX e submetido a diversas permutações desde então, mostra-se compreensivo e incisivo. Tal modelo entende a tradução como um ato interpretativo que varia em forma, significado e efeito do texto fonte, de acordo com os interesses e integridades da situação alvo. O modelo valida, então, as diferenças linguísticas e culturais que a tradução é implementada para resolver, mas, inevitavelmente, as prolifera. É capaz, ainda, de não somente abranger as diversas condições sob as quais tal tradução é produzida e recebida, mas também de delinear distinções precisas entre elas.

A tradução é imitativa e, ainda, transformativa. Ela pode e, frequentemente, estabelece uma correspondência semântica e uma aproximação estilística com o texto fonte. Todavia, essas relações nunca devolvem o texto intacto. Qualquer texto é um complexo artefato cultural, comportando significados, valores e funções que são inseparáveis de sua língua e cultura originárias. A tradução interpreta um processo de significado e recepção de um texto fonte por criar outro processo semelhante, abarcando significados, valores e funções que são impartíveis de sua língua e cultura alvo. A mudança é inevitável.

Assim, a incomensurabilidade ocorre e permanece, muitas vezes, desafetada pela tradução. Este fato, contudo, não aceita queixas de intraduzibilidade.⁶ Tais queixas assumem, necessariamente, uma concepção do que é tradução, como deve ser performada, o que deve colher. Esta concepção é um modo instrumental de tradução, introduzindo um invariante que deve, mas não pode ser reproduzido. Caso qualquer texto possa ser interpretado, de todo modo, qualquer texto pode ser traduzido.

5

O tradutor trabalha com a alternância entre unidades do texto fonte, partindo da palavra, mas levando em conta unidades maiores e ziguezagueando entre elas. Não somente durante este ziguezague, mas tanto antes como depois, principiando pela própria escolha do texto a ser traduzido, o tradutor inscreve uma interpretação por aplicar uma intrincada série de interpretantes, formais ou temáticos. Interpretantes formais são estruturais. Neles, estão inclusos: a edição, que varia da escolha de uma versão publicada do texto fonte, como pela averiguação das variantes do texto fonte, até a elaboração de paratextos para a tradução; um conceito de equivalência a ser revisto pela articulação do tradutor de diferentes problemas interpretativos no curso do proje-

⁶ Para exemplos recentes, ver Barbara Cassin, ed., *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles* (Paris: Seuil, 2004); Cassin, ed., *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, trad. Steven Rendall, Christian Hubert, Jeffrey Mehlman, Nathaneal Stein, e Michael Syrotinski, trad. ed. Emily Apter, Jacques Lezra, and Michael Wood (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014); e Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (London: Verso, 2013).

to; um estilo relacionado a um gênero ou discurso. Interpretantes temáticos são códigos. Estão inclusos neles: uma interpretação do texto fonte que é formulada em comentário, independentemente da tradução; uma ideologia definida por um conjunto de valores, crenças e representações que são afiliadas aos interesses de um grupo social específico; e a função que se atribui, no mundo, ao tradutor é servir. Interpretantes formais e temáticos podem ser determinadas reciprocamente: um elemento estilístico, como a terminologia, pode comportar uma interpretação independente, uma ideologia, ou uma função, e vice-versa.

Interpretantes são aplicados na tradução de qualquer gênero, ou tipo de texto, em qualquer campo ou disciplina — humanística, pragmática ou técnica. Toda tradução, em qualquer lugar e a qualquer momento, pode ser entendida como um ato interpretativo.

6

Interpretantes são derivados de materiais preexistentes tanto na cultura fonte como na alvo. Contudo, eles, por fim, assimilam a cultura fonte ao que é inteligível e interessante aos receptores — caso contrário, a tradução resultante deixa de ser viável.

Os materiais preexistentes consistem de formas e práticas culturais: padrões de uso na língua de tradução, no passado e presente, normatizadas ou desviantes; tradições ou convenções de composições produtivas originais, incluindo estilos, gêneros e discursos; tradições e convenções de comentários e práticas de tradução, incluindo conceitos teóricos e práticas estratégicas; padrões de recepção, tanto históricos quanto recentes, incluindo traduções prévias do trabalho do autor do texto fonte, como outros autores da mesma língua; e valores, crenças e representações que adquiriram força ideológica. Interpretantes são seletivos em sua derivação de tais materiais, imitativa e transformadora, até deliberadamente revisionista.

