

Clássicos em Tradução, Rotas e Percursos

Marie-Helene Torres
Luana Ferreira de Freitas
Julio Cesar Neves Monteiro
(Orgs.)

Tradução dos Clássicos reúne textos que discutem os variados aspectos da tradução de obras de inesgotáveis leituras, tais como: *As Mil e Uma Noites*, *Os Sertões*, *Les Fleurs du Mal*, *Grande Sertão Veredas*, *Eclesiastes*, *A Morte em Veneza*, *O Zibaldone*, *Ilíada* e *Odisseia*, entre outras. Verter uma obra literária de um idioma para outro é apenas a camada mais visível de um complexo processo de leituras culturais e linguísticas, numa reelaboração poética.

Os diversos textos desta instigante obra apresentam a tradução em suas mais variadas faces. É uma releitura que divulga e enriquece o texto original, imprescindível ao processo de torná-lo um clássico. Algumas aparentes distorções são, na verdade, atualizações para a cultura receptora do texto. As traduções geram traduções. No entanto alguns equívocos ou imprecisões acabam por distorcer a essência do texto de partida, confirmando a necessidade de um vasto conhecimento linguístico e cultural pelo tradutor tanto em relação à obra original quanto ao texto de chegada. Há, no entanto, curiosos casos de tradutores que não tinham o conhecimento perfeito da língua original, mas que foram bem sucedidos, por terem a consciência da vida própria das palavras e fazerem o seu resgate no processo tradutório. Apresenta-se um projeto de

**Clássicos em Tradução,
Rotas e Percursos**

Clássicos em Tradução, Rotas e Percursos

Marie-Hélène Catherine Torres

Luana Ferreira de Freitas

Júlio Cesar Neves Monteiro (Orgs.)

GRÁFICA
Copiar
EDITORA

PGET/UFSC

© 2013 by Copiart/ PGET-UFSC

Os direitos pertencem aos organizadores

Revisão

Evelin Kjellin, Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres e Júlio Cesar Neves Monteiro

Projeto gráfico, diagramação e capa

Rita Motta - www.editoratriblo.blogspot.com

Impressão

Gráfica Copiart

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

C55 Clássicos em tradução, rotas e percursos / Marie-Hélène Catherine Torres, Luana Ferreira de Freitas, Júlio Cesar Neves Monteiro (orgs.). - - Tubarão : Ed. Copiart ; Florianópolis : PGET/UFSC, 2013.
256 p. ; 21 cm

ISBN 978-85-99554-82-1

1. Tradução e interpretação. 2. Literatura brasileira.
3. Literatura francesa. I. Torres, Marie-Hélène Catherine.
II. Freitas, Luana Ferreira de. III. Monteiro, Júlio Cesar Neves.

CDD (21. ed.) 418.02

SUMÁRIO

Introdução	11
<i>Marie-Hélène Catherine Torres, Luana Ferreira de Freitas & Júlio Cesar Neves Monteiro</i>	
Roteiro de um livro “engolido”	19
<i>Mamede Mustafa Jarouche</i>	
Textos-traduições paralelos de um clássico: percursos de <i>Os Sertões</i> em espanhol	37
<i>Júlio Cesar Neves Monteiro</i>	
Traduções brasileiras de <i>A Morte em Veneza</i> , de Thomas Mann: tentativas de manter o ideal estético original	51
<i>Tito Lívio Cruz Romão</i>	
Conversação nos salões literários do século XVIII	87
<i>Marie-Hélène Catherine Torres</i>	
O coreógrafo da dança das linguagens: Haroldo de Campos, tradutor do <i>Eclesiastes</i>	103
<i>Izabela Guimarães Guerra Leal</i>	

Les fleurs du mal no Brasil: as traduções de Brumes et pluies..... 119

Ricardo Meirelles

Tradução e tradutores dos clássicos na Itália entre os séculos XVIII e XIX:
experiências e interfaces de Cesarotti, Monti e Foscolo..... 151

Karine Simoni

Venuti: tradutor de Tarchetti..... 171

Luana Ferreira de Freitas

O *Zibaldone* em português: o clássico leopardiano no sistema literário
brasileiro 183

Andréia Guerini

Marcel Schwob, tradutor e falsário 197

Claudia Borges de Faveri

Aspirações irrealizadas: influências literárias e extraliterárias na tradução
“falhada” de *Grande sertão: veredas*..... 215

James R. Krause

Borges e os caminhos do clássico..... 235

Walter Carlos Costa

INTRODUÇÃO

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.

JORGE LUIS BORGES

A ideia deste livro surgiu após o Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada em Curitiba no inverno de 2011, a partir do Simpósio de Clássicos da Tradução organizado por um grupo de pesquisadores em Literatura Traduzida e em Estudos da Tradução de três universidades brasileiras: Júlio Cesar Neves Monteiro, da Universidade de Brasília; Luana Ferreira de Freitas, da Universidade Federal do Ceará; e Marie-Hélène Catherine Torres, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Nossa proposta partiu do conceito de Calvino (1993) segundo o qual “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também

quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Acrescenta também que são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram, como disse Borges (1996) ao ressaltar a ingenuidade subjacente à frase “reler os clássicos”. Nesse sentido, o simpósio valorizou os clássicos que desenvolveram um papel fundamental na elaboração de uma cultura específica porque transmitiram valores e visões de mundo que contribuíram para a formação dos cânones literários e das culturas modernas.

Assim, buscamos não somente redimensionar o cânone da literatura traduzida no Brasil e da literatura brasileira traduzida, mas também analisar a tradução e o seu processo, como uma forma de contribuir para a história da tradução no Brasil, especialmente a história dos clássicos, muitas vezes pouco traduzidos, pouco conhecidos, pouco estudados e até invisíveis.

O primeiro texto, de Mamede Mustafa Jarouche, após a contextualização dos seus ramos ocidental e oriental, discursa sobre a controversa obra *Os Sete Vizires* ou *O Sábio Sindibád*, um dos mais antigos textos ficcionais em língua árabe, mencionado no *Alfibríst*, “O Catálogo”, compêndio de todas as obras produzidas em árabe de 377 H./987 d.C. e escrito pelo livreiro bagdali Annadím. Jarouche mostra como as narrativas se encaixam na obra a partir de um “prólogo-moldura”, ou seja, a história dentro da história e como o

Livro de Sindibád será incorporado por volta do século XVII na obra clássica do *Livro das Mil e Uma Noites*.

O segundo texto, “Traduções brasileiras de *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann: tentativas de manter o ideal estético original”, de autoria de Tito Lívio Cruz Romão, versa sobre três traduções brasileiras da obra citada do escritor alemão: a primeira tradução de Herbert Caro (1965) e as retraduições de Maria Deling (1982) e Eloísa Ferreira Araújo Silva (2003). Romão aborda não somente as diversas tentativas de manutenção do ideal estético original, mas também busca possíveis paradigmas de soluções encontradas para um mesmo trecho. Ele apresenta uma proposta de tradução a partir dos pressupostos teóricos de Katharina Reiß.

O texto de Marie-Hélène C. Torres, “Conversação nos salões literários do século XVIII”, nos leva até o *grand siècle*, como dizia Michelet, e mais precisamente até os salões literários franceses. A autora discorre sobre o que era a essência de um salão literário, principalmente no século das Luzes, e apresenta um panorama canônico das escritoras da época – esses clássicos esquecidos – e, finalmente, um panorama das traduções e não-traduções dos clássicos franceses do século XVIII no Brasil.

O texto seguinte, “O Coreógrafo da dança das linguagens: Haroldo de Campos, tradutor do *Eclesiastes*”, de Izabela Leal, estuda as relações entre a tradução do *Eclesiastes* de Haroldo de Campos e o seu próprio projeto como poeta. A autora parte da crítica de Perloff que não vê necessariamente os fundamentos da poesia

concreta como um trabalho espacial e tipográfico, mas como um projeto que passa pela atenção concedida à dimensão concreta dos signos linguísticos. Leal faz, como ela mesma diz, uma “leitura sincrônica” dos textos de Haroldo além de uma reflexão sobre o seu processo de tradução do *Eclesiastes* e suas estratégias tradutórias nas quais ecoam as propostas da poesia concreta.

O texto de Ricardo Meirelles “*Les fleurs du mal* no Brasil: as traduções de *Brumes et pluies*” compara as diversas traduções brasileiras do poema *Brumes et pluies* (Brumas e chuvas), publicado em *Les fleurs du mal* (1857) do poeta francês Charles Baudelaire. O autor parte do verso alexandrino como principal característica a ser preservada pelos tradutores brasileiros, levando sempre em conta aspectos linguísticos, históricos e culturais que se depreendem de cada texto. Chega-se, dessa forma, a uma diferenciação entre as abordagens tradutórias, construídas sempre dentro de seu momento estético, histórico e ideológico.

Em “Tradução e tradutores dos clássicos na Itália entre os séculos XVIII e XIX: experiências e interfaces de Cesarotti, Monti e Foscolo”, Karine Simoni baseia-se em uma breve análise do contexto histórico da tradução na Itália ao longo do período em questão para confrontar as reflexões e as experiências tradutórias realizadas por três importantes e reconhecidos escritores/tradutores do período: Melchior Cesarotti (1730-1808), Vincenzo Monti (1754-1828) e Ugo Foscolo (1778-1827). Tais reflexões e experiências estão expostas em paratextos e em ensaios que os referidos autores escreveram

sobre a tarefa tradutória e versam, entre outros aspectos, sobre fidelidade *versus* criatividade, relatividade de critérios para a tradução, inclusão de neologismos, estrangeirismos, musicalidade, estilo e imagens propostas pelo texto-fonte.

Luana Ferreira de Freitas, em “Venuti tradutor de Tarchetti”, investiga os conceitos referentes à visibilidade do tradutor lançados por Lawrence Venuti e analisa a sua aplicabilidade na prática tradutória do próprio pesquisador. O exame proposto fundamenta-se nos textos traduzidos em si e no paratexto que acompanha a tradução de Venuti. No texto em questão, Luana examina dois contos do escritor italiano Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869) de sua antologia *Racconti fantastici*, a saber, “Un Osso di Morto” [A Dead Man’s Bone] e “Uno Spirito in un Lampone” [A Spirit in a Raspberry].

O capítulo de Andréia Guerini tem por objetivo trazer à luz o projeto da tradução brasileira de uma das mais importantes obras do século XIX italiano: o *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), de Giacomo Leopardi. A tradução dessa obra nasce na esteira do projeto “Leopardi nel mondo”, lançado pelo Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL), mas também segue uma tendência atual da crítica especializada em explorar esse importante texto leopardiano que, por muito tempo, foi relegado à margem. Assim, em 2003 foi publicada a tradução francesa do *Zibaldone* e a tradução inglesa está prevista para ser lançada em 2012. Podemos dizer que o interesse na tradução dessa obra está ancorado na modernidade dos assuntos ali tratados. Não por acaso, a crítica

tem, cada vez mais, feito aproximações do *Zibaldone* com a obra de autores como Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Foucault e Derrida. Tão logo seja finalizada, uma edição bilingue organizada por Guerini com tradução do texto integral do *Zibaldone* estará hospedada no servidor da Universidade Federal de Santa Catarina e será disponibilizada para o público, que poderá inclusive baixá-la no formato pdf.

No texto “Marcel Schwob, tradutor e falsário”, Claudia de Faveri explora as várias facetas de um Schwob leitor e reescritor dos clássicos, o Schwob tradutor de Catulo, de Shakespeare e Stevenson, mas também aquele que, através de um universo de reminiscências literárias e de sua erudição lendária, faz de sua obra constante releitura, experimentação e recriação.

James R. Krause faz um exame no seu capítulo “Aspirações irrealizadas: influências literárias e extraliterárias na tradução ‘falhada’ de *Grande sertão: veredas*” das possíveis razões para que o texto rosiano tenha tido uma recepção tão morna nos Estados Unidos. Krause coteja fragmentos do texto de Rosa com a tradução norte-americana e defende que a estratégia domesticadora de Harriet de Onís e James Taylor, tradutores do romance, “de diminuir a estranheza cultural, transpondo o material num contexto mais reconhecível pelo leitor americano” simplificando o estilo elíptico de Rosa ao obliterar desde locuções a fragmentos e, em especial, ao ignorar a tensão entre letra e conteúdo, explicam, em parte, o fato de *The Devil to Pay in the Backlands* ter caído no esquecimento.

Além das opções de tradução do texto em si, Krause acredita que a principal razão para o fracasso crítico do romance de Rosa naquele país se deve ao fato de a tradução ter sido empreendida, no fim das contas, por quatro pessoas, a saber, Onís e Taylor, os tradutores; Rosa, que trocou cartas com ambos tradutores, e Nina Oliver, uma inglesa radicada no Brasil, que ajudava Rosa com a língua inglesa.

O texto de Walter Carlos Costa destaca a posição singular ocupada pela literatura do argentino Jorge Luis Borges em seu país, no continente americano e no mundo. O caminho da obra de Borges rumo à canonização é acidentado, sobretudo em seu próprio país, mas, como aponta Costa, o método de Borges de ler criticamente textos canônicos e não canônicos dos sistemas literários hispânicos e mundiais (esses últimos, frequentemente, via tradução) propiciou o florescimento de sua obra e assegurou seu lugar entre os clássicos ocidentais.

Em “Textos-traduições paralelos de um clássico: percursos de *Os sertões* em espanhol”, Júlio Cesar Neves Monteiro, partindo da premissa de que o fenômeno tradutório é mais abrangente que o ato tradutório em si, analisa dois desdobramentos do clássico de Euclides da Cunha: *A Brazilian Mystic: Being the life and miracles of Antonio Conselheiro*, de Robert Bontine Cunninghame Graham – um caso claro de plágio de *Os sertões* –, e *La Guerra del Fin del Mundo*, de Mario Vargas Llosa, 1981; e mais adiante faz um exame das traduções do plágio de Graham para o espanhol (*Un Místico Brasileño: vida y milagros de Antonio Conselheiro*), com tradução

de Eleonora Basso e, mais interessante ainda, para o português do Brasil (*Um místico brasileiro: vida e milagres de Antonio Conselheiro*), tradução de Gênese Andrade e Marcela Silvestre.

Por meio das reflexões aqui propostas, esperamos que este livro ajude a lançar luz sobre aspectos da tradução literária no Brasil e de literatura brasileira traduzida que ainda não têm merecido reflexão mais aprofundada por parte dos estudiosos da tradução no Brasil.

MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES
LUANA FERREIRA DE FREITAS
JÚLIO CESAR NEVES MONTEIRO

ROTEIRO DE UM LIVRO “ENGOLIDO”

MAMEDE MUSTAFA JAROUCHE

(Universidade de São Paulo)

Os Sete Vizires ou *O Sábio Sindibád* é um dos mais antigos textos reconhecidamente ficcionais em língua árabe, já arrolado por volta de 377 H./987 d.C. no célebre *Alfihrist*, “O Catálogo”, precioso compêndio de todas as obras produzidas em árabe até então, escrito pelo erudito livreiro bagdali Annadím, morto três anos depois. *O Sábio Sindibád* é relacionado no oitavo capítulo, dedicado às “notícias sobre os sábios em todos os saberes antigos e contemporâneos, e os títulos dos livros que compuseram”, logo na “primeira arte” (ou “técnica”, *alfann alawwal*) do oitavo capítulo, que contém as “notícias dos narradores de histórias noturnas (*musamirin*), de fábulas (ou ‘mitos’, *mukharrifin*), e os títulos dos livros compostos sobre narrativas noturnas e fábulas”. Nessa linha, encontra-se citado ao lado de obras mais célebres, como o fabulário

político *Kalíla e Dimna*, além do *Hazár Afsán*, “Mil Fábulas”, espécie de ancestral do *Livro das Mil e Uma Noites*. A informação do “Catálogo” é bem sintética: “Livro do Sábio Sindibád, em duas versões, uma grande e uma pequena. As divergências a seu respeito são as mesmas do *Livro de Kalíla e Dimna*¹. O predominante e mais próximo da verdade é que tenha sido composto pelos indianos”.² Antes, na segunda arte do quarto capítulo, sobre “o nome dos poetas contemporâneos e alguns dos islâmicos”, ele atribuíra ao poeta cortesão Abbán Bin Láhiq (m. 200 H./816 d.C.) a “transposição” – certamente Annadím se refere à metrificação – de livros dos persas e outros, citando entre esses *O Livro de Sindibád*; embora não lhe atribua o epíteto “sábio”, *hakím*, não resta dúvida de que se trata do mesmo livro, porque, primeiro, é também citada a metrificação de *Kalíla e Dimna* (da qual alguns versos chegaram aos dias de hoje) e, segundo, a outra personagem chamada Sindibád nas letras árabes, o célebre navegante, não é citada em nenhum ponto de *Alfibríst* – a despeito de sua menção a uma obra com o título de “Maravilhas da Terra e do Mar” – e dificilmente a história das suas viagens já estaria composta nessa data, sendo bem possível, aliás, que o próprio nome dessa personagem de aventuras marítimas consista em apropriação do nome do sábio Sindibád.

¹ Trata-se de referência à discussão sobre as origens do livro, se persas, se indianas.

² *Alfibríst*, edição de Ayman Fu'ad Sayyid, Al-Furqan, Londres, 2009, vol. 1, tomo II, p. 324.

Em seu livro *Murūj Addahab wa Ma’ādin Aljawhar*, “Pradarias de Ouro e Minas de Pedras Preciosas”, o historiador Almas‘ūdi (m. 345 H./957 d.C.), falando de um rei da Índia chamado Kúrish, afirma: “Em seu reinado e época viveu Sindibád, que lhe compôs o livro dos sete vizires, do mestre, do aprendiz e da mulher do rei, e se trata do livro intitulado [*em árabe*] Assindibád”.³ Note-se que, no trecho, o historiador atribui a autoria a uma personagem com o mesmo nome da personagem principal do livro.

Trata-se, na realidade, de um texto cuja cultura originária é objeto de discussão, pois se encontra, desde a Idade Média, disseminado por várias línguas, sem que as traduções deixem claro, muitas vezes, de onde foram realizadas. Das hipóteses aventadas, porém, a mais verossímil é a indiana, como já dizia Annadím no seu “Catálogo, muito embora não se tenha notícia alguma dos originais, o que não é de surpreender. As similitudes do enredo com o do *Pañcatantra* e do *Hitopadeça* – essas sim obras comprovada e indiscutivelmente indianas na origem – parecem apontar nessa direção. O roteiro de sua passagem ao árabe pode ser semelhante ao do *Pañcatantra*, o qual, passado ao pahlevi numa tradução hoje

³ Beirute, Dar Alandalus, 1997, vol. 1, p. 97. Também o historiador Alya‘qúbi (m. 284 H./897 d.C.) cita de relance o assunto em sua *História*: “e entre eles [os reis da Índia], houve o rei Kúsh, que viveu no tempo do sábio Sindibád. Foi esse Kúsh que compôs o livro das astúcias das mulheres” (Beirute, Sádír, s/d, vol. 1, p. 93). Pode ser que, em ambos os casos, exista alguma confusão na fixação do texto ou nas cópias dos manuscritos. Note-se, por exemplo, a variação do nome do rei, “Kúrish” e Kúsh”.

perdida, chegou à cultura árabe com o título de *Kalila e Dimna* e a partir dela se divulgou por boa parte do mundo civilizado.⁴

O estudioso francês René Basset foi um dos primeiros a propor a divisão do livro nos ramos oriental e ocidental, incluindo, no primeiro, os textos em siríaco, hebraico, grego, espanhol, turco, persa e árabe, e, no segundo, os textos em latim, francês, italiano, eslavo, alemão, catalão e armênio.⁵ Já o arabista catalão Juan Vernet apresenta um quadro mais simplificado, no qual propõe, em síntese, o seguinte esquema de transmissão: sânscrito → pahlevi → árabe, e desta última língua para as demais, inclusive a siríaca, que é a origem da grega, *Syntipas*, da qual, por sua vez, parece derivar todo o ramo ocidental; note-se que em ambos os ramos a narrativa tendeu a expandir continuamente o número de vizires e, conseqüentemente, de histórias narradas, chegando mesmo ao número de quarenta.⁶

Passando ao largo das discussões a respeito das origens, para as quais remetemos à bibliografia infracitada, aqui nos ateremos às versões árabes do texto, que parecem derivar de uma mesma matriz, com acréscimos e omissões feitos *a posteriori*. A essas versões árabes

⁴ Um bom resumo do estado da questão é dado em Lacarra, Maria Jesús (ed.). *Sendebbar*. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 13-59.

⁵ “Deux manuscrits d’une version arabe inédite du recueil des Sept Vizirs”, in: *Journal Asiatique*, 1903, pp. 43-83.

⁶ “La Narrativa”, in: *Lo que Europa debe al islam de España*. Barcelona, El Acantilado, 1999, pp. 457-461. Para uma concepção inteiramente divergente, cf. Kantor, Sofia. *El Libro de Sindibad*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1988. Kantor espousa a opinião de estudiosos que refutam até mesmo a analogia formal entre o *Sindibád* e *Kalila e Dimna*.

pode ser agregada a espanhola, feita em 1253 por ordem de Dom Fadrique, irmão mais velho do rei Alfonso, o sábio, expressamente a partir de um original árabe: “plogo [*o infante Dom Fadrique*] e tovo por bien que aqueste libro fuese trasladado de arávido em castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mujeres”.⁷ Note-se que o próprio nome da personagem, “Sendebar”, é corruptela da forma árabe “Sindibád”, pois, na grafia árabe, é fácil confundir o “d” com o “r”.

Em linhas gerais, trata-se da história de um rei sem descendência que, após grandes esforços – cuja gama varia nas diversas versões – consegue finalmente engravidar a mulher e “ser agraciado” com um filho varão para sucedê-lo. Quando o menino cresce, o pai o entrega aos cuidados do sábio Sindibád, o qual, aparentemente, fracassa na missão de educá-lo. Isso provoca transtorno e discussões no palácio, e então o rapaz é reenviado ao sábio, agora com um prazo maior de aprendizado, e então ele aprende. Porém, no dia do retorno ao palácio real, o rapaz enfrenta o peso de uma proibição devida a um augúrio astrológico qualquer e não muito claro em nenhuma das versões: não deve falar nada por sete dias. Sua mudez provoca estranheza, e, nesse ínterim, uma jovem concubina do pai se isola com o rapaz e lhe sugere que ambos o matem e se apossuem do trono. Ante a recusa colérica do rapaz, a concubina simula ter sido atacada por ele e se queixa ao marido, o qual resolve então matar o filho como vingança pela desonra sofrida.

⁷ *Sendebar*, op. cit., p. 64.

É nesse momento que se dá a intervenção dos seus sete vizires, os quais de comum acordo se encarregam de contar histórias ao rei a fim de dissuadi-lo de matar o filho; isso provoca nova investida da concubina, que também conta histórias para persuadi-lo a matar o filho. Assim, o enredo fica entre as duas alternativas: após ouvir as histórias dos seus vizires, o rei perdoa o filho, e após ouvir as histórias da concubina, ele manda matá-lo.

A estrutura formal do livro “Sindibád” ou “Os Sete Vizires” é bem característica das obras feitas à base de “narrativas encaixadas” que derivam de um “prólogo-moldura”, o que comumente se descreve como história dentro da história. Porém, a relação das diversas narrativas entre si e com o prólogo-moldura do qual derivam é diferente daquela verificável numa obra de maior complexidade, como é o caso, por exemplo, de *Kalila e Dimna*. Nessa última, efetivamente, é fato que no prólogo-moldura é que se dão os “motes”, por assim dizer, para a deflagração das narrativas encaixadas; contudo, tais narrativas respondem a demandas dialógicas muitíssimo mais variadas do ponto de vista temático, e são bem menos previsíveis em suas consequências; ademais, sua estrutura e temática permitem, por exemplo, que a narrativa encaixada eventualmente constitua ela própria o prólogo-moldura de outra narrativa encaixada, o que sugere o efeito assaz citado da *matriosbka* russa, boneca no interior da qual há uma boneca, no interior da qual há outra boneca, e assim por diante; em *Kalila e Dimna* chegam a existir até quatro níveis desse processo de encaixe.

Já no *Sindibád* isso não ocorre jamais: as narrativas encaixadas sempre derivam, numa progressão linear, do prólogo-moldura, que após certo instante – mais precisamente após o esgotamento das peripécias da sua própria história – como que tem a sua ação congelada, limitando-se a rodopiar em torno das suas opções binárias, ou seja, “mata” e “não mata”.

Embora a matriz árabe seja possivelmente a mais antiga do ramo oriental,⁸ da qual derivaram, direta ou indiretamente, as outras, os seus textos hoje disponíveis apresentam acentuadas divergências entre si, tantas e tamanhas que até hoje dele não se publicou nenhuma única edição crítica.

Uma dificuldade suplementar no caso da fixação textual do *Sindibád* é que a certa altura, possivelmente por volta do século XVII, ele foi incorporado a outra obra maior e onívora, o *Livro das Mil e Uma Noites*.⁹ Desde então, e para todos os efeitos práticos, o *Sindibád* deixou de ter existência autônoma, sendo sempre pensado como parte desse conjunto no qual foi introduzido como que à

⁸ Em *Sindibád Alhakim*, “O Sábio Sindabád” (Cairo, Annahda, 1978), o pesquisador e professor egípcio Amín ‘Abdulmaguid Badawi afirma que o original pahlevi, anterior à tradução árabe, ainda existia em meados do século X, e que um governante samânida teria encarregado certo letrado persa chamado Abu Alfawáris Alqannawzi de passá-lo ao persa simplificado, simplificação essa que dois séculos depois teria sido retocada por um letrado de Samarcanda, Azzahíri, por meio do acréscimo de poesias persas e árabes, além de falas atribuídas ao profeta Maomé. Esse texto foi editado em 1948. Posteriormente, compuseram-se outros textos em persa, mas todas as redações são tardias.

⁹ Cf. ainda Marzolph, U., e Leeuwen, R. (org.). *The Arabian Nights Encyclopedia*. Oxford, ABC-Clio, 2004, vol. I, pp. 160-161.

força. A bem dizer, desde as suas redações mais antigas o *Livro das Mil e Uma Noites* incorporou ao menos duas narrativas oriundas do *Sindibád*, mas apenas de maneira parcial: a do marido ciumento e o papagaio, e a do filho do rei e a ogra (ou, em algumas versões, a do rei e seu falcão, que sabidamente faz parte do *Sindibád*, mas não aparece em nenhuma das versões árabes). Foi somente a partir do período supramencionado que ocorreu a algum escriba introduzir o *Sindibád* por inteiro nas *Noites* e transformá-lo em parte do discurso de Shahrazád.

Conquanto não tão extensas quanto as variações do próprio *Livro das Mil e Uma Noites*, as variações da redação árabe do *Sindibád* existem e podem ser agrupadas em pelo menos quatro “famílias” distintas, à luz dos textos dados à estampa:

- 1) O *corpus* aparentemente mais antigo é o que se encontra incorporado a um conjunto narrativo similar ao *Livro das Mil e Uma Noites*, as *Cento e Uma Noites*, de origem tunisiana, sendo, das versões árabes, aquela que apresenta maior afinidade com a tradução espanhola de 1253, adiante citada. O manuscrito mais antigo das *Cento e Uma Noites* é de 1778.¹⁰ O seu texto será referido como “Cem”.
- 2) A versão disseminada nas edições do *Livro das Mil e Uma Noites*, representadas em especial pelas edições de Buláq (Egito), de 1835, e Calcutá (Índia), de 1839-1842. Os

¹⁰ Edição crítica de Mahmoud Tarchouna. Trípoli/Túnis, Addar Al‘arabiyya Lilkitáb, 1979. Aí, o *Sindibád* vai da 56ª. noite à 75ª., pp. 240-293.

manuscritos dessas edições são todos recentes, remontando ao próprio século XIX. É razoável supor que a matriz remonte a meados do XVIII, mas não se pode atestar a antiguidade do *corpus* do texto do *Sindibád* ali incorporado.¹¹ O seu texto será referido como “Mil”.

- 3) A versão constante da singularíssima edição de Breslau do *Livro das Mil e Uma Noites*, em doze volumes, publicada entre 1825 e 1843. Está no último volume, e não se conhece ao certo a época de seu manuscrito nem a antiguidade do seu *corpus*, mas certamente se trata de uma versão, apesar de amplamente manipulada por editores e escribas pouco escrupulosos, em muitos pontos mais antiga que a constante das versões tradicionais das *Noites* citadas no item anterior.¹² O seu texto será referido como “Bres”.
- 4) A versão constante de um manuscrito de 940 H./1533 H. depositado na Biblioteca Shahíd ‘Ali Paxá em Istambul, editado por Ahmad Átes em 1948 e republicado no Cairo em 1978. Embora se trate do manuscrito mais antigo do

¹¹ Texto revisado por ‘Abdurrahmán Assifati Asharqáwy. Cairo, Buláq, 1835, dois volumes. Nessa edição, o *Sindibád* vai da 578ª. noite à 606ª., pp. 50-86, vol. II. Na edição de Calcutá, aos cuidados de William H. Macnaghten, 1839-1842, em quatro volumes, cujo texto é igual, o *Sindibád* ocupa as mesmas noites, pp. 115-194 do vol. III.

¹² Edição aos cuidados de M. Habicht e, após a sua morte, de H. Fleischer. Breslau, 1825-1843, doze volumes. O *Sindibád* aí vai da 979ª. noite à 1001ª., pp. 237-383, vol. XII. Note-se, a título de curiosidade, que foi dessa edição que o imperador brasileiro Pedro II se serviu para realizar a sua tradução parcial do livro. Embora se trate, em mais de um sentido, de trabalho de aprendiz, essa tradução é muito curiosa, além de representativa da insaciável curiosidade intelectual de Pedro II.

Sindibád, e um dos poucos em que a história se encontra independente das *Noites*, a salvo da voz de Shahrazád, o seu *corpus* não parece ser o mais antigo.¹³ O seu texto será referido como “A”.

- 5) A tradução espanhola de 1253, que, conforme se afirmou, foi expressamente feita sobre original árabe – “de arávido em castellano”, segundo as palavras introdutórias – pode ser uma excelente referência para comparação. Também é conhecido como *Libro de los engaños e asayamientos de las mujeres*. Essa tradução espanhola, acrescente-se, é mais antiga do que qualquer uma das versões árabes atualmente disponíveis.¹⁴ O seu texto será referido como “Cas”.