A tradução é autorreflexiva, mas o tradutor não a exercita sob um completo controle consciente.⁷ Derivar interpretantes e aplicá-los durante a tradução são ações intencionais. Mas os tradutores acumulam regras e recursos, estratégias e soluções, algumas que podem surgir consigo, enquanto outras não. E esse repertório, tanto individual como transindividual, tende a recuar a um estado pré-consciente, capaz de formulação, retornando, assim, à consciência, mas de modo intuitivo, muitas vezes espontâneo, sem reflexão crítica. O tradutor, de alguma forma, é incapaz de reconhecer toda condição que determina a produção de uma tradução. Nem mesmo consegue o tradutor antecipar toda consequência, particularmente pela facilitação da circulação e recepção de qualquer tradução, por conta de uma rede complexa de agentes, práticas e mídias. Condições não reconhecidas e não antecipadas constituem a inconsciência do tradutor, que é, em si, psicológica e política, uma reserva pessoal fortemente determinada por desejos coletivos.⁸

⁷ Uma consideração sobre a agência do tradutor que se nota em Anthony Giddens, *Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis* (Berkeley: University of California Press, 1979), cap. 2.

⁸ A tradução também pode ser pensada junto a Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980).



7

Tradutores tanto podem como cometem erros que, apesar de uma cuidadosa revisão, passam despercebidos. Tradutores iniciantes podem construir mal os aspectos sintáticos e lexicais do texto fonte por pura inexperiência, ou por ausência de uma consulta pertinente aos trabalhos de referência. Tradutores experientes podem evitar erros linguísticos quando estão preocupados com uma questão etimológica, por uma derivação deliberada do texto fonte, reescrevendo-o com o esforço de inscrever uma interpretação específica. Ainda assim, é fato que o tradutor, em qualquer nível de competência, até mesmo o mais reconhecido, pode cometer um erro linguístico sem percepção ou detecção. O erro, aqui, pode ser motivado inconscientemente: uma unidade do texto fonte pode provocar algum desejo ou ansiedade do tradutor, que, por sua vez, é imediatamente reprimida, deixando apenas o desliz como traço de sua existência. Esse erro pode ser altamente determinado pelo prestígio da língua ou do texto fonte, ou do autor em relação à situação cultural e ao momento histórico da produção da tradução. Como resultado, o desliz cresce como desafio ou interrogação pelo tradutor, seja uma rivalidade emulativa que constrói uma identidade autoral, sempre gerada, ou um conflito ideológico que expressa as aspirações utópicas da vida social.⁹ O que permanece de mais notável sobre os erros de tradução são suas capacidades de fazerem sentido ao leitor e, assim, não serem notados.

8

Interpretantes, tais quais os materiais culturais de onde derivam, são posicionados em hierarquias de prestígio ou autoridade presentes nas instituições sociais. Tais hierarquias definem a atual conjuntura na situação alvo, enquanto as instituições regulam como e em que nível elas mudam.¹⁰ A hierarquia de formas e práticas variam não somente entre períodos históricos, mas também em um só, por meio de diferentes circunscrições.

Interpretantes que são ocupantes de uma posição dominante são revestidos de canonicidade, possuindo um capital que pode ser cultural, simbólico e econômico.¹¹ Eles permitem que uma tradução circule em larga escala por fazê-la compreensível em termos de leitura, aculturando o texto fonte para aquilo que é mais familiar e mais valorizado na situação alvo. Interpretantes que ocupam posições subordinadas ou marginais podem ser residuais, partindo de períodos prévios, ou emergentes, formando-se de materiais inovadores que ainda não atingiram grande aceitação, e estes podem ser estigmatizados em múltiplos graus por ideologias dominantes.¹² Interpretantes marginais limitam a circulação de uma tradução por demandarem um maior

⁹ Este ponto evoca Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), p. 1-5, 21-27, e Jameson, *The Political Unconscious*, p. 281-299.

¹⁰ [N.T.] Cf. O conceito de “linguistic conjuncture” [conjuntura linguística] de *The Violence of Language* (London: Routledge, 1990), p. 201-208. Ver também Frank Kermode, “Institutional Control of Interpretation”, *Salmagundi* 43 (Winter 1979): 72-86.

¹¹ Ver Pierre Bourdieu, “The Forms of Capital,” trad. Richard Nice, em John G. Richardson, ed., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (Westport, CT: Greenwood, 1986), p. 241-258.

¹² Essas distinções desenvolvem-se em Raymond Williams, “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory,” *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays* (London: Verso, 1980), p. 31-49.

processo cognitivo, aculturando o texto fonte naquilo que lhe é menos familiar e menos valorizado. Contudo, essa infamiliaridade pode registrar a estrangeiridade do texto fonte, sua diferença linguística e cultural, apesar de somente ser indireta. A estrangeiridade na tradução é uma construção, basicamente tendenciosa, um estrangeirismo, mediado pelos materiais da cultura alvo e oposta ao que é dominante.

A interpretação do tradutor intervém inescapavelmente à sua conjuntura, validando ou desafiando culturas hierárquicas. Aplicar interpretantes marginais é ético ao questionar o domínio de práticas e formas canônicas sobre textos e culturas estrangeiras. Aplicar interpretantes dominantes pode ser antiético quando se mantem o status quo e nenhuma diferença é registrada.

9

Atualmente, ao redor do mundo, a tradução de línguas tende a aderir aos dialetos correntes padrões. Essa tendência é aparente em vários tipos de textos, humanísticos, pragmáticos e técnicos, independentemente dos textos e das línguas fonte, apesar de textos técnicos ou pragmáticos terem termos não-padronizados, como jargões. O dialeto corrente é a forma mais imediatamente acessível de se traduzir uma língua, e, quando aplicado às traduções de grande fluência, contribui à ilusão da transparência. Assim, a tradução não parece uma tradução, antes, o texto fonte. Tradutores são desencorajados de implementar uma grande variedade de dialetos, estilos, e discursos por editores, agências, clientes, acadêmicos, instrutores, revisores ou leitores — quem quer que seja a audiência projetada de uma tradução. No lugar, formas e práticas dominantes são impostas, a fim de tornar as traduções facilmente legíveis, isto é, consumíveis ao mercado, da maneira mais comodamente uniforme possível.

Os tradutores não devem ser encorajados a abandonar a legibilidade, fluência e transparência, mas a expandir os parâmetros nos quais tais efeitos são produzidos. Essa expansão não deve ser arbitrária; deve levar em conta, escrupulosamente, os aspectos linguísticos do texto fonte em relação às hierarquias culturais na situação alvo, estabelecendo uma necessidade para a interpretação do tradutor. Desviar-se dos materiais dominantes, como o dialeto padrão, permite que o tradutor assuma a responsabilidade quanto à inevitável transformação levantada pela tradução, na medida em que tais desvios qualificam ou limitam a dominância intercultural na situação alvo. Demonstra-se respeito pelo texto fonte ao se cultivar a inovação na língua e na cultura de tradução.

10

Línguas e culturas são posicionadas em hierarquias globais de prestígio e os recursos são super ou subvalorizados por várias condições — econômicas e políticas, legais e militares.¹³

¹³ Um conceito de “world space” [espaço mundial] que é devedor do trabalho de Pascale Casanova, mas procura restaurar uma noção althusseriana de autonomia relativa de práticas sociais. Ver Casanova, *The World Republic of Letters*, trad. M. B. DeBe-

As hierarquias variam desde a maioria ou dominância em relação às variadas posições subordinadas em que aquelas relativamente minoritárias ou marginais ocupam. Línguas majoritárias, como a inglesa ou a francesa, acumularam tamanho capital a ponto de que suas formas e práticas culturais são objetos de imitação e tradução por línguas minoritárias. Estas, por sua vez, procuram ser traduzidas para línguas majoritárias, a fim de compartilhar seu reconhecimento e capital.¹⁴

As hierarquias criam um desbalanço nos padrões tradutórios. As línguas majoritárias tendem a ser mais traduzidas, ao passo que traduzem menos do que seus contrapontos minoritários; línguas majoritárias tendem a traduzir mais entre si mesmas, consolidando seus recursos e prestígio, enquanto negam as línguas que possuem diferentes graus de minoridade. As hierarquias podem, também, motivar o modelo de tradução que prevalece em diferentes posições. A suposição hermenêutica de variância pode partir de um desejo minoritário de desenvolvimento e reconhecimento cultural, ou de uma complacência majoritária, com a hegemonia que é cega às suas próprias limitações culturais.¹⁵ A suposição instrumentalista de invariância pode partir de um investimento minoritário num nacionalismo vernacular que subscreve conceitos essencialistas de pureza cultural e originalidade autoral, ou de uma imposição majoritária de imperalismo linguístico que estende a dominação de uma língua majoritária e controla a interpretação inscrita pela tradução.¹⁶

As funções éticas da tradução também variam de acordo com a distribuição desequilibrada de prestígios e recursos. A tradução ética expõe e preenche, simultaneamente, uma lacuna nas instituições das culturas alvo.¹⁷ O tradutor de uma língua minoritária ultrapassa sua marginalidade por estimular o desenvolvimento cultural através de sua relação com uma cultura majoritária. O tradutor de uma língua majoritária interroga sua dominância por admitir línguas e culturas que foram excluídas.

11

As traduções são, há muito, lidas instrumentalmente, como se reproduzissem ou transferissem o texto fonte sem variação. Essa abordagem torna invisível o trabalho de interpretação do tradutor. O tradutor sucumbe à transparência ilusória produzida pela tradução fluente e é,

voise (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), e "Literature as a World," *New Left Review* 31 (Jan.-Feb. 2005): 71-90; Louis Althusser, "Contradiction and Overdetermination: Notes for an Investigation," *For Marx*, trad. Ben Brewster (London: Allen Lane, 1969), p. 87-128.