Ressalte-se que essas quatro não são as únicas: no seu supracitado estudo, R. Basset analisa, conforme se anuncia no título, dois manuscritos sem data do *Sindibád*, mas ambos repletos de lacunas e, ao menos com base nos excertos por ele publicados, recentes. Por ora, serão deixados de lado no presente agrupamento. Dadas as discrepâncias entre os *corpora*, uma eventual tradução, ao português como a qualquer outra língua, teria de observar os seguintes passos: primeiramente, a eleição de um texto-base. No caso, como se trata da tradução do *Sindibád* na qualidade de obra

¹³ Primeira edição aos cuidados de Ahmad Átes, Istambul, 1948. Utilizou-se aqui a segunda edição, que a reproduz com poucos retoques, aos cuidados de Amin ‘Abdulmaguid Badawi, op.cit., pp. 409-457.

¹⁴ Cf. a obra citada na nota 4.

autônoma, e não presa às *Noites*, a escolha teria de recair sobre o manuscrito editado por Ahmad Átes, o qual, embora não seja pacífico que contenha o *corpus* mais antigo, tem a vantagem de existir autônoma e independentemente das *Noites*, sejam elas cem ou mil. O segundo passo consiste na comparação do enredo do prólogo-moldura nas diferentes versões. Passagens inconsistentes no texto eleito como base devem ser substituídas – com informação em nota, obviamente – por passagens de maior consistência das outras versões. As diferenças mais significativas devem igualmente ser consignadas nas notas, de modo tal que o leitor possa acompanhar o desenrolar do enredo nas outras versões. Nada deve escapar: nomes de personagens e lugares, objetos, ações. Em seguida, seria desejável proceder ao recenseamento das narrativas encaixadas, que apresentam diversidade quantitativa – são de 20 a 25 – e qualitativa, além de variarem de posição. Em vista disso, ocorre uma questão suplementar: qual narrativa existente numa das versões de apoio e inexistente na versão escolhida deve ser incorporada à tradução? Em outras palavras, seria lícito considerar que a inexistência de dada narrativa na versão escolhida como base e sua existência em alguma das versões de apoio seria fruto de algum equívoco do copista? Em caso positivo, mediante quais critérios? Ou talvez o mais coerente fosse ajuntar todas as narrativas encaixadas que não constam da versão eleita num anexo ao final da tradução, apontando concomitantemente as diferenças existentes entre uma mesma história nas diferentes versões?

A falta de documentos históricos faz da coerência textual o único critério possível, por mais que a interpretação de tal coerência possa resultar anacrônica em mais de um ponto, porquanto ela obviamente existe como elemento constitutivo do livro: basta dizer que, apesar das variações, é notável que raramente uma das histórias dos vizires seja narrada pela mulher, ou vice versa, o que evidencia que os argumentos para a dissuasão, adotados pelos vizires, são considerados fundamentalmente diversos dos mecanismos de persuasão, adotados pela concubina. E é curioso, por exemplo, que em todas as versões árabes examinadas, ao final, a concubina traidora seja perdoada – a única punição verificada é na versão das *Noites* de Buláq e Calcutá, limitando-se à sua expulsão da cidade –, mas na tradução espanhola, que como se disse foi feita do árabe, ela seja morta em óleo fervente.

De modo semelhante ao verificado no *Livro das Mil e Uma Noites*, também no *Sindibád* há histórias – a maioria do início – que constam de todas as versões, enquanto outras se singularizam numa ou noutra versão. Um esboço inicial das histórias, tomando como “texto-base” o referido no quarto item, mostra o seguinte quadro:

Durante o desenvolvimento do enredo do “prólogo moldura”, que desembocará na disputa entre os vizires e a concubina, não existem narrativas encaixadas, com uma única exceção: em “Cem”, o sábio conta uma história, “O adestramento do elefante” para ilustrar o fato de o jovem príncipe nada ter aprendido durante a sua primeira estadia consigo. Em nenhuma outra versão isso acontece.

Depois, quando se encerra o enredo do “prólogo-moldura” e se inicia o debate propriamente dito, por meio de narrativas, entre os vizires e a concubina, a estrutura formal que inicialmente se desenha é: a cada dia, um dos vizires conta duas histórias a fim de dissuadir o rei do propósito de matar o filho. E, pela manhã, a concubina conta uma história para persuadi-lo a matá-lo. Esquemáticamente, então, teríamos catorze histórias narradas pelos vizires – duas para cada um deles – e seis pela mulher, que só começa a narrar na manhã seguinte às duas histórias narradas pelo primeiro dos vizires. Não é isso, contudo, que acontece em todas as versões.

As histórias contadas ao rei¹⁵ pelos dois primeiros vizires, duas cada um, constam em todas as versões aqui examinadas, embora com variações de maior ou menor monta: 1) a do rei que, após tentar seduzir a mulher de um dos seus servidores, arrepende-se e vai embora, mas provoca o rompimento do casal, promovendo em seguida a sua reconciliação; 2) a do mercador ciumento que compra uma ave para lhe vigiar a mulher enquanto ele viaja; 3) a história do mercador que, em viagem por certa cidade, põe-se a consumir diariamente dois pães; 4) a da mulher adúltera que, além de trair o marido, também trai o amante com o seu criado.

¹⁵ Mencione-se que tanto o nome como o lugar desse rei variam: em “A”, “certo rei da Pérsia chamado Almalik Almutawwaj [o rei coroad]”; em “Cem”, “certo rei chamado Sayf Ala‘lám [espada dos estandartes]”; em “Mil”, “certo rei do tempo”; em “Bres”, “certo rei da China”; em “Cas”, “Avía un rey en Judea que avía nombre Alcos”.

A partir das histórias do terceiro vizir começam as diferenças. Ele conta duas histórias: 5) a da grande confusão causada por uma simples gota de mel; 6) a da mulher que entrega o corpo a um merceiro para economizar o dinheiro do arroz e do açúcar. Essa segunda não consta, certamente por erro de cópia, de “Cas”. As duas histórias do quarto vizir constam de todas as versões: 7) a do dono do banho público que oferece a mulher a um rei obeso, e 8) a da proxeneta que consegue fazer uma mulher se entregar a um homem utilizando-se de uma cadela. As duas histórias do quinto vizir – 9) o assassinato por engano de um cão fiel e 10) as artimanhas de uma velha proxeneta para satisfazer um seu cliente – não constam de todas as versões: nenhuma delas está em “Mil” nem em “Bres”. Tampouco as histórias do sexto vizir – 11) o casal de pombos e 12) a mulher currada que consegue ocultar o fato ao marido – constam de todas as versões, faltando, igualmente, em “Mil” e “Bres”. Curioso é o caso do sétimo e último vizir, que em “A” conta uma única história, 13) o estudioso dos ardis femininos. Nisso, “A” coincide com “Cem” e “Cas”, nas quais o vizir somente conta essa história. Todas as versões contêm narrativas “excedentes”, isto é, inexistentes em “A”. Algumas, como “Os três desejos desperdiçados” (a qual parece de fato ter feito parte do núcleo antigo do livro), constam em todas elas, com exceção de “A”; outras existem somente numa delas.

Em princípio, a mulher deveria contar seis histórias. No entanto, ela não conta a última história, preferindo apenas ameaçar o suicídio caso o rei não mate o filho. Ela conta cinco histórias

em “A”: 1) o filho do lavadeiro, constante em todas as versões; 2) o filho do rei e a ogra, constante em todas as versões; 3) a fonte enfeitiçada, constante em todas as versões; 4) o porco e o macaco, constante em “Cem” e “Cas”; e 5) o macaco e o cágado, extraída de *Kalila e Dimna* e ausente de todas as demais versões. A cena final, da tentativa de suicídio sem narrativa, também consta em “Cem” e “Cas”. Esse esquema, que parece mais antigo, simétrico e coerente – isto é, para cada narrativa da mulher duas são feitas pelos vizires – não é mantido em “Mil” e “Bres”; nessa última, aliás, a tendência foi colocar duas narrativas também na boca da concubina.

O filho também conta suas histórias ao cabo dos sete dias de silêncio que teve de guardar, e durante os quais a sua sobrevivência foi providencialmente assegurada pela intervenção salvadora dos vizires. E ele conta três histórias: 1) a da criança de três anos, constante em “Mil”, “Bres” e “Cas”; 2) a da criança de cinco anos, constante em “Mil”, “Bres” e “Cas”; e 3) a do mercador cego, constante em “Bres”. “Cem” não apresenta nenhuma narrativa do rapaz, e em “Mil” e “Cas” a terceira é substituída pela do leite envenenado, que também consta de “Bres”.

Estes são apontamentos iniciais de um projeto de tradução comentada dessa obra tão antiga, que entrou no folclore de vários povos e nações, e cujos vestígios podem ser verificados em obras, cômicas ou não, contemporâneas, inclusive na literatura brasileira, como é o caso do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Para a tradução, entre outras questões, o passo mais importante seria

a decisão de incluir as narrativas por assim dizer “excedentes” no próprio *corpus* da tradução ou deixá-las nos anexos, bem como verificar quais variações devem ser incorporadas ao texto-base e quais devem ser informadas no rodapé, uma vez que elas são demasiadas. Isso imporia um esforço analítico redobrado para distinguir o que é lacuna provocada por erro de cópia do que é amplificação ou desvio improcedente ou meramente casual.

Referências

ALMAS‘ÚDI. *Murij Addahab wa Ma‘adin Aljawhar*. Beirute, Dar Alandalus, 1997, 2 volumes.

ANNADÍM ALWARRÁQ. *Alfibríst* (ed. Ayman Fu‘ad Sayyid). Londres, Al-Furqan, 2009, 4 volumes.

ASHARQÁWY, ‘Abdurrahmán Assifati. *Alf Layla wa Layla*. Cairo, Buláq, 1835, 2 volumes.

BADAWI, Amín ‘Abdulmaguid (ed.). *Sindibád Alhakím*. Cairo, Annahda, 1978.

BASSET, R. “Deux Manuscrits d’une Version Arabe Inédite du Recueil des Sept Vizirs”, in: *Journal Asiatique*, Paris, 1903, pp. 43-83.

HABICHT, M. e Fleischer, H. (ed.). *Alf Layla wa Layla*. Breslau, Imp. Real, 1825-1843, 12 volumes.

KANTOR, Sofia. *El Libro de Sindibad*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1988.

LACARRA, Maria Jesús (ed.). *Sendebbar*. Madrid, Cátedra, 1989.

MACNAGHTEN, William H. (ed.). *Alf Layla wa Layla*. Calcutá, The Baptist Mission Press, 1839-1842, 4 volumes.

MARZOLPH, U, e LEEUWEN, R. (org.). *The Arabian Nights Encyclopedia*. Oxford, ABC-Clio, 2004, 2 volumes.

TARCHOUNA, Mahmoud (ed.). *Mi'at Layla wa Layla*. Trípoli/Túnis, Addar Al'arabiyya Lilkitáb, 1979.

VERNET, Juan. *Lo Que Europa Debe al Islam de España*. Barcelona, El Acantilado, 1999.

TEXTOS-TRADUÇÕES PARALELOS DE UM CLÁSSICO: PERCURSOS DE *OS SERTÕES* EM ESPANHOL

JÚLIO CESAR NEVES MONTEIRO

(Universidade de Brasília)

Para efeito de análise da crítica e da recepção de literatura traduzida, considero oportuno encarar a tradução como movimento muito mais amplo e abrangente do que o processo de traduzir determinada obra para determinada língua. Para além do texto vertido para outro idioma, existem as reverberações desse texto, que podem se afastar muito daquele texto original traduzido e do texto de sua tradução para outra língua.

Esse movimento de maior envergadura descortina, acredito, nova perspectiva que oferece a possibilidade de discutir o texto traduzido e também a possibilidade de discutir e estabelecer relações

entre o texto traduzido e outros textos que com este dialogam. Um nexó que se pode estabelecer entre esses diferentes textos, quais sejam o original, o traduzido e os textos afins, é a tradução, mas não só a tradução que está condicionada às características mais estritas de forma e de conteúdo do texto que lhe deu origem.

Aqui se abre outra perspectiva, a de ampliar a concepção de texto traduzido. Tradução intersemiótica, tradução sob forma de outros gêneros literários, obras originalmente escritas em outras línguas e que têm alguma influência ou inspiração em um texto de outro sistema literário, tudo converge para a análise dos mais variados aspectos de uma obra.

Essa abordagem me parece ainda mais válida quando se trata da tradução de um clássico, pois a obra clássica quando consegue um lugar em seu novo sistema literário não necessariamente o faz em sua forma original, mas também, e por vezes principalmente, apresenta-se sob novas formas. Poder-se-ia aplicar aqui o festejado termo “autofagia” para descrever o que pode ocorrer com um clássico quando se incorpora a um sistema cultural distinto daquele que o viu surgir; ele é deglutido, ressurgue em ecos mais ou menos distantes.

O que quero dizer é que o clássico, para além de questões estéticas, encontra lugar no imaginário das diferentes culturas que o recebem. Em suas possíveis manifestações – ou traduções –, a questão central não é tratar de tentar reproduzir questões de forma ou de conteúdo, muito menos de emular suas mesmas características

estéticas. A propósito da estética, o clássico e o cânone podem estar em posição complementar, mas não se confundem, como a etimologia do vocábulo *κανών* vem nos lembrar. Um possível ponto de convergência entre clássico e cânone seria, não sem ressalvas, o que Bloom (1994) assevera: “all strong literary originality becomes canonical” (p. 25).

Em que momento a crítica e a recepção literária encontram de modo mais feliz a crítica e a recepção de literatura traduzida? Nos clássicos. Outra pergunta que se impõe: há diferença entre crítica literária e crítica de tradução literária? Talvez, se pensarmos em *status* diferenciado das obras traduzidas (mais ou menos representativas no sistema literário de origem, por exemplo).

Isso posto, concentro-me no estabelecimento de *Os Sertões* como clássico e em como a tradução para a língua espanhola dá fé dessa condição e a reforça. Euclides da Cunha, ao escrever *Os Sertões*, talvez jamais tivesse suspeitado o interesse que essa obra geraria como relato de um choque de civilizações e como obra literária de valor intrínseco indiscutível. Menos ainda, acredito, teria ele suspeitado do interesse suscitado em públicos estrangeiros, expresso por meio das muitas traduções da obra que circulam hoje. *Os Sertões* foi traduzido em inglês, francês, alemão, chinês, dinamarquês, espanhol, holandês, italiano, sueco. A obra é um clássico da literatura nacional e é peça fundamental para ajudar a formar a ideia de literatura brasileira no exterior por motivos sobejamente conhecidos e que soariam redundantes neste capítulo.

São três as traduções de *Os Sertões* para a língua espanhola, conforme o que se observa no quadro abaixo:

Título	Tradutor	Data/Local da publicação	Características
Los Sertones	Benjamín de Garay	Buenos Aires/ 1938	Dois volumes
Los Sertones	Velia Márquez	México-DF/ 1977	Dois volumes
Los Sertones	Estela dos Santos	Caracas/ 1980	Volume único

As três traduções da obra já nascem com potencial para garantir o lugar de clássico para *Os Sertões* no mundo de língua espanhola, se analisamos o local de sua publicação: primeiramente na Argentina e no México, locais de difusão de literatura nos países hispanófonos. Depois, na Venezuela, como parte da Biblioteca Ayacucho, ambicioso projeto editorial de divulgação de obras clássicas do continente americano. É revelador, ainda, que a tradução mexicana tenha saído em uma coleção intitulada “Nuestros clásicos”, como que para reforçar a posição de clássico em língua espanhola que a obra já possuía quando da publicação dessa tradução.

Um dos feitos da tradução para o espanhol é a fixação do vocábulo “sertón”, palavra incluída no imaginário e no panorama literário hispanos a partir da tradução da obra euclidiana. Além de as três traduções existentes em espanhol optarem por “Sertones” no

título, o que reitera seu lugar como palavra consagrada, o “sertón” aparecerá, novamente, na tradução de outro clássico brasileiro: “Gran Sertón: veredas”, de Guimarães Rosa.

A respeito da crítica de *Os Sertões*, Amália Sato, tradutora argentina de várias obras brasileiras, assim se refere à obra:

Este libro de Euclides da Cunha, reverenciado en Brasil, clásico entre los clásicos, es el texto cuya misión parece la de abrir a propios y extranjeros caminos a la comprensión de los contrastes y complejidades de Brasil. Con el don de resultar tan cautivante en la traducción como en su forma original *Los Sertones* aparece, cumplidos cien años de su primera edición en 1902, con el apoyo de la Academia Brasileira y el auspicio de Fundación Centro de Estudios Brasileiros, reeditado en la impecable traducción de Benjamín de Garay de 1938 – entonces en la Biblioteca de Autores Brasileños organizada por una Comisión presidida por Ricardo Levene, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (con reediciones en 1942 y 1982). El prólogo de Florencia Garramuño, “Pueblo sin Estado: Los sertones y el imaginario moderno”, actualiza en esta reedición 2003 una lectura. [...] Euclides da Cunha. *Los Sertones*. Texto fundacional. Así de inmenso. Así de fascinante. (2009).

Com o intuito de observar as novas vidas de *Os Sertões* em língua espanhola, lanço mão de três textos que chamo de textos-traduições paralelos. Esses textos não são o que comumente se consideram traduções, nem mesmo adaptações, de uma obra em outro idioma. São textos que se inspiram em um texto que os

precede, mantêm desse vários elementos e com esse guardam relação. Acredito que a análise desse tipo de texto revela muito da crítica e da recepção de uma obra deslocada de seu contexto de origem, tanto quanto a análise exclusiva das traduções do texto integral em sua forma original. Os textos analisados são:

- *A Brazilian Mystic: Being the life and miracles of Antonio Conselheiro*, de Robert Bontine Cunninghame Graham, 1919;
- *La Guerra del Fin del Mundo*, de Mario Vargas Llosa, 1981;
- *Um Místico Brasileiro: vida y milagros de Antonio Conselheiro*, de Robert Bontine Cunninghame Graham. Tradução de Eleonora Basso.

Por que uma obra em inglês e sua respectiva tradução para o espanhol figuram entre os textos-traduições paralelos? Pelo inusitado traço que as une aos *Sertões*, como veremos mais adiante.

O livro de Graham, plágio de *Os Sertões*, pode ser considerado, por vias tortuosas, sua “primeira tradução” para o inglês, e aparece de forma sub-reptícia na obra de Vargas Llosa. O aventureiro escocês Cunninghame Graham, falante de espanhol e acostumado a percorrer territórios de língua espanhola de nosso continente, em particular a Argentina e o Uruguai, era um escritor de relatos de

viagem muito apreciado em sua época. Por algum acaso, deparou-se com a obra de Euclides da Cunha, retirou dela os trechos mais áridos (a maior parte de “A terra” e de “O homem” foi sacrificada), reconfigurou o restante em forma de relato de aventura e foi bem-sucedido nos países de língua inglesa.

O relato de Graham é curioso para os falantes de português, pois nele, entre outras situações inusitadas, os sertanejos montam “caballos” como se fossem “gauchos” de pura cepa... Graham só não podia prever que aquele livro que lhe serviu de “inspiração” seria traduzido na íntegra para o inglês em 1944 por Samuel Putnam e que seu livro de viagem acabaria sendo denunciado como plágio puro e simples. Ainda assim, considero o livro de Graham merecedor de análise e como pioneiro na jornada que levaria o nome de *Os Sertões* por tantos pontos do globo.

Em 2001, surge a tradução para o espanhol de *A Brazilian Mystic*, o plágio de Graham, sob o título *Un Místico Brasileño: vida y obra de Antonio Conselheiro*. A tradução, a cargo de Eleonora Basso, foi publicada pelas Ediciones de la Banda Oriental, prestigiosa editora uruguaia. Em seu prefácio à tradução espanhola, Pablo Rocca, professor da Universidad de la República, no Uruguai, reconhece *Os Sertões* como fonte do trabalho de Graham sem, no entanto, deter-se na maneira como essa fonte foi utilizada. Não vejo como problemática a tradução dessa obra plagiada, ou inspirada, se se prefere, em *Os Sertões*. Em minha opinião, o plágio aqui é mais uma tortuosa homenagem do que um crime. Causa espécie, apenas,

o fato de Rocca, conhecedor da literatura brasileira, não estabelecer uma relação mais direta entre as duas obras.

Em 2003, nova página dessa fascinante história: a Editora Sá, de São Paulo, publica a tradução para o português do Brasil do livro de Graham sob o título *Um místico brasileiro: vida e milagres de Antonio Conselheiro*. O site da editora diz que o livro “segue muito de perto” *Os Sertões*. Mais uma vez, nem uma palavra sobre o fato de esse livro que agora sai em edição brasileira já existir, em versão integral em português, desde 1902. Seu nome é *Os Sertões* e seu autor, Euclides da Cunha. Esse adendo poderia tornar interessante a tradução do texto da tradução paralela de Graham para o português.

A obra de Llosa, *La Guerra del Fin del Mundo*, é um caso de inspiração sem a necessidade de “seguir muito de perto” o original. É uma homenagem, segundo o autor, a Euclides e a sua obra-prima. Llosa provavelmente recorreu a uma ou a ambas traduções para o espanhol existentes quando da elaboração de seu livro, embora se saiba que ele leu *Os Sertões* em português. Seja como for, o livro de Llosa não deixa de ser uma espécie de tradução da obra de Euclides da Cunha, a quem ele dedica seu livro. Além, disso, ao manter até mesmo palavras em português tal como aparecem, ou poderiam muito bem aparecer, no original euclidiano, a obra de Vargas Llosa se mantém ligada ao texto brasileiro.

O paratexto de *La Guerra del Fin del Mundo* é mais um indício da ligação estreita entre as duas obras. Da dedicatória ao

elemento pictórico (o retrato do conselheiro), tudo remete à obra euclidiana.

A dedicatória é o sinal mais explícito de que Llosa não se inspirou diretamente nos fatos ocorridos em *Canudos*, e sim na narrativa de *Os Sertões*:

A Euclides da Cunha en el outro mundo; y, en este mundo,
a Nélica Piñon.

A epígrafe, um texto que circulava na época do confronto de *Canudos*, oferece um contraponto à narrativa positivista de Euclides da Cunha, ao realçar o suposto viés messiânico de Antonio Conselheiro:

O Anti-Christo nasceu
Para o Brasil governar
Mas ahi está O Conselheiro
Para delle nos livrar

O retrato do conselheiro presente na capa e em página interna na edição da editora catalã Seix Barral é obra reproduzida nos jornais brasileiros da época de *Canudos*, e sua legenda não deixa dúvida quanto ao posicionamento da imprensa da época e do tom que a narrativa de Llosa irá adotar:

O Fanatico Antonio Conselheiro

A obra de Llosa teve repercussão muito favorável entre o público e, em geral, boa crítica nos países de língua espanhola. Quero crer que a leitura de *La guerra del fin del mundo* tenha feito muitos leitores hispanófonos – que não pertenciam aos círculos mais restritos que tinham acesso aos *Sertões* – se sentirem tentados a enfrentar a epopeia euclidiana por meio das traduções que há tempos já circulavam no mundo hispano.

No Brasil, essa homenagem soou para alguns como provocação, como foi o caso dapesquisadora Walnice Nogueira Galvão. Perguntada sobre a homenagem de Llosa a Euclides ao publicar *La Guerra del Fin del Mundo*, ela declara:

Não penso que tenha sido uma homenagem. Ele [Vargas Llosa] pegou *Os Sertões*, uma obra de arte, um monumento, uma coisa complexíssima, e transformou num best-seller, tirando toda essa complexidade, tornando uma coisa banal, e vendeu montanhas. O imperdoável é que ele tenha colocado Euclides, enquanto personagem de seu livro, como um jornalista míope e que perde os óculos na guerra. Isso é demais! É fácil proceder a uma análise psicanalítica: penso que ele tinha tanta inveja de *Os Sertões* que diminuiu o autor, tornando-o simbolicamente um míope sem óculos.

Pode ser que a crítica seja muito justa, se se comparam as obras – em matizes, em quilate, em originalidade, o que for – mas a crítica parece se esquecer de que este é um dos “efeitos colaterais” de um clássico: a reprodução, ainda que sob a forma de ecos distantes,

de seu tema e de seu conteúdo. Pelo lançamento toda obra de Llosa, por suas leituras e suas críticas, se chega sempre a Euclides, se espana o pó que se acumula sobre sua obra, se renova o interesse pelos *Sertones*, volta-se às origens, enfim. E mesmo se assim não fosse, a atitude de Llosa ainda seria válida. Afinal, a frase “ser ou não ser, eis a questão” perde seu valor universal se citada em infinitas obras sem menção explícita a Shakespeare e a Hamlet? Dificilmente. O mesmo vale para *Os Sertões*.

Como o livro de Llosa aparece em tradução para o português no Brasil (realizada por Paulina Wacht e Ari Roitman) em 2008, temos aí também um curioso caso de um clássico que dialoga consigo mesmo, ou com um seu símile, em seu sistema literário de origem.

Para ilustrar o caso de *Os Sertões* e para dar suporte ao meu argumento, me permito fazer um desvio para mencionar três autores indiscutivelmente canônicos: Proust, Voltaire e Dante. Proust, em sua *Critique Littéraire*, cita Voltaire de modo bastante impreciso para argumentar que as obras literárias se sustentam ao longo do tempo por sua qualidade, e não por sua extensão. Proust põe na boca de Voltaire o comentário (delicioso, embora injusto, segundo o próprio Proust) que reafirma o lugar de Dante e sua *Divina Commedia* na posteridade: sobreviverá, já que é tão pouco lida... Eis o trecho em que aparece a crítica ácida de Voltaire tal como figura nas *Oeuvres Complètes*:

Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent 'divin'; mais c'est une divinité cachée: peu de gens entendent

ses oracles ; il y a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait pare coeur: cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste. (p. 322)

De fato, os clássicos nem sempre são lidos com frequência em sua forma ou em sua língua original, nem em tradução, mas podem permanecer vivos na memória nas culturas de quantos sistemas penetrem. Vem do próprio Voltaire a prova, pois o francês é autor de uma paródia, apresentada como tradução, do canto 27 do *Inferno*. Não obstante as intenções do ilustre pensador, o fato é que sua paródia-tradução termina por alimentar, muito a seu despeito, o fôlego da *Commedia*.

À guisa de conclusão, volto a defender que a tradução não é, ou não deveria ser jamais, um fim em si mesma. O ato tradutório merece ser encarado como ato, desejo ou iniciativa de um indivíduo ou de um grupo e as traduções consideradas como materialidades desses atos, desejos ou iniciativas, sejam elas diletantes ou abertamente comerciais. O que importa, dentro da perspectiva aqui apresentada, é a circulação da obra em outras línguas, em outros sistemas literários e, talvez, em novas formas, não obstante questões diretamente relacionadas ao texto traduzido, tais como imprecisões de natureza vária. Mesmo que portadora de defeitos flagrantes, a tradução (ou traduções) desencadeia novos efeitos de sentido e torna possíveis múltiplas leituras, mesmo que essas se afastem das leituras mais

comumente associadas à obra em seu contexto original. Essa é a prova do clássico: romper com leituras canonizadas em seu sistema original e desencadear leituras e relações por vezes surpreendentes em seu novo contexto.

Referências

BLOOM, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace, 1994.

CUNHA, Euclides da. *Los Sertones*. Tradução de Benjamin de Garay, prólogo de Mariano de Vedia. Buenos Aires: Imprensa Mercantali, 1938.

_____. *Los Sertones*. Tradução de Enrique Pérez Mariluz. Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1941. Ed. resumida. (Biblioteca Billiken, Colecion Azul).

_____. *Los Sertones*. Prólogo, notas y cronologia de Walnice Nogueira Galvão. Tradução de Estela dos Santos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

_____. *Los Sertones*. Tradução de Benjamin de Garay. Argentina: Plus Ultra, 1982. (Los Iberoamericanos).

GRAHAM, R. B. Cunninghame. *A Brazilian Mystic: Being the Life and Miracles of Antonio Conselheiro*. New York: Cosimo Classics, 2005.

GRAHAM, R.B. Cunninghame. *Un místico brasileño. Vida y milagros de Antonio Conselheiro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

LLOSA, Mario Vargas. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

MOLAND, Louis (ed.). *Oeuvres Complètes de Voltaire*. Paris: Garnier, 1877.

PROUST, Marcel. *Crítica Literaria*. Tradução de Rubén Falbo. Barcelona: Astri, 2000.

Referências eletrônicas

<<http://www.saeditora.com.br/catalogo/literatura-nacional/um-mistico-brasileiro-vida-e-milagres-de-antonio-conselheiro/>>.

SATO, Amalia. *Los Sertones de Euclides da Cunha. El clásico número uno de la literatura brasileña*. In: *Revista Tokonoma Blogspot*. Disponível em: <http://revistatokonoma.blogspot.com.br/2009/08/euclides-da-cunha-los-sertones-nota_18.html>.

<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=368&Artigo_ID=5629&IDCategoria=6482&reftype=2>.

TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
A MORTE EM VENEZA, DE THOMAS
MANN: TENTATIVAS DE MANUTENÇÃO
DO IDEAL ESTÉTICO ORIGINAL

TITO LÍVIO CRUZ ROMÃO

(*Universidade Federal do Ceará*)

Visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela.

ARISTÓTELES

Autor de *A montanha mágica* e de *Os Buddenbrook*, obras que juntamente com muitas outras lhe propiciaram o Prêmio Nobel de Literatura em 1929, Thomas Mann (1875-1955) é, sem sombra

de dúvidas, um dos mais importantes escritores de expressão alemã. Com o Brasil, sua ligação é de sangue, pois sua mãe, Julia da Silva-Bruhns, nascida no estado do Rio de Janeiro, era teuto-brasileira: filha de Johann Ludwig Bruhns, um alemão louro de ascendência nórdica, e de Maria Luíza da Silva, uma brasileira de origem afro-portuguesa. O pai de Thomas Mann, que se chamava Thomas Johann Heinrich Mann e pertencia a uma linhagem de aristocratas, era, na qualidade de cônsul e senador, um influente funcionário da administração da cidade hanseática de Lübeck, no norte da Alemanha.