¹⁴ Pascale Casanova, "Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Un equal Exchange," trad. Siobahn Brownlie, In: Mona Baker, ed., *Critical Readings in Translation Studies* (Abingdon: Routledge, 2010), p. 287-303.

¹⁵ O primeiro movimento hermenêutico é exemplificado pelo trabalho do poeta e ensaísta catalão J.V. Foix (1893-1987) em seu engajamento multifacetado com as vanguardas modernistas (através de imitações, traduções e comentários); o segundo movimento é exemplificado por *Imitations* (1961), uma coleção de adaptações produzidas pelo poeta estadunidense Robert Lowell (1917-1977).

¹⁶ O escritor nascido na República Tcheca e naturalizado francês, Milan Kundera, exemplifica ambos os movimentos instrumentalistas, a princípio em suas querelas com os tradutores ingleses de seus romances tchecos, e, depois, em sua decisão de escrever em francês no lugar do tcheco, e de revisar suas traduções francesas de seus romances tchecos.

¹⁷ As traduções éticas derivam de Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, trad. Peter Hallward (London: Verso, 2001), p. 67-71.

portanto, oferecida uma posição de sujeito em qualquer determinação ideológica que foi inscrita pela tradução.

Para ler uma tradução como uma tradução, o leitor deve assumir um modelo hermenêutico, como também localizar e processar os sinais do trabalho do tradutor. Não somente o significado deve ser compreendido, facilmente redutível ao texto fonte, mas a forma deve ser criticamente apreciada, os aspectos de registro, estilo e discurso que caracterizam a língua de tradução. Já que tradutores de todo o mundo trabalham sob um regime discursivo que ordena o uso do dialeto padrão corrente, desvios não padronizados podem ser tomados como sintomáticos da intervenção do tradutor. A comparação com o texto fonte é mais reveladora dos interpretantes do tradutor — desde que o leitor se mantenha atento ao fato de que a comparação é baseada em outra interpretação do texto fonte, introduzida pelo leitor, e não no texto em si.

As escolhas verbais do tradutor devem ser vistas como movimentos interpretativos que nuançam as estruturas e significados do texto fonte, como o ponto de vista da narrativa, caracterização, prosódia, imagens, terminologia e argumento, tema e ideologia. A significação desses movimentos é aprofundada quando estão situadas em contextos mais amplos, incluindo outras traduções da língua fonte, composições originais na língua de tradução, e hierarquias globais de línguas e culturas. Uma crítica dialética pode ser iniciada entre os textos de fonte e alvo, em que cada um submete o outro a um exame crítico, expondo seus avanços e limitações. Ao construir esses diversos contextos de interpretação, o leitor aplica um série de interpretantes relevantes que são, em si mesmo, variáveis, na medida em que servem ocasiões interpretativas mutáveis.

12

Os próprios tradutores contribuem para a incompreensão e negligência, com as quais a tradução tem sido crescentemente tratada desde o início do século XIX, com o advento de um campo conhecido como estudos de tradução. Suas apresentações consistem geralmente em observações impressionistas de seus trabalhos, de seu valor literário e cultural, na equivalência que acreditam estabelecer com o texto fonte traduzido. Os tradutores assumem uma noção instrumentalista de reprodução imperturbada, que recua, no caso de tradutores literários, ao beletrismo que privilegia a autonomia estética que arrogam ao seus textos. No caso dos tradutores das ciências humanas, ao dogmatismo que privilegia as interpretações dominantes inscritas por eles em seus textos alvo. Aos tradutores técnicos e pragmáticos, recua-se ao funcionalismo que privilegia as soluções mecânicas aplicadas, sem preocupações com os usos sociais a que se coloca a tradução. Cada grupo adota, com efeito, um postura anti-intelectual diante da tradução, resistindo à autoconsciência teórica que pode os permitir criticar e melhorar seu trabalho, como, também, providenciar uma percepção iluminadora de seu ofício aos leitores.

Tradutores podem contestar sua marginalidade aspirando a ser intelectuais escritores. Eles podem adquirir um conhecimento especializado de seu campo e de sua disciplina para engajar com os métodos, tendências e debates que constituem suas práticas. Podem aprender a situar seus projetos em circunscrições teóricas e práticas que não são somente institucionais, como



transnacionais, levando em consideração condições sociais e culturais. Os tradutores podem, também, usar a língua de tradução para registrar, indiretamente e em termos particulares, as diferenças que abrangem as línguas fonte, textos e culturas, os mobilizando por inovações que questionam a hierarquias estruturantes da cultura e das instituições culturais na situação alvo.¹⁸ Como agentes que traficam no estrangeiro, podem escolher trazer à luz um senso de estrangeiridade estratégica à crítica do status quo.

13

O termo “tradução cultural” é nada mais que uma tautologia: a tradução é uma prática de mediação entre culturas. Esse termo, por um lado, cinde a linguagem da cultura ao pensar a tradução e, por outro, reprime o meio na qual a tradução ocorre. Assim, não somente o termo desencoraja a reflexão sobre a tradução interlinguística, como fomenta comentários especulativos que ignoram as formas e práticas materiais constitutivas da tradução.

É somente ao trazer tal reflexão para primeiro plano que a tradução pode avançar. Para tanto, o uso frequente de metáforas para a tradução cria, ainda, outro desvio da exploração rigorosa da tradução como uma prática cultural. Se as palavras utilizadas para nomear e descrever a tradução desde a Antiguidade foram, fundamentalmente, metafóricas, se a linguagem em si é metafórica em relação à realidade, construindo analogias que se baseiam em suposições metafísicas¹⁹, então a formulação não verificada das metáforas é, provavelmente, capaz de ofuscar a tradução por meio de essencialismo.

O uso da tradução como metáfora deve, da mesma forma, ser questionado. O movimento entre tipos variantes de mídia, cada um com suas formas e práticas próprias, convidou a aplicação do termo “tradução”. Performance teatral, adaptação fílmica, *ekphrasis*, edição textual, exibição museológica — essas práticas foram todas tratadas como tradutórias. Todavia, o tratamento não costuma considerar o conceito preciso de tradução em jogo. Frequentemente, esse conceito é instrumentalista.

A metáfora pode ser produtiva, contudo, somente se assumir um modelo hermenêutico que abriga um ato interpretativo, alcançado por meio dos aspectos materiais de um meio particular. Pensar sobre tradução pode, então, iluminar outros campos e disciplinas, como a programação de computadores, lei constitucional, e as relações entre a pesquisa médica, diagnósticos e tratamentos. A tradução é capaz, portanto, de servir como um tropo para trabalhos derivativos, desvelando no processo a natureza derivativa dos materiais fonte ao chamar a atenção para as condições que subjazem, ainda que não expressadas.²⁰

¹⁸ Cf. Edward Said, *Representations of the Intellectual* (New York: Random House, 1994).

¹⁹ Ver Jacques Derrida, “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy”, *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 207-271.

²⁰ Cf. o conceito de tradução “abusiva” ou experimentalista, de Phillip E. Lewis, no qual “forçar um sistema conceitual e linguístico do qual se é dependente” acaba “dirigindo uma virada crítica de volta ao texto que se traduz e, em relação ao qual, torna-se uma espécie de inquietação pós-matemática (é como se a tradução procurou ocupar o lugar já inquieto do original e, assim,

14

Um modelo de tradução é uma episteme altamente não formulada. Por um lado, pragmática, consistindo em relações fundamentais entre parâmetros e procedimentos de conhecimentos. Por outro, generativa, projetando conceitos teóricos e práticas estratégicas.²¹ O modelo instrumental, ao definir a tradução como uma reprodução ou transferência de invariância, a faz transcender no tempo e no espaço, enquanto o modelo hermenêutico, ao definir a tradução como interpretação variável, torna-a contingente em situações culturais específicas em momentos históricos específicos. A aparência de uma oposição binária, contudo, é detratora: essas abordagens concorrentes são ambas interpretações do que a tradução é, na medida que os modelos são construções heurísticas que permitem e restringem o pensamento sobre tradução.

No entanto, para afirmar que toda tradução pode ser entendida como um ato interpretativo e que tal entendimento oferece o relato mais compreensivo e incisivo sobre tradução — não seriam essas alegações tão transcendentais quanto instrumentais e, portanto, igualmente metafísicas?

Não. A contingência atual dessas alegações deve ser reconhecida: elas derivam, a fim de questionar e mudar, da situação contemporânea da teoria e do comentário da tradução, em que o instrumentalismo continua a gozar de tamanha dominância, a ponto de marginalizar o modelo hermenêutico. Qual entendimento da tradução pode emergir no futuro, para revisar ou descartar a ideia de interpretação, constitui o impensado dessas teses.

longe de 'domesticá-lo', o torna um lugar ainda mais estrangeiro para si". Ver Lewis, "The Measure of Translation Effects", em Joseph Graham, ed., *Difference in Translation* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), p. 31-62, p. 43.

²¹ O termo "episteme" é adaptado de Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, trad. anon. (New York: Random House, 1970), p. XI, XXII, 168, e *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trad. A. M. Sheridan Smith (New York: Random House, 1972), part IV.