Ao se pensar na problemática racial já existente na Alemanha do século XIX e exacerbada no decorrer dos anos 30 do século XX, em decorrência do regime nacional-socialista implantado por Adolf Hitler, há de se refletir sobre o estigma que o filho de Julia da Silva-Bruhns teve de suportar, sobretudo nas primeiras décadas de sua vida. Àquela época, ao contrário de seu irmão mais velho, o também escritor Heinrich Mann, Thomas Mann optou por uma *Weltanschauung* de cepa aristocrática. Em seu estudo intitulado *Thomas Mann, o artista mestiço*, Richard Miskolci (2003, p. 15) tece os seguintes comentários sobre a presença de elementos “estrangeiros” na obra de Mann:

O artista mestiço surge já nos primeiros contos de Mann, mas ganha destaque como Hanno em seu primeiro romance, *Os Buddenbrook* (1901), Tonio Kröger na novela homônima de 1903 e Aschenbach em *A morte em Veneza* (1913). O protagonista de *Doutor Fausto* (1947), Adrian Leverkühn,

apesar de ser um “alemão puro”, carrega uma das chaves para a compreensão da figura do artista na obra de Mann. O autor alemão associa a arte de seu Fausto com a doença sexualmente adquirida no contato com uma estrangeira, a qual tem como símbolo, no romance, *Hetaera Esmeralda*, uma borboleta descoberta na Amazônia brasileira.

Dessa forma, introduzindo personagens com ascendência estrangeira em alguns de seus romances, contos e novelas, Mann talvez lograsse encontrar uma maneira de efetuar um processo catártico que aliviasse, em seu peito, a dor de se ver confrontado com o problema de sua própria origem miscigenada, justamente num país onde o elemento estrangeiro era considerado, naqueles idos, racialmente¹⁶ inferior.

A novela A morte em Veneza

Ao escrever *A morte em Veneza* (1912), Thomas Mann trouxe a lume um de seus escritos mais densos, que ele próprio posteriormente consideraria uma de suas principais obras. Para compor os personagens desta novela e fazê-los revelar suas possíveis facetas, ainda que não inteiramente, o autor em geral recorre a uma linguagem e a um conteúdo classicistas, justamente porque visa a

¹⁶ Com o emprego do advérbio “racialmente”, tenta-se lançar um feixe de luz sobre a situação de xenofobia daquela época, embora se saiba que o termo “eticamente” desfrutava hodiernamente de um uso pautado em isenção e imparcialidade.

um ideal clássico de estética. O tom de seus textos também é marcado pelo visível embate entre elementos apolíneos e dionisíacos. Seu intento mostra-se por completo, mormente, na caracterização do personagem principal, Gustav Aschenbach (ou Gustav von Aschenbach), um bem-sucedido escritor que já passara dos cinquenta anos de vida.

Como bem acentua Georg Lukács (1969, p.13), Thomas Mann aborda em sua obra, tomada em sua totalidade, a Alemanha burguesa da primeira metade do século XX e, para atingir sua meta, utiliza um estilo bastante depurado. O próprio vocabulário utilizado pelo autor circula entre o erudito e o empolado. Em *A morte em Veneza*, para além da escolha vocabular, Mann recorre a uma forma bastante rígida e a diversas referências à imagética própria da mitologia grega. Da mesma maneira que pode ser reconhecida como uma forma suprema da poética clássica, a tragédia grega antiga também foi, séculos a fio, um objetivo estético maior de autores que tinham como fito uma escritura neoclássica. Nesse sentido, a novela aqui comentada é uma tragédia. Para fundamentar tal assertiva, vejam-se estas considerações¹⁷:

¹⁷ *Der Tod in Venedig* hat fünf Kapitel. Behandelt man sie als Akte, so stellt das erste Kapitel den zweiten Akt dar: der Konflikt wird aufgelöst, indem der Fremde am Nordfriedhof in Aschenbach plötzliche Reiselust entstehen lässt und so das Thema der Lockung durch das Dionysische intoniert. Das zweite Kapitel ist der erste Akt: die Exposition wird hier nachgeholt, das bisherige Leben Aschenbachs und die Voraussetzungen seiner Anfälligkeit für die erwähnte Lockung werden geschildert. Das dritte Kapitel (der dritte Akt) hat als Höhepunkt den Kampf zwischen Bleiben und Abreise: die mythischen Mächte (Tadzio) siegen, die versuchte Abreise scheitert. Am Ende des Kapitels steht das Motiv der geöffneten Hand und das Ausbreiten der Arme, „eine bereitwillig willkommen

A morte em Veneza tem cinco capítulos. Considerando-os atos, o primeiro capítulo representa o segundo ato: o conflito é desencadeado, quando o estrangeiro surgido no Cemitério do Norte faz Aschenbach sentir uma repentina vontade de viajar, entoando, assim, o tema da tentação através do dionisíaco. O segundo capítulo é o primeiro ato: aqui se recupera a exposição inicial, e descrevem-se a vida de Aschenbach até aquela data e as condicionantes de sua susceptibilidade para a tentação supramencionada. O terceiro capítulo (terceiro ato) tem como ponto alto o conflito entre ficar e partir: as forças míticas (Tadzio) vencem, e a tentativa de partida fracassa. No final do capítulo, vê-se o motivo da mão aberta e os braços estendidos, “um gesto de presteza, saudação, acolhida serena”¹⁸ (= peripécia). Agora Aschenbach está pronto para a derrocada. O quarto capítulo (o quarto ato, a ação decadente) contém o desenvolvimento do amor por Tadzio, a que Aschenbach mais e mais dá livre curso. Começa com uma contemplação estética

heißende, gelassen aufnehmende Gebärde“ (= Peripetie). Aschenbach ist jetzt zum Untergang bereit. Das vierte Kapitel (der vierte Akt, die fallende Handlung) enthält die Entwicklung der Liebe zu Tadzio, der Aschenbach immer freieren Lauf lässt. Es beginnt mit noch relativ distanzierter Betrachtung des Geliebten und mit dem Versuch, in seiner Gegenwart zu arbeiten und endet mit dem überwältigten Bekenntnis „Ich liebe dich!“. Das fünfte Kapitel (der fünfte Akt) beginnt mit der Cholera in Venedig, beschreibt die zunehmende Auflösung der bürgerlichen Ordnung und der Persönlichkeit Aschenbachs und endet mit seinem Tod und dem Sieg der dionysischen Mächte. (Nota do autor deste capítulo: A tradução deste trecho para a língua portuguesa foi feita unicamente para fins didáticos pelo próprio autor deste trabalho.)

¹⁸ Tradução de Herbert Caro. In: Mann, Thomas. *A morte em Veneza / Tristão / Gladius Dei*. Rio de Janeiro: Editora Delta: 1965, p. 102.

do amado a uma distância ainda relativamente grande e acaba com a avassaladora confissão “Eu te amo!”. O quinto capítulo (o quinto ato) tem início com a cólera-morbo em Veneza, descreve a crescente desintegração da ordem civil e da personalidade de Aschenbach, findando com a morte deste e a vitória das forças dionisíacas. (Kurzke, 1985, p.122s)

Observe-se que, por ser uma obra apenas inspirada na tragédia grega clássica, não se deveria esperar que a novela de Mann contivesse, por exemplo, um texto poético metrificado, muito menos que pudesse ser cantada. Trata-se de uma obra escrita no início do século XX, que encerra um conteúdo de tragédia. E, a fim de compor sua tragédia, o autor poderia ter-se inspirado, à guisa de ilustração, nestas palavras mais genéricas de Aristóteles: “Assentamos que a tragédia é a imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim” (Aristóteles, 1996:37). Ao elaborar seu estudo comparativo entre a tragédia grega clássica e a tragédia de *A morte em Veneza*, visando a elaborar sua classificação da novela como uma tragédia (cf. nota de rodapé nº 2), Hermann Kurzke (1985) não lançou mão explicitamente de todos os termos consagrados por Aristóteles. Quando fala de “exposição”, um leitor mais atento certamente poderá estabelecer uma ligação direta entre esta e o “prólogo” da tragédia grega. Por outro lado, quando Kurzke menciona a “ação decadente” como rubrica para o quarto ato, o mesmo leitor poderá identificar, aí, o momento de falha trágica¹⁹

¹⁹ Cf. Costa/Remédios (1988, p.10): “É, pois, através do desequilíbrio interno, inconsciente (*hýbris*), caracterizador do herói trágico, delineando-se o seu *éthos*

(*harmatia*) vivenciado por Aschenbach. No quinto ato, a ação atinge seu fim com a representação do “reconhecimento” (*anagnórisis*) postulado na *Poética* de Aristóteles.

Ainda no que tange à presença de elementos ou a personagens estrangeiros na obra de Mann, ressalte-se que o próprio personagem principal de *A morte em Veneza*, Gustav Aschenbach, era de ascendência boêmia, como consta no capítulo II da novela:

[...] Gustav Aschenbach, numa palavra, nascera em L., centro distrital da província da Silésia, como filho de um alto magistrado²⁰. [...] Uma dose de sangue mais ágil e quente fôra injetada na geração anterior da família, pela mãe do escritor, filha de um regente de orquestra, natural da Boêmia. Dela derivam os sinais de uma raça estranha²¹ na aparência de Aschenbach. A combinação de uma prosaica consciência profissional e de enigmáticos impulsos fogosos dava origem a um artista e, precisamente, aquêle artista inconfundível. (Mann / Caro, 1965, p. 61s)

com o *dáimon* e a falha trágica, que se estabelece a relação com o espectador, levando-o no clímax da tensão a sentir terror ou piedade, sentimentos responsáveis pela catarse.”

²⁰ Como se afirmou acima, o pai de Thomas Mann era, por seu turno, “cônsul” e “senador”.

²¹ Em sua tradução, Herbert Caro parece não haver encontrado uma solução muito feliz, ao usar o termo “raça estranha” (em alemão: “fremde Rasse”). A expressão usada em alemão, embora signifique tanto “estranho” quanto “estrangeiro”, talvez soasse melhor como “raça estrangeira”, dado o contexto geral da situação descrita.

Na citação acima, vê-se que Aschenbach, à semelhança de Thomas Mann, recebe a dose de sangue mais “ágil e quente” (ibid.)²² pela linhagem materna. No tocante à sua caracterização fenotípica, Aschenbach é descrito como um homem que “tinha a tez morena” (ibid. p. 68). Em princípio, a ascendência estrangeira, por si só, não sugere quaisquer estigmas contra o personagem Gustav Aschenbach. A contrapelo, essa condição diferenciada dota-o de uma boa combinação de diferentes elementos, inclusive sensoriais, tornando-o um “artista inconfundível”: era autor da “lúcida e imponente epopeia em prosa sobre a vida de Frederico da Prússia”; redigira, com extrema paciência e zelo, o romance *Maja*; criara uma “vigorosa novela, intitulada *Um Miserável*”, que servira de farol a toda uma geração de jovens; tratava-se, por fim, de um artista cujo tratado sobre *O Espírito e a Arte* poderia equiparar-se “ao ensaio de Schiller sobre *A Poesia ingênua e a Poesia sentimental*” (ibid. p. 68). Não obstante, no decorrer da novela, percebe-se que o personagem será vítima do *agón* a ser gerado entre o espírito apolíneo (p.ex. a “prosaica consciência profissional”) e o espírito dionisíaco (p.ex. os “enigmáticos impulsos fogosos”). Como um herói da tragédia grega clássica, ver-se-á fadado a sofrer as consequências de sua desmedida (*hýbris*). Em seu livro *A origem da tragédia*, Friedrich Wilhelm

²² Na novela original, empregam-se os seguintes termos: “rascheres, sinnlicheres Blut”. Saliente-se que o adjetivo “sinnlich”, traduzido por Herbert Caro (1965, p. 62) através do adjetivo “quente”, também traz, em seu bojo, estes significados: “relativo aos sentidos; sensual; sensível”.

Nietzsche ilustra com precisão a fonte e o significado desses dois espíritos em referência à arte:

A evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter “do espírito apolíneo” e do “espírito dionisíaco”, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas. Tais designações, fomos nós buscá-las aos gregos. Foram eles que tornaram inteligível ao pensador o sentido oculto e profundo da concepção artística, não por meio de noções abstratas, mas com auxílio das figuras altamente significativas do mundo dos seus deuses. É, pois, às suas duas divindades das Artes, a Apolo e Dionisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Esses dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra “arte”, comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da “vontade” helênica, os dois instintos se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca – a tragédia ática. (Nietzsche, s.d., p.19)

Em *A morte em Veneza*, as forças dionisíacas suplantam os movimentos apolíneos do artista, que sucumbe ao amor pelo Belo encarnado por Tadzio, adolescente de diáfana e inatingível beleza, como se encarnasse o abstrato contido na estética. O amor que Aschenbach desenvolve por Tadzio não gera contato físico, insere-se

apenas num platônico mundo das ideias. Aqui é inevitável pensar nas referências ao *Fedro* de Platão, contidas na novela de Mann, e estabelecer uma ligação entre estas e as palavras do tradutor Carlos Alberto Nunes, que, em sua tradução do *Fedro* (Platão, 2011, p.36), a este se refere como sendo o “mais fascinante diálogo de Platão”, escrito numa “atmosfera de graça e de beleza”. Neste diálogo, os caminhos que levam à “beleza em si passam forçosamente pela beleza sensível”, mas é mister dela distanciar-se (cf. Mann / Costadura; Nesme, 1989, p. 10).

Três traduções brasileiras de *A morte em Veneza*

Em seu brilhante texto *Las versiones homéricas*, Jorge Luis Borges afirma que “la traducción parece [...] destinada a ilustrar la discusión estética” (Borges, 1974, p.239). É inegável que Thomas Mann, em sua obra *A morte em Veneza*, brinda os leitores com um conteúdo bastante intenso, redigido num vocabulário erudito, além de fazer alusões, direta ou indiretamente, a diferentes áreas do conhecimento humano. Trasladar os contextos linguístico-culturais contidos nesta novela certamente não consiste em tarefa livre de percalços. Sem querer perder de vista o aspecto da discussão estética ensejada por Borges, é lícito afirmar que a novela ora em questão, por também encerrar incontestáveis sofisticações estilístico-estéticas, igualmente traz em si um desafio a mais para seus tradutores.

Numensaio intitulado *História e narração em Walter Benjamin*, Jeanne Marie Gagnebin (1994, p.28) salienta algumas ideias benjaminianas que serão úteis à análise crítica – que se fará a seguir – das traduções de alguns excertos de *A morte em Veneza* para o português do Brasil:

Com efeito, segundo Benjamin, a verdadeira tradução rompe a ordem habitual da língua para manifestar nela a ordem do original; não se trata, portanto, de aclimatar o original na língua da tradução como se tivesse desaparecido nela, mas, pelo contrário, de dobrar esta última segundo a forma do original, de restituir assim sua visada primeira, mas inacessível imediatamente. Quando não se apropria precipitadamente do original, mas o mantém na sua diferença, o tradutor transforma sua própria língua numa língua estranha e estrangeira.²³

Essa concepção defendida por Benjamin é imprescindível para que se entendam as observações que serão feitas durante a análise dos excertos traduzidos a serem aqui analisados. Do mesmo modo, deve-se atentar para algumas reflexões sobre o que se entende por estética. Segundo Abbagnano (2000, p.367), “hoje, esse substantivo designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por

²³ A esse respeito, Gagnebin (id.) também cita um comentário feito por Maurice Blanchot: “O tradutor [...] é o mestre secreto da diferença entre as línguas, não para aboli-la, mas para utilizá-la, para despertar na sua, pelas mudanças violentas ou sutis que lhe traz, uma presença daquilo que há de diferente, originariamente, no original”.

objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas”. E no campo específico da criação literária, não se pode falar em belo e em arte, sem se recorrer à estilística. Segundo Ducrot e Todorov (1998, p. 80s.), a estilística, “a herdeira mais direta da retórica”, segue dois rumos principais: por um lado, trata-se de “crítica do estilo, ou a arte de escrever”, ou seja, de um aparato de regras e indicações práticas de como se deve escrever bem. Por outro lado, trata-se de “uma certa concepção que se encontra resumida na célebre fórmula de Buffon, ‘o estilo é o homem mesmo’ (que aliás tem outro sentido em seu contexto)”; refere-se, neste caso, à concepção do “autor que se exprime na obra, imprimindo nela seu sinete inimitável, sua especificidade individual”.

Na sequência, serão comentadas as soluções encontradas por três tradutores brasileiros para passagens escolhidas da novela, enfocando-se não apenas as situações merecedoras de críticas negativas, mas também as soluções com que os tradutores bem ou muito bem lograram recriar a riqueza vocabular e manter, de alguma forma, o estilo e o tom original do autor. O livro de partida consultado é o tomo *Erzählungen*, que faz parte da coleção Thomas Mann publicada pela editora Fischer Taschenbuch Verlag (Mann, 1986). Os tradutores brasileiros aqui concernidos são, por ordem cronológica de publicação das respectivas traduções, os seguintes: Herbert Caro (1965), Maria Deling (1982) e Eloísa Ferreira Araújo Silva (2003). Os exemplos a serem discutidos abaixo serão apresentados na seguinte ordem: texto original (TO), tradução de H. Caro (T1), de M. Deling (T2) e de E. F. A. Silva (T3). Sempre

que necessário, far-se-ão menções a traduções da mesma obra para o espanhol (TE), o francês (TF1 e TF2), o inglês britânico (TB), o italiano (TI) e o português europeu (TP), buscando-se determinar e elencar possíveis paradigmas de soluções encontradas para um mesmo trecho. Após a discussão de cada trecho elencado, apresentar-se-á uma proposta de tradução do autor deste capítulo (PT).

Em relação às componentes teóricas para uma análise crítica de traduções, este trabalho apoiar-se-á na teoria elaborada por Katharina Reiß (1986), que estabelece, para tanto, instruções linguísticas internas (de natureza semântica, lexical, gramatical e estilística) e determinantes linguísticas externas (contexto situacional restrito, contexto técnico específico, contexto temporal, contexto espacial, contexto relativo ao receptor, contexto relativo ao emissor, implicações afetivas)²⁴.

Análise crítica das três traduções brasileiras de *A morte em Veneza*

Exemplo 1:

TO Weder auf der gepflasterten Ungererstraße, deren Schienengeleise sich einsam gleitend gegen Schwabing erstreckten, noch auf der Föhringer Chaussée war ein Fuhrwerk zu sehen. (Mann, 1986, p. 494)

²⁴ Uma vez que o livro de Katharina Reiß não se encontra traduzido para o português, a tradução dos termos empregados pela autora foram traduzidos pelo autor deste trabalho para fins meramente didáticos.

- T1 No asfalto da Ungererstrasse, cujos trilhos vazios e brilhantes se estendiam até ao bairro de Schwabing e também na estrada de Föhrling, não se via carro algum. (Mann / Caro, 1965, p.54)
- T2 Nem na asfaltada Ungererstrasse*, cujos trilhos se estendiam isolados e brilhantes contra Schwabing, nem na estrada de Föhrling se via um só carro. (Obs.: *Como nota de rodapé: Rua Ungerer) (Mann / Deling, 1982, p. 88)
- T3 Não se via um só veículo, nem na pavimentada rua Ungerer, cujos trilhos se estendiam, brilhando solitários, na direção de Schwabing, nem na estrada de Föhrling. (Mann / Silva, 2003, p. 6)

Da estética de um texto literário traduzido deve fazer parte uma preocupação com o (no mínimo!) bom uso do vernáculo. O crítico de tradução, como bem aponta Reiß (id.), deve examinar os diferentes níveis linguísticos internos e externos contidos no texto de partida, a fim de, num passo posterior, averiguar como foram tratados numa determinada tradução. Nos exemplos acima, ocorre um emprego equivocado da preposição “contra” (T2), quando, na verdade, o texto alemão afirma “na direção de”. Nota-se ainda uma indecisão entre as opções de traduzir ou não o termo *Straße* (rua), que, uma vez traduzido corretamente (*pavimentada*), certamente ajudará o leitor a entender que se trata de uma rua. O termo *gepflastert*, que figura no original, não significa *asfaltado* (cf. T1 e T2); é um adjetivo proveniente do verbo *pflastern*, que significa “revestir o solo com pavimento (notadamente com paralelepípedos)”. Tal incongruência de cunho semântico-lexical entre o texto original e o traduzido

representa, por certo, uma obnubilação ou um empalidecimento da estética de partida. Observem-se as seguintes versões, sobretudo com relação à tradução do termo *gepflastert*: a) TB (Mann / Lowe-Porter, 1986, p.8): “Not a wagon in sight, either on the paved Ungererstrasse, with its gleaming tram-lines stretching off towards Schwabing, nor on the Föhring highway.”; b) TF1 (Mann / Costadura & Nesme, 1989, p.23): “Sur les pavés de l’*Ungererstraße*, dont les rails luisants s’étiraient, solitaires, vers Schwabing et sur la *Föhringer Chaussée*, on n’apercevait aucun véhicule.”²⁵

Com base nas reflexões acima, sugere-se, para o trecho aqui comentado, esta tradução brasileira:

PT Nem na Ungererstraße, cujos trilhos, brilhando solitários, estendiam-se em direção a Schwabing, nem na estrada de Föhring, via-se um veículo sequer.

Exemplo 2:

TO Aber ein Wehen kam, eine beschwingte Kunde von unnahbaren Wohnplätzen, dass Eos sich von der Seite des Gatten erhebe, und jenes erste, süße Erröten der fernsten Himmels-und Meeresstriche geschah, durch welches das

²⁵ Numa outra edição francesa, há a seguinte tradução: “Pas un véhicule sur la chaussée de Föhring ni dans la rue d’Unger [...]”. O tradutor retira o *Umlaut* (“”) que há sobre o “o” da palavra *Föhring* e também resolve desdobrar o nome *Ungererstraße*, remetendo o vocábulo *Ungerer* a um provável gentílico proveniente de uma suposta localidade *Unger*, o que não empresta nenhum sentido ao texto.

Sinnlichwerden der Schöpfung sich anzeigt. Die Göttin nahte, die Jünglingsentführerin, die den Kleitos, den Kephalos raubte und dem Neide aller Olympischen trotzend die Liebe des schönen Orion genoß. Ein Rosenstreuen begann da am Rande der Welt, ein unsäglich holdes Scheinen und Blühen, kindliche Wolken, verklärt, durchleuchtet, schwebten gleich dienenden Amoretten im rosigen, bläulichen Duft [...]. (Mann, 1986, p.550s.)

- T1 Mas já vinha uma aura, aviso alado, a chegar de moradas inatingíveis e que lhe sussurrava que Eros se erguia, despedindo-se do espôso. Dava-se então aquêlo primeiro, suave rubor das mais longínquas paragens celestes e oceânicas, aquêlo rubor a anunciar o momento em que a Criação se nos descortina. Aproximava-se a deusa raptora de adolescentes, ela que, após ter arrebatado Cleito e Céfalos, saboreava ainda o amor do formoso Orion, sem se importar com a inveja dos demais habitantes do Olimpo. Lá, pelos confins do mundo, como que se espalhavam pétalas de rosa, envolvendo-se em esplendor e florescência de indizível beleza. Inocentes nuvenzinhas pairavam, imateriais, translúcidas, como solícitos cupidos, nas brumas azuis e rosadas. [...] (Mann / Caro, 1965, p. 112s.)
- T2 Mas vinha um sopro, uma notícia alada de residências inatingíveis, de que Eros se erguia do lado de seu esposo, e então aparecia aquele primeiro doce enrubescer da faixa mais distante do céu e do mar, anunciando o sensualizar da criação. A deusa se aproximava, a raptora de adolescentes,

que arrebatara Ceix e Céfalos e, a despeito da inveja de todos os olímpicos, gozava o amor do belo Órion. Um espalhar de rosas começou à beira do mundo, um indizivelmente belo brilhar e florir, nuvens infantis, transfiguradas, translúcidas, oscilavam como servis gênios no perfume róseo, azulado. (Mann / Deling, 1982, p.139s.)

T3 Mas um sopro, mensagem alada de paragens inacessíveis, vinha anunciar que Eos se erguia de junto de seu esposo e acontecia aquele primeiro e delicado enrubescer das faixas mais longínquas do céu e do mar, com a qual a criação principia a se desvelar aos sentidos. Aproximava-se a deusa, raptora de adolescentes, que arrebatara consigo Clito e Céfalos e que, enfrentando a inveja de todo o Olimpo, desfrutava do amor do belo Órion. Lá na orla do mundo, um espargir de rosas desencadeava um luzir e florescer de encanto indescritível, nuvens infantis iluminadas, translúcidas, pairavam como Amores obsequiosos na névoa róseo-azulada [...]; (Mann/Silva, 2003, p.62)

Durante os dias em que se encontrava maravilhado com Tadzio, Aschenbach passou a ter um “sono fugaz”, e “entre os dias deliciosamente uniformes intercalavam-se breves noites cheias de prazenteira inquietude” (Mann / Caro, 1965, p. 112). Os primeiros clarões que rompiam a madrugada já o despertavam. No trecho original apresentado acima, seguido das três traduções brasileiras, Mann recorreu a figuras mitológicas da Grécia Clássica para descrever o esplendor do amanhecer. A descrição literária do

crepúsculo matinal, feita por Mann na novela, pouco difere da representação do mito de Eos nos compêndios de mitologia grega. Sobre essa deusa e sua função como responsável pelo amanhecer de cada dia, Robert Graves assinala alguns dados que coincidem com a descrição feita por Mann:

Ao término de cada noite, Eos (Aurora, entre os romanos), de dedos rosados e túnica cor de açafão, filha dos titãs Hipérion e Téia, ergue-se de seu leito no oriente, monta em sua carruagem puxada pelos cavalos Lampo e Faetonte e dirige-se ao Olimpo, onde anuncia a chegada de seu irmão Hélio. (Graves, 2008, p. 179)

Em duas das traduções examinadas (T1 e T2), Eos estranhamente cede lugar a Eros, o deus grego do amor. Por conseguinte, esse Eros que não está na obra original também adquire, através de um lapso de tradução, “um esposo”, deturpando não apenas a novela, mas também o próprio mito de Eros. Na mitologia helênica, Eos, a cujo esposo o texto de partida faz referência, era “casada com Astreu²⁶, membro de uma estirpe de titãs, a quem ela deu não apenas os Ventos do Norte (Bóreas), do Oeste (Zéfiro) e do Sul (Noto ou Austro)” (ibid.). Certa vez, Afrodite, após encontrar Eos na cama com Ares, lançou-lhe a desdita de sempre desejar jovens mortais. Desse modo, mesmo casada, Eos seduziu os jovens²⁷ Órion, Céfalo

²⁶ Ao descrever o mito de Ganimedes, o encarregado de servir o vinho de todos os deuses, Graves (2008, p. 139) também aponta que alguns mitógrafos dizem ter sido Eos a primeira a raptar Ganimedes, e que ela também teria sido raptada por Titono, filho de Laomedonte.

²⁷ Nas três versões, os tradutores optaram pelo termo “adolescentes”.

e Clito. No tocante a este, observe-se que, em duas das traduções analisadas (T1 e T3), a forma alemã para o nome do jovem grego *Kleitos*, assim transliterada do grego clássico, foi corretamente traduzida ora por *Cleito*, ora por *Clito*. Na T2, contudo, recorreu-se ao nome *Ceix*, que representa uma outra figura masculina que não faz parte do mito de Eos. *Ceix*, também transliterado como *Céice*, filho de Eósforo ou Fósforo (Lúcifer, entre os romanos), era a Estrela Matutina (idem:196).

Ainda no mesmo trecho, o termo *Amoretten*, que significa *cupidos*, foi traduzido de três formas distintas: *cupidos* (T1), *gênios* (T2) e *Amores* (T3). Segundo as instruções propostas por Reiß (1986, p.71s), o termo *Amoretten*, assim como as outras personagens mitológicas supracitadas, insere-se no âmbito do “contexto situacional restrito”. Conforme a autora, este diz respeito a “trechos isolados e situações momentâneas” de uma obra, englobando “interjeições, alusões (a obras da literatura, acontecimentos históricos, modismos etc.)”. Levando-se em conta a necessidade de uma tradução adequada àquele contexto situacional restrito, o termo adequado seria *cupidos*. O termo *gênios* não corresponde ao vocábulo original, ao passo que a expressão *Amores*, embora *Amor* possa ser entendido como sinônimo de *Cupido*, não é o termo correntemente empregado na língua portuguesa.

Embora outras passagens dos trechos traduzidos supramencionados também merecessem comentários, esta análise deter-se-á apenas sobre o conteúdo mitológico. Nas soluções

de tradução supra-analisadas, vê-se que, entre o texto da novela original e os textos brasileiros, há graves erros que comprometem os objetivos estéticos e estilísticos de Mann, deturpando suas ideias de partida.