Editores e colaboradores

EDITORES

Wagner Monteiro Pereira

ORCID: 0000-0002-2884-9167

É professor de língua espanhola, literatura hispânica e tradução na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-doutor em Literatura espanhola e tradução pela Universidade de São Paulo (USP), concluiu seu doutorado em Letras na UFPR. Foi professor visitante na Universidad Complutense de Madrid, sob a supervisão de Javier Huerta Calvo, e é autor de diversas traduções de textos do século XVII e do XIX, com destaque para a edição comentada de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega (Editora UFPR, 2022), de *Aventuras, inventos e mistificações de Silvestre Paradox* (Editora 7Letras, 2023) e *Dona Perfecta* (Editora 7Letras, 2024). Entre suas obras teóricas, destaca-se a publicação de *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español* (Editora Appris, 2019).

✉ wagner.hispanista@gmail.com

Rebeca Hernández

ORCID: 0000-0003-0671-8577

Professora titular de literatura portuguesa, literaturas dos PALOP e tradução literária na Universidad de Salamanca (USAL). É doutora por esta mesma instituição com uma tese sobre a tradução de literatura pós-colonial de língua portuguesa. É autora de diversas traduções de autores portugueses, com destaque para as edições comentadas de *Autopsia de un mar de ruinas*, de João de Melo (Unianandes, 2017) *La Reliquia*, de Eça de Queirós (Akal, 2018) ou *La confesión de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro (Akal, 2022). Entre suas obras teóricas, destaca-se *Traducción y postcolonialismo: procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial en lengua portuguesa* (Comares, 2007).

✉ rebecahernandez@usal.es



COLABORADORES

Amanda Fiorani Barreto

Doutoranda (2024-2028) do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio, com bolsa CNPq. Por meio de bolsa PDSE, passará nove meses estudando na Universidade de Edimburgo (2025-2026). A sua pesquisa em andamento busca explorar *queerness* nas peças de Ben Jonson (1572-1637). Concluiu o seu mestrado (2020-2022) também na PUC-Rio, na linha de pesquisa Linguagem, Sentido e Tradução, com bolsa de fomento FAPERJ 10. A sua dissertação tratou da obra de Ben Jonson no sistema literário e cultural brasileiro, contemplando as traduções, adaptações, encenações e apropriações de seus textos para o português brasileiro, com destaque para as únicas obras do dramaturgo publicadas em território nacional. Previamente, formou-se em Licenciatura Português-Inglês e Tradução Inglês-Português (2013-2019), também pela PUC-Rio. Fez intercâmbio acadêmico de um ano na Universidade de Warwick (2017-2018), no qual enfocou ainda mais no teatro das eras elisabetana e jacobina. As suas áreas de interesse são Literatura, Teatro inglês do Início da Modernidade e Tradução.

✉ af_barreto@hotmail.com

Ana Carolina Carvalho Monaco da Silva

É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa voltada às retraduições da obra infantojuvenil *The cat and the devil*, de James Joyce. É graduada em Letras (Português/Inglês) pela UFF e em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com especializações em Literatura Infantojuvenil (UFF) e no Ensino de Inglês para Crianças (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Integra a Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI) e o grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil. Atualmente, coordena o departamento de Apoio à Aprendizagem e Inclusão na Escola Britânica do Rio de Janeiro.

✉ anaccnina@gmail.com

Andréa Cesco

É professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/Brasil). Atualmente (2025), está em pós-doutoramento na Université Catholique de Louvain (UCL-Bélgica), CNPq. Em 2020, atuou como professora visitante na Universidade de Vigo (Espanha), CAPES/PRINT. Tem doutorado em Literatura e Licenciatura em Letras - Português e Espanhol pela UFSC. Coordena o Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro. É tradutora e autora de livros didáticos para o ensino de línguas e literatura estrangeiras e organizadora de livros teóricos na área de tradução.

✉ andrea.cesco@gmail.com / andrea.cesco@ufsc.br

Andréia Guerini

Professora Titular da UFSC, atua nas áreas de Estudos da Tradução e Estudos Literários. Doutora em Literatura pela UFSC, foi professora visitante nas universidades de Pádua, Coimbra, Siena, Perugia. Coordena coleções editoriais e projetos internacionais como o Tradução, Tradição, Inovação, com financiamento Capes/PrInt. É editora-chefe dos *Cadernos de Tradução* desde 2002 e foi editora da *Revista da ANPOLL* (2017-2025). Avaliadora da QS Rankings e membro do CA-LL/CNPq (2025-2028), também integra grupos de pesquisa internacionais e conselhos editoriais em diversas instituições. Uma das idealizadoras e coordenadoras das Coleções “Palavra de Tradutor/a”, “Raízes feministas: mulheres em tradução”, “Tradutore(a)s e traduções chinesa(s) de literaturas de língua portuguesa” e “Literações”.

✉ andreia.guerini@gmail.com

Carlos Garcia Rizzon

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Associado da Universidade Federal do Pampa - RS, onde, desde 2008, atua na área de Literatura em cursos de graduação. Foi professor na Universidade de Santa Cruz do Sul - RS (2000-2007) e na Universidade Estadual de Santa Cruz - BA (2007-2008). Líder do grupo de pesquisa “Línguas e Literaturas na Fronteira” (UNIPAMPA/CNPq), desenvolvendo estudos nas temáticas Fronteira, Tradução e Regionalismo.

✉ rizzoonn@gmail.com

Dóris Dias dos Santos

É graduada no bacharelado Interdisciplinar em Humanidades com área de concentração em Relações Internacionais, licenciada em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira Moderna (Port-Ing), graduanda em Língua Estrangeira Moderna (Alemão), mestra em Relações Internacionais e doutoranda em Literatura e Cultura, todos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professora de língua estrangeira (inglês e espanhol), professora de português brasileiro e literatura, intérprete, revisora e tradutora freelancer. Faz parte do grupo de pesquisa-extensão “Corpos Indóceis, Mentis Livres”. Integra o Corpo Editorial da Revista *Inventário*. Escreve e pesquisa sobre Teorias da Tradução, Literatura, Afro diáspora, Crítica Literária, em articulação com epistemologias transdisciplinares e interseccionais.

✉ doris.dias.dds@gmail.com

Lawrence Venuti

É professor emérito de inglês na Temple University. Tem trabalhado nas últimas décadas com literatura comparada, tradições poéticas anglófonas e estrangeiras, teoria e história da tradução, estudos de adaptação e tradução literária. É membro dos conselhos editorial e consultivo de diversos periódicos, como *Target: International Journal of Translation Studies*, *The Translator*:



Studies in Intercultural Communication e Translation Studies. Editou números especiais de periódicos dedicados a temas como tradução e minorias (*The Translator*, 1998) e poesia e tradução (*Translation Studies*, 2011). Seus projetos de tradução foram premiados pelo *PEN American Center* (1980), pelo *National Endowment for the Arts* (1983, 1999), pelo *National Endowment for the Humanities* (1989) e pela Fundação Guggenheim (2007). Foi professor visitante em instituições como o Barnard College, a Johannes Gutenberg Universität-Mainz, a Universidade de Princeton, a Queen's University (Belfast) e a Università degli Studi di Trento.

✉ lawrence.venuti@temple.edu

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Professor do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde atua na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), no âmbito da Linha de Pesquisa “Linguagem, Sentido e Tradução”. Exerce também a função de Diretor Brasileiro do Instituto Confúcius da PUC-Rio. Doutor (UFRJ) em Letras, desenvolve pesquisa no campo dos Estudos Shakespearianos, em diálogo com os Estudos de Tradução e as Teorias Queer. É membro da International Shakespeare Association (Shakespeare Institute/Universidade de Birmingham), coordena o Grupo de Pesquisa (GrPesq) “Por uma historiografia das traduções e adaptações do cânone shakespeariano”, além de integrar o GrPesq “Shakespeare e as modernidades” e o GT da Anpoll “Dramaturgia e Teatro”. Vem publicando capítulos e artigos geralmente focados na dramaturgia shakespeariana e seus diálogos com as Teorias Queer, da Tradução e da Adaptação. Afiliado: PPGEL/PUC-Rio

✉ leoberenger@yahoo.com.br / berenger.carneiro@puc-rio.br

Leonardo Davino de Oliveira

Professor associado de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de Produtividade CNPq. Procientista UERJ/Faperj. Coordena o Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance. Doutor em Literatura Comparada (2014), mestre (2010) e especialista (2007) em Literatura Brasileira (UERJ). Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2006). Autor dos livros *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (2012); *De musas e sereias: a presença dos seres que cantam a poesia* (2021), prêmio do gênero ensaio concedido pela União Brasileira de Escritores RJ; *Domingou apandemia* (2022); e *Do poema à canção: a vocoperformance* (2023), prêmio do gênero ensaio concedido pela União Brasileira de Escritores RJ. Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance.

✉ leonardo.davino@gmail.com

Luciana C. B. Ferreira

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui mestrado em Teoria da

Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UERJ) e especialização em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UERJ). Também possui graduação em Educação Artística e Licenciatura em História da Arte (UERJ). Membro do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance, da UERJ, sob a coordenação do Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira. Professora de Artes da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro.

✉ luhbusson@gmail.com

Lucas Lazzaretti

Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com uma bolsa PNPd/CAPES. Doutor em filosofia, já atuou como pesquisador de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com bolsa FAPESP e como pesquisador de pós-doutorado na Universidade Federal do Paraná (UFPR) com bolsa CNPq. Foi *fellow* pela Hong-Kierkegaard Library em St. Olaf College no período de 2018/2019. Já atuou como professor substituto no Departamento de Filosofia da UFSC. Conjuntamente com as atividades acadêmicas, também atua como tradutor, já tendo publicado traduções do espanhol, inglês, francês, dinamarquês e catalão.

✉ lucasplazzaretti@hotmail.com

Luzia Antonelli Pivetta

É doutoranda do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), com bolsa de financiamento CAPES/PROEX. Mestra em Estudos da Tradução (2023) e licenciada em Letras Espanhol (2015) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Especialista em Estudos literários pela Universidade Regional de Blumenau (2010). Licenciada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2005) pela Universidade Federal de Santa Maria. Tradutora e revisora de livros infantojuvenis da editora Gato Leitor, junto a qual teve um livro premiado com o selo Altamente recomendável da FNLIJ 2023, produção 2022, na categoria Tradução Adaptação Criança (*Assim fica demonstrado*, de Nicolás Schuff e Pablo Pícky).

✉ lapivetta@gmail.com

Maria Mirtis Caser

Graduada em Letras Português - Espanhol pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestra em Letras Neolatinas e doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio sanduíche na Universidade de Santiago de Compostela em 2008. Fez Estágio de Pós-doutorado na Università Ca Foscari de Veneza, em 2015. É professora da Pós-Graduação de Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). É membro da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH).

✉ mirtiscaser@gmail.com



Monalisa Cristina Teixeira

É graduada em Letras - Italiano (2013) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestre em Italianística (2022) pela Univesità di Bologna. Também em 2022 recebeu o Premio America Giovani per il Talento Universitario da Fondazione Italia USA. Autora do livro *Vozes da Loucura: alguns aspectos psicológicos em obras de Clarice Lispector, Goliarda Sapienza e Elvira Seminara*. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, associada à linha de pesquisa sobre Estudos da Tradução e da Interpretação com enfoque literário e/ou multidisciplinar. Seus estudos têm como foco as relações de gênero na literatura e na tradução. Atualmente desenvolve pesquisa voltada a analisar o papel marginal relegado às autoras italianas no sistema de literatura traduzida brasileiro; essa pesquisa é financiada pela CAPES/PROEX. Atua no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras da UFSC como Professora Leitora de língua italiana.

✉ monalisa.c.teixeira@gmail.com

Raphael Salomão Khéde

Professor associado de língua e literatura italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Concluiu seu pós-doutorado na universidade de Roma La Sapienza com pesquisa sobre a literatura italiana da Idade Média. É doutor em literatura comparada pela UERJ, com tese sobre a fase italiana de Murilo Mendes, e mestre em literatura brasileira pela UERJ, com dissertação sobre a figura do malandro na obra de João Antônio. Vem realizando pesquisas no âmbito da literatura comparada e dos estudos de tradução. Em 2023, publicou os volumes *Entre antigos e modernos: questões linguísticas e estilísticas*, e *Entre leões de chácara e dedos-duros: a poética marginal de João Antônio*. Em 2024, publicou a segunda edição revista e acrescida de *Em busca de uma poesia universal: Murilo Mendes na Itália (1957-1975)*.

✉ raphaelsalomao@hotmail.com

Rivana Zaché Bylaardt

Possui graduação em Licenciatura Dupla em Português e Espanhol (2014) pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ufes). Atualmente, é professora no Instituto Federal do Espírito Santo, além de Diretora de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão na mesma instituição. Pesquisa, principalmente, sobre os seguintes temas: tradução e feminismo.

✉ rivana.zache@ifes.edu.br

Rodrigo Felipe Veloso

Possui pós-doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente no departamento de Comunicação e Letras da Unimontes. Faz parte como

membro permanente dos projetos literários sobre as vozes portuguesas, o mito e a construção do imaginário português em Teolinda Gersão (GPTJ - UFVJM), sobre a diáspora e memória na literatura de escritoras judias no Brasil (UNIMONTES), do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ - UFMG) e do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLUS - UEPB). Vem publicando textos em diversas revistas literárias nacional e tem publicação na Revista Internacional de Crítica Literária Latinoamericana, da Universidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos.

✉ rodrigof_veloso@yahoo.com.br

Sérgio Wladimir Cazé dos Santos

Doutor em Letras (2021) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com mestrado em Letras também pelo PPGL-Ufes (2016) e graduação em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é graduando do curso Letras-Espanhol da UFBA. Traduziu *O que fazer* (Relicário, 2021), do ficcionista argentino Pablo Katchadjian, e *Sacrificiais* (Portuário, 2020), do poeta colombiano Rómulo Bustos Aguirre. Com Rafael dos Prazeres, traduziu *O assassino de porcos* (Cousa, 2017), de Luciano Lamberti. Também está entre os tradutores de *Às margens do Douro Pequena antologia poética de José García Nieto* (Instituto Cervantes Salvador, 2022).

✉ cazewladimir@gmail.com