Para uma expansão do cotejo entre o original e as versões analisadas acima, vejamos a seguir algumas das traduções dos mesmos trechos feitas por tradutores de outros países:

TB But there came a breath, a winged word from far and inaccessible abodes, that Eos was rising from the side of her spouse, and there was that first sweet reddening of the farthest strip of sea and sky that manifests creation to man's sense. She neared, the goddess, ravisher of youth, who stole away Cleitos and Cephalus and, defying all the envious Olympians, tasted beautiful Orion's love. At the world's edge began a strewing of roses, a shining and a blooming ineffably pure; baby coudlets hung illuminated, like attendant amoretti, in the blue and blushful haze [...]; (Mann / H. T. Lowe-Porter, 1986, p. 55)

TE Pero venía un suave soplo, como un dulce mensaje de inasequibles lugares con la nueva de que Eros se levantaba del lecho conyugal, y por ello acontecía aquel primer rubor dulcísimo de las lontananzas del cielo y del mar, por el cual se anuncia que la creación toma formas sensibles. Se cercaba la Aurora, seductora de mancebos, raptora de Céfalo y que, a pesar de la envidia de todos los olímpicos, gozó los amores del bello Orión. Allá, al borde del mundo, comenzaban a

deshojarse rosas en un inefable resplandor divino, mientras unas nubes infantiles, iluminadas, esclarecidas, flotaban, como sumisos amorcillos, en el aire rosa y azul [...]; (Mann/Rivas, 1987, p. 67)

TF Mais un souffle, un message ailé, venait depuis des desmeures inaccessibles, annonçant qu'Éos se levait du lit de son époux et voici qu'avait lieu le premier doux rosissement des zones les plus éloignées des cieus et de la mer, par quoi la création se révèle aux sens. La déesse approchait, la ravisseuse de jeunes gens, qui déroba Kleitos, Céphale, et qui, bravant la jalousie de tous les Olympiens, jouit de l'amour du bel Orion. Une nuée de roses naissait là, à la lisière du monde, une clarté et une floraison d'une indicible grâce, des nuages enfantins, illuminés, radieux, planaient comme des Amours attentionnés das la vapeur rosée et bleutée [...]; (Mann / Costadura; Nesme, 1989, p. 175)

TI Ma ecco giungere un soffio, l'alato messaggio, lanciato da inaccessibili regioni, che Eos si leva dal fianco dello sposo; avveniva quel primo e tenero arrossire delle zone più remote del cielo e del mare, in cui rendersi percepibile ai sensi dell'universo creato si rivela. Si avvicinava la dea, la rapitrice di adolescenti, che già involò Clito e Cefalo e, sfidando l'invidia degli Olimpici, godé l'amore del vezzoso Orione. Ai confini del mondo, aveva allora inizio uno spargere rose, un brillare e fiorire di un'indicibile grazia; comme ubbidienti amorini, leggere nubi pargolette intrise di luce si libravanno nei rosei e celesti vapori [...]; (Mann / maffi, 1988, p. 83s);

TP Mas sentia-se uma vibração: de moradas inacessíveis chegava a notícia de que Eos se erguia do lado do esposo. Um doce tom de vermelho aparecia nas mais distantes faixas de céu e de mar, anunciando a criação dos sentidos. Aproximava-se a deusa; aquela que raptara Clito e Céfalo e que, causando grande inveja no Olimpo, disfrutara (sic!) do amor do belo Orion. Nos confins do mundo começava um espalhar de rosas, um brilhar e florescer infavelmente puro. Nuvens infantis e translúcidas pairavam como “amoretta” no odor rosáceo e azulado. (Mann / Fischer, 1987, p.56)

No texto em língua espanhola, cumpre destacar o equívoco cometido pelo tradutor, à semelhança de T1 e T2 (cf. comentários acima), ao verter *Eos* por *Eros*; logo em seguida, refere-se em seu texto à deusa *Aurora*, como se, no livro-fonte, não se tratasse de um mesmo personagem mitológico em duas frases distintas. Aconselhar-se-ia prescindir do nome *Aurora* e manter apenas o termo *Eos*, escolhido por Mann, pois o autor provavelmente quis registrar o mito grego, e não o romano. Ademais, na mesma versão espanhola, o tradutor simplesmente ignorou o termo original *Kleitos*, ou seja, não o traduziu. Em todas as outras versões estrangeiras supra-elencadas, fez-se jus à deusa *Eos*, à qual se refere expressamente Thomas Mann; além disso, traduziu-se devidamente o nome *Kleitos* para os diferentes idiomas, não se gerando, portanto, pelo menos no tocante a estes aspectos, distorções relativas ao mito grego em questão. Vale observar que a edição italiana consultada traz uma nota sobre Eos:

“La dea dell’aurora, moglie di Titone, amante e rapitrice di Clito, Cefalo e Orione” (Mann / Maffi, 1988, p. 83). Para o trecho acima comentado, sugere-se a seguinte versão brasileira:

PT Mas chegava uma aragem, uma mensagem alada vinda de moradas inalcançáveis, noticiando que Eos estava se levantando de junto de seu esposo, e acontecia aquele primeiro terno enrubescer das mais remotas linhas entre céu e mar, anunciando a sensualização da criação divina. A deusa se aproximava, a raptora de jovens mortais que arrebatara Clito, Céfalo, e, enfrentando a inveja de todos do Olimpo, desfrutava o amor do belo Órion. Rosas começavam a espalhar-se nos confins do mundo, um brilhar e florescer de inefável graça; inocentes nuvens, radiosas, translúcidas, pairavam como prestimosos cupidos no lusco-fusco róseo-azulado [...].

Exemplo 3:

TO Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim ›Dornauszieher‹ lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken. (Mann, 1985, p. 500)

T1 Haviam evitado de desbastar com a tesoura a formosa cabeleira. Como na estátua do Tirador de Espinho, os cachos caíam sobre a testa, as orelhas e a própria nuca. (Mann/ Caro, 1965, p. 85)

- T2 Tiveram o cuidado de não tocar com a tesoura seus lindos cabelos; estes anelavam-se na testa, sobre as orelhas e para baixo da nuca. (Mann / Deling, 1982, p. 114)
- T3 Seu lindo cabelo fora poupado à tesoura e despencava em cachos sobre a testa, as orelhas e a nuca, como o do Spinario. (Mann / Silva, 2003, p. 34).

No trecho original acima, surge o termo *Dornauszieher*, que, pelo menos para a tradutora da versão T2, parece ter representado certa dificuldade, pois simplesmente foi eliminado da frase. Os dois outros tradutores conseguiram encontrar alguma solução que preservasse a expressão empregada por Mann, a qual, conforme a análise de K. Reiß (1986, p. 71s.), circunscreve-se ao “contexto situacional restrito”, já que é uma referência a um objeto de cunho histórico. E, como tal, deve ser reconhecida de forma objetiva e, por conseguinte, traduzida ou pelo menos explanada. Numa consulta a uma enciclopédia alemã, pode-se encontrar a seguinte definição: “*Dornauszieher*: motivo (esp. em esculturas clássicas) de um garoto sentado extraíndo um espinho da sola do pé; o mais conhecido é uma estátua de bronze provavelmente do século I a. C.”²⁸ Já numa enciclopédia em língua espanhola, encontra-se esta explicação:

Espinario: (el), bronce antiguo que representa a un muchacho sentado arrancándose una espina del pie (80 cm. de alt.; Palacio

²⁸ Verbete original: Motiv (bes. in der antiken Plastik) eines sitzenden Knaben, der sich einen Dorn aus der Fußsohle zieht, am bekanntesten ein Bronzsbildwerk wohl aus dem 1. Jh. V. Chr. (Brockhaus, 1979, p. 631)

de los Conservadores, Roma). Algunos autores lo consideran de mediados del s. V a. J. C., y otros, de época helenística. El tema fue reproducido en obras alejandrinas (Spinario Castelani, Museo Británico) y ha sido adoptado asimismo por artistas modernos, como Pigalle. (Larrousse, 1967, p.490)

Os tradutores de uma das versões francesas de *A morte em Veneza*, Alex Nesme e Edoardo Costadura, apresentam a seguinte nota sobre o vocábulo *Dornauszieher*, em que também esclarecem a existência de diferentes cópias desse bronze em diversos museus do mundo:

Dornauszieher: petite statue grecque de bronze, conservée au Museo dei Conservatori de Rome, représentant un enfant assis sur un rocher en train d'extraire une épine de la plante de son pied gauche. La datation oscille entre le Ve. siècle av. J. C. et l'époque hellénistique. Il existe plusieurs copies de l'arracheur d'épine: à Florence (Offices), à Berlin, à Paris (Louvre); on signale également des copies de la tête, conservées au Louvre, au Musée de l'Ermitage, au Museo Nuovo Capitolino. Thomas Mann a peut-être songé à l'une de ces dernières. (Mann / Costadura; Nesme, 1989, p. 98)

O tradutor italiano, por seu turno, esclarece o termo *Dornauszieher*, embora uma das estátuas do garoto se encontre justamente em um museu romano: “Spinario: la statua di bronzo, rappresentante un giovane atleta che si toglie una spina da un piede, conservata nel museo Capitolino a Roma.” (Mann / Maffi, 1988, p. 57).

Para fins de ilustração, observe-se, a seguir, de que modo tradutores de outros países se comportaram diante do mesmo problema:

TB No scissors had been put to the lovely hair that (like the Spinnario's) curled about his brows, above his ears, longer still in the neck. (Mann / H. T. Lowe-Porter, 1986, p. 31).

TE Nadie se había atrevido a poner las tijeras en sus hermosos cabellos, que caían en rizos abundantes sobre la frente, sobre las orejas y sobre la espalda. (Mann / Rivas, 1987, p. 38)

TF2 Les ciseaux n'avaient jamais touché sa splendide chevelure dont les boucles, comme celles du tireur d'épine, coulaient sur le front, les oreilles et plus bas encore sur la nuque. (Mann / Bertaux; Sigwalt, 1971, p. 64)

TP Não se tinham atrevido a chegar uma tesoura ao seu bonito cabelo que em caracóis caía sobre a testa e sobre as orelhas, até à nuca. (Mann / Fischer, 1987, p. 32).

Como se pode deprender dos exemplos acima, as versões espanhola e portuguesa ignoram o termo *Dornauszieher*, excluindo-o por completo, ao passo que as traduções inglesa e francesa reconhecem-no e vertem-no de forma correta para os respectivos idiomas. Para o mesmo trecho, propõe-se esta tradução brasileira:

PT Tiveram o cuidado de não passar a tesoura em sua bela cabeleira; seus cabelos, como os do Espinário, formavam

cachos que caíam sobre a testa, as orelhas e, mais abaixo, sobre a nuca.

Exemplo 4:

TO [...] die leichte Herrlichkeit des Palastes und Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw' und Heiligem am Ufer [...]. (Mann, 1986, p. 514)

T1 [...] a graciosa magnificência do Palácio e a Ponte dos Suspiros; as colunas do Leão e do Santo à beira da água; (Mann / Caro, 1965, p. 77)

T2 [...] a leve magnificência do palácio e a Ponte dos Suspiros, as colunas com leões e santos nos cais [...] (Mann / Deling, 1982, p. 106)

T3 [...] a imponência etérea do Palácio, a Ponte dos Suspiros, as colunas à beira d'água com o leão e o santo padroeiro [...]. (Mann / Silva, 2003, p. 27)

Analisando-se o trecho original recém-apresentado, o crítico de tradução deverá averiguar, de acordo com Kathrina Reiß (1986, p. 77s.), como os tradutores procederam ao traduzir um trecho em que há “determinantes espaciais” no texto-fonte. Segundo Reiß (ib.), geralmente estas são “*realia*”²⁹ e características vinculadas ao

²⁹ Em seu livro *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (1987), Werner Koller exhibe o vocábulo *Realia* no índice, remetendo-o ao termo “landeskonventionelle Elemente” (id.:146); na tradução do autor deste artigo, Koller define este termo como “contextos específicos próprios de um determinado país (usos e costumes, rituais, estereótipos, alusões a eventos históricos)”.

país e ao povo da língua de partida, e ademais aquelas relativas ao cenário de um acontecimento descrito” (ib.). Quanto à gramática e à escolha semântica, o trecho escrito por Thomas Mann é escorreito. Todavia, se o tradutor conhecer a cena veneziana ali apresentada ou, caso não a conheça, se tentar recorrer a uma descrição do local, certamente evitará cometer os equívocos detectados na versão T2. Nesta, a tradutora descreve uma parte da cena que não existe na novela de Mann: “as colunas com leões e santos nos cais”. Tendo-se na memória uma imagem dessa importante área de Veneza descrita por Thomas Mann no excerto acima e, se isso não for possível, buscando-se informações fidedignas sobre a cidade, maiores serão as chances de se produzir uma tradução realisticamente próxima do original. Para ilustrar, poder-se-ia recorrer à seguinte descrição encontrada num guia de Veneza:

Sul lato del molo si ergono due colonne, quella di San Todaro e quella del Leone di San Marco. [...] La colonna di San Todaro (Teodoro) porta il nome di questo santo veneratissimo a Venezia, la cui statua (composta di varie parti di diversa provenienza) orna la sua sommità. Sopra l'altra colonna spicca invece un bronzeo Leone di San Marco, di provenienza incerta (c'è chi dice addirittura cinese). (Pescio, 1980, p. 74)

Na versão T1, o tradutor consegue redesenhar o mesmo quadro proposto por Mann; já o texto T3, embora seja compatível com a quantidade de colunas e com a descrição do cais (“à beira d’água”), peca ao referir-se ao “santo padroeiro”. A referência original

à “coluna do Santo” alude a São Teodoro (ou Todaro, em sua origem bizantina), e não ao evangelista Marcos, que é o verdadeiro padroeiro de Veneza. Recomenda-se, aqui, verificar a tradução italiana: “[...] lo splendore leggero del Palazzo Ducale e il Ponte dei Sospiri, le colonne col Leone e il Santo sulla riva [...]” (Mann / Maffi, 1988, p. 50). Com base nas discussões aqui feitas, propõe-se a seguinte versão brasileira para o trecho em questão:

T3 [...] a leve magnificência do Palácio Ducal e a Ponte dos Suspiros, as colunas com o Leão e com o Santo às margens da laguna [...].

Considerações finais

As obras de Thomas Mann geralmente apresentam as seguintes características básicas: vocabulário erudito, organização frasal predominantemente hipotáctica, alusões a fatos históricos e à mitologia grega, dentre outras. Esses e outros aspectos emprestam a seus textos uma estética e um estilo tais que, para serem recriados em outro idioma, faz-se necessário recorrer a mecanismos idênticos àqueles utilizados na língua de partida. Quando isso não ocorre, a estética e o estilo de Mann são colocados sobre um leito de Procusto: consequentemente, perdem-se, mutilam-se ou desfiguram-se muitas das feições originais pintadas pelo autor.

Em *A morte em Veneza*, podem-se observar as mesmas características estético-estilísticas recém-elencadas, mas com um

fator agravante: vêm entrincheiradas, concentradas, adensadas num número relativamente pequeno de páginas. Como se logrou apontar mediante as análises aqui comentadas, alguns dos tradutores não conseguiram ser compatíveis com a genialidade escritural de Thomas Mann, ao tentarem verter para suas respectivas línguas de trabalho determinados trechos da novela em questão. Foi possível detectar um número considerável de perdas estético-estilísticas; algumas delas dizem respeito a mitos gregos que alguns tradutores não souberam reconhecer e, por conseguinte, não souberam preservá-los ou simplesmente os deturparam (cf. Eos e Clito), causando prejuízos ao tom neoclássico da obra de Mann.

Como conhecedor de Veneza, o autor também procurou retratar aquela cidade com fidedignidade, o mesmo não acontecendo em algumas das versões examinadas, em que os tradutores pecam por desfigurar certas imagens de Veneza descritas por Mann (cf. “as colunas com o Leão e com o Santo”). Dessa forma, o texto de chegada também não reflete a estética do texto de partida, chegando a passar, inclusive, uma mensagem equivocada para os leitores que não conseguem entender o texto original. Cria-se, assim, uma falsa imagem do que seriam a novela *A morte em Veneza* e o estilo de Thomas Mann. Perda semelhante também ocorre devido à supressão de termos do texto original em algumas das versões examinadas. Tome-se como ilustração a tradução do termo *Dornauszieher* (Espinário), tema que foi discutido pormenorizadamente neste artigo.

No que pesem os erros crassos encontrados em algumas das versões, deve-se ressaltar igualmente que alguns dos tradutores incluídos neste estudo tentaram e por vezes lograram manter a estética do texto original de Mann. Em primeiro lugar, deve-se salientar o excelente trabalho realizado por Alex Nesme e Edoardo Costadura (1989): uma edição de bolso bilíngue de *A Morte em Veneza*, acompanhada de fartas notas de rodapé bastante elucidativas. Dentre as três versões brasileiras da novela, merece destaque, pelas ótimas escolhas de cunho semântico, gramatical, idiomático, extralinguístico etc., apesar deste ou daquele lapso, a tradução de Herbert Caro (1965). Em seguida, também se recomenda a tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva (2003), que condiz, em linhas gerais, com as múltiplas características do texto original. Não obstante, com sua tradução, Maria Deling (1982) não logra fazer jus à grande riqueza estético-estilística que o eminente escritor alemão ostenta em sua novela-tragédia veneziana.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.
- BORGES, J. L. Las versiones homéricas. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1974.
- BROCKHAUS. *Der neue Brockhaus in 5 Bänden*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1979.

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles. Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. Ritzel. *A tragédia. Estrutura e história*. São Paulo: Editora Ática: 1988.

DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

GAGNEBIN, J. M. Origem, original, tradução. In: *História e narração em W. Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

GRAVES, R. *O grande livro dos mitos gregos*. Trad. Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

KURZKE, H. *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. Munique: Beck, 1985.

KOLLER, W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg; Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1987.

LARROUSSE. Gran Enciclopedia Larrousse. Paris / Buenos Aires / México, 1967.

LUKÁCS, G. *Thomas Mann*. Trad. castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona / México D.F.: Ediciones Grijalbo S.A., 1969.

MALHADAS, D. *Tragédia grega. O mito em cena*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2003.

MANN, T. *Morte em Veneza*. Trad. Eloisa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Der Tod in Venedig. La mort à Venise*. Trad. Alex Nesme & Edoardo Costadura. Paris: Fayard, 1989.

_____. *A morte em Veneza*. Trad. Cláudia Fischer. Lisboa: Ficções, 1989.

_____. *La morte a Venezia*. Trad. Bruno Maffi. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

_____. *La muerte en Venecia*. Trad. Martin Rivas. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

_____. *Der Tod in Venedig*. In: Mann, T.: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1986.

_____. *Death in Venice. Tristan. Tonio Kröger*. Trad. H. T. Lowe-Porter. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1986.

_____. *Tonio Kroeger. A Morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *La mort à Venise*. Trad. Félix Bertaux & Charles Sigwalt. Paris: Fayard, 1971.

_____. *A morte em Veneza / Tristão / Gladius Dei*. Trad. de Herbert Caro. In: *Coleção dos prêmios Nobel de literatura patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel*. Rio de Janeiro: Editora Delta: 1965, p. 102.

MISKOLCI, R. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. Tradutor não informado. São Paulo: Editora Moraes Ltda.: s.d.

PESCIO, C. *Venezia, guida completa per la visita della città*. Florença, 1980.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora ufpa, 2011.

REISS, K. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber Verlag, 1986.

ROMÃO, T.L.C. “*Der Tod in Venedig*” von Thomas Mann in seiner brasilianischen Übersetzung. Gernersheim: 1990 (dissertação de mestrado não publicada).

SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalistische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 1993.

CONVERSAÇÃO NOS SALÕES LITERÁRIOS DO SÉCULO XVIII

MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES

(Universidade Federal de Santa Catarina)

A expressão “Século das Luzes”, muitas vezes usada como sinônimo de século XVIII europeu, designa mais especificamente o movimento intelectual, cultural e científico que o atravessou. Novos espaços onde se expandiu o Iluminismo apareceram, isto é, espaços públicos críticos como salas de leitura, teatros, óperas, gabinetes de curiosidades, academias, lojas maçônicas, clubes à inglesa, cafés mundanos e salões literários. Com todo esse leque de possibilidades, os amantes das letras e os literatos se apoderaram da crítica e deram vida nova aos debates estéticos e literários, bem como às reflexões políticas. No presente trabalho, falarei especificamente dos salões literários e, portanto, conversarei, em primeiro lugar, sobre o que fazia a essência de um salão literário, principalmente no

século das Luzes. Em segundo lugar, apresentarei um panorama das escritoras da época – esses clássicos esquecidos – e, finalmente, um panorama das traduções dos clássicos franceses, principalmente do século XVIII, no Brasil.

Os salões literários

Historicamente, o auge dos salões ocorreu entre o início do século XVII e meados do século XIX. Como se sabe já havia salões nos séculos XVI e XVII, mas eles não se distinguiam das cortes reais, como a corte de Marguerite de Navarre (1492-1549) que reunia escritores e aristocratas e onde se liam suas novelas do *Heptameron*. Mas a palavra *salon* aparece em francês apenas em 1664, designando a sala de recepção de um castelo. Portanto, um conceito puramente espacial. Foi somente em 1807, no romance *Corinne*, de Madame de Staël, que o termo *salon* é usado para nomear os salões de conversação, os salões literários.

Os salões tornam-se uma importante instituição das elites parisienses e das outras regiões francesas. A corte não é mais o centro do país e única fonte de opinião: a circulação das ideias acontece contra ela e não mais por ela. O salão se distingue das outras formas de hospitalidade mundana pelo princípio da regularidade. Na sua aceitação mais estrita, o salão tem como base o mecanismo do dia fixo, semanal, com hora marcada, onde aqueles que já foram recebidos uma vez podem participar e entrar quando quiserem sem

necessidade de convite. Esse modelo desenvolvido no século XVII, com os sábados, de Mademoiselle de Scudéri (1607-1701), conheceu um grande sucesso no século XVIII com as segundas e quartas-feiras de Mme Geoffrin (1699-1777) ou ainda as sextas-feiras de Mme de Necker (1739-1794). Na prática, é mais flexível e os dias mudam de vez em quando em função das recepções suplementares.

Costuma-se dizer que os salões eram o lugar de uma “cultura feminina”. É certo que o salão, pelo seu caráter semiprivado e semipúblico, era o local ideal para a afirmação cultural do papel atribuído às mulheres. Como donas de casa, elas tinham prerrogativas inquestionáveis e relativa liberdade. Podiam incentivar, receber escritores ou artistas, conduzir e dirigir a conversação, receber as homenagens dos homens da moda. Os salões permitiam a algumas mulheres desempenhar um importante papel cultural, social e até político, conforme o seu talento, apesar de não ter nenhum lugar nas instituições acadêmicas ou políticas oficiais. É, por exemplo, o caso de Madame de Staël (1766-1817), que Napoleon menos temia pelos seus escritos que pela sua capacidade em reunir na sua casa representantes dos diferentes grupos da elite parisiense. No entanto, o salão era um espaço relativamente fechado, no qual as mulheres eram confinadas no papel tradicional do decoro feminino. As mulheres contribuíram para projetos importantes da história intelectual e da história das ideias (por exemplo, financiando a *Encyclopédia*).

Antoine Lilti (2005, p. 120), historiador e estudioso dos salões do século XVIII, mostra que o salão é um lugar de sociabilidade

facilmente identificável e cuja originalidade é sua função de hospitalidade (finalidade que diferencia claramente o salão do café), seus jantares regulares, a sistematização da mixidade e a vontade de desenvolver uma função social. A elite pensante satisfazia ali seu desejo de reconhecimento e consideração sociais, e os escritores encontravam um meio de suprir as dificuldades ligadas ao estatuto de escritor no século XVIII. A função social do salão, diz Lilti, deu origem a uma cultura da mundanidade, aliando o gosto do entretenimento e a teatralidade dos comportamentos. Assim, o teatro teve um desenvolvimento notável graças à presença de aristocratas acostumados com esse tipo de divertimento, de pessoas formadas em teatro e de amadores de teatro de rua.

E, frente ao princípio patriarcal da sociedade de corte em vigor na época, o salão se apresentava como um centro matriarcal. Conforme Goncourt³⁰, as mulheres reinavam nos salões e na esfera literária. Todos procuravam a “boa companhia”, isto é, a perfeição dos meios de agradar, a delicadeza da amabilidade, o *savoir vivre*. O salão representava um antequarto das carreiras políticas. De 1749 a 1777, um dos salões mais frequentados foi o de Madame de Geoffrin (1699-1777). Josephine de Beauharnais chegou a encomendar em 1814 um quadro ao pintor famoso Lemonnier representando o *salon* de Marie-Thérèse Geoffrin. Nele, aparecem anacronicamente, filósofos, artistas e sábios do século das Luzes³¹.

³⁰ Goncourt, Edmond & Jules de. *La femme au dix-huitième siècle*, Charpentier 1877.

³¹ Marivaux, Marmontel, Rousseau, Rameau, Diderot, Turgot, Malesherbes,

Esse quadro significa que o salão de Madame Geoffrin representou uma espécie de cruzamento da aristocracia, das finanças, ciências, artes e letras.

Cânone literário no século XVIII na França

Há, infelizmente, pouco conhecimento e divulgação da rica produção literária de escritoras do século XVIII. Mesmo as mais conhecidas, como Mme de Riccoboni, Mme de Graffigny, Mme de Charrière, Mme de Genlis e depois, na transição do século, Mme Leprince de Beaumont ou Mme d'Épinay (Ganhou o prêmio da Academia Francesa na época), deixaram inúmeras obras ainda não relidas, nem reeditadas, nem estudadas, nem traduzidas. Nenhuma foi traduzida em português.

Os nomes de Mmes de Charrière, Cottin, de Duras, Gay, de Genlis, de Graffigny, de Guizot, de Krüdener, de Montolieu, Riccoboni, de Souza, de Tencin, romancistas famosas no século XVIII, foram pouco a pouco esquecidos. Só foram lembradas por eruditos interessados pela história da literatura ou a história do romance, a história das mulheres também.

Várias perguntas sobre essas escritoras, enquanto sujeitos da escrita, surgem, como:

Richelieu, Montesquieu, Madame Geoffrin, Crébillon, d'Alembert, Julie de Lespinasse, Madame de Graffigny, Jussieu, Daubenton, Buffon, etc.

Quais textos de escritoras contribuíram a moldar o espírito das Luzes?

Por que a produção densa de teatro escrito por mulheres é geralmente tão pouco conhecida?

O que realmente sabemos sobre as novelas de escritoras do século XVIII?

Daniel Mornet (1878-1954), professor de literatura francesa do século XVIII na Sorbonne e crítico literário, no seu artigo sobre os ensinamentos das bibliotecas particulares (privadas), descobriu que um romance-memória como *les Malheurs de l'amour* [Os infortúnios do amor] de Claudine de Tencin (1747), junto com as *Lettres d'une Péruvienne* [Cartas de uma peruana] – romance epistolar de Françoise de Graffigny publicado em 1747 – ou ainda as *Confessions du comte de **** [Confissões do conde de ***] de Duclos – outro romance-memória publicado em 1742 por Charles Pinot Duclos em Amsterdã – fizeram parte até 1760 dos nove romances mais lidos na França!

Nesse estudo, Mornet (1910, p. 459) analisou a frequência de aparição de cada título de livro publicado entre 1750 e 1780 nos catálogos de 500 bibliotecas francesas. Ele chegou a estabelecer uma lista das obras mais frequentes, bem como o número de exemplares que as bibliotecas possuíam no intuito de saber o que se publicava na época e o que os franceses liam na mesma época.

1. <i>Dictionnaire de Bayle</i>	288	19. <i>Lettres d'un Français</i> (de Le Blanc).....	(89) 96
2. <i>Œuvres de Marot</i>	252	19 bis. <i>Œuvres de Cyrano</i> de Bergerac.....	85
3. <i>Histoire naturelle</i> de Buffon.....	220	20. <i>Clarisse Harlowe</i>	(69) 85
4. <i>Spectacle de la Nature</i> (de Pluche).....	206	21. <i>L'Encyclopédie</i>	(73) 82
5. <i>Le Spectateur</i> (d'Addison, etc.).....	204	22. <i>L'Astree</i>	80
6. <i>La Henriade</i>	181	23. <i>Tellumed</i> (de Maillet)..	(70) 71
7. <i>Œuvres</i> de Voltaire.....	173	24. <i>Éléments de la philosophie de Newton</i> (de Voltaire)....	77
8. <i>La Nouvelle Héloïse</i> ... (126)	165	25. <i>Discours sur l'Inégalité</i> . (67)	76
9. <i>Le Siècle de Louis XIV.</i> (147)	161	26. <i>Clévelund</i>	(52) 68
10. Locke. <i>Essai sur l'entendement humain</i>	156	27. <i>Confessions du Comte de**</i> (de Duclos).....	59
11. <i>Le Roman de la Rose</i>	154	28. <i>Œuvres</i> de Théophile.....	57
12. <i>Dictionnaire de l'Académie</i> ..	134	29. <i>Métamorphoses des Insectes</i> (de Goussier).....	57
13. <i>L'Ami des hommes</i> (de Mirabeau).....	(117) 129	30. Ronsard (<i>Œuvres</i> quelconques).....	56
14. <i>Le chef-d'œuvre d'un inconnu</i> (de Thémiseul de Saint-Hyacinthe).....	129	31. Baif (<i>Œuvres</i> quelconques).	52
15. <i>Lettres d'une Péruvienne</i> (de M ^{me} de Graffigny)... (81)	108	32. <i>Lettre à d'Alambert</i> ... (37)	41
16. <i>Paméla</i>	105	33. <i>Histoire de M^{me} de Luz</i> (de Duclos).....	(46) 38
17. <i>Romans héroïques</i> du XVIII ^e siècle (<i>Clélie, le Grand Cyrus, etc.</i>).....	104	34. <i>Discours sur les Sciences et les arts</i> (de Rousseau).. (14)	15
18. <i>De l'Usage des romans</i> (de Lenglet Dufresnoy).....	102	35. <i>Lettre sur les Aveugles</i> (de Diderot).....	7
		36. <i>Le Contrat Social</i>	1

Os números correspondem ao número de bibliotecas onde cada obra aparece catalogada e entre parênteses o número de exemplares total. Tem em primeiro lugar um dicionário histórico e filosófico, um poeta do século XVI, dois livros de história natural, uma obra de observação moral traduzida do inglês.

O Ensaio (l'Essai, nº 10) de Locke era duasvezes mais lido do que o livro *Éléments de la philosophie de Newton* (nº 24) de Voltaire.

Lettres d'une Péruvienne (nº 15) de Madame de Graffigny aparece em 108 bibliotecas com 81 exemplares. *Histoire de Madame de Luz* (1741) (nº 33) de Charles Pinot-Duclos³²

³² Madame de Luz era uma das mulheres mais lindas do reino de Henrique IV, virtuosa e fiel ao marido. Ela se apaixonou secretamente pelo marquês de

era quase 40 vezes mais lido do que o *Contrat Social* (36) de Rousseau.

Mornet prefere falar de grandes livros no lugar de grandes autores. Ele chega à conclusão de que o grande livro do século XVIII é o *Dictionnaire*, de Bayle (trata-se de um dicionário histórico e crítico, anunciando a *Enciclopédia*). Depois, vem Buffon com o conhecimento científico. Seus 15 volumes se encontravam em 220 bibliotecas!

Esses catálogos são fontes preciosas para medir o impacto da literatura estrangeira também. Mas não só estrangeira como nacional também. Rousseau sem a *Nouvelle Heloïse* (nº 8) quase não era lido!

Mornet se interessa pelos romances em particular e analisa os números de nove romances traduzidos ou adaptados do inglês (ele não explica o que entende por adaptado) entre 1740 e 1760 encontrados nas bibliotecas francesas particulares.

Saint-Géran, mas sempre tentou esquecer essa paixão. Seu marido, o Barão de Luz, se envolveu em uma conspiração liderada pelo Marechal de Biron, governador da Borgonha, que pretendia derrubar Henrique IV. Preso, o Barão de Luz está ameaçado pela sentença de morte. Convencida de sua inocência, Madame de Luz foi conversar com um dos juizes do julgamento, o Sr. Thurin, pretendente que ela rejeitou no passado. Thurin negociou a liberação do Barão se ela aceitasse seus avanços. Madame de Luz aceitou e sua vida mudou, pois ela cometeu um pecado do qual nunca se recuperou. Através deste retrato de mulher, Duclos denuncia a hipocrisia de uma sociedade puritana. Madame de Luz representa uma espécie libertina Princesa de Clèves, romance de um moralista que é também uma celebração da feminilidade.

<i>Paméla</i>	78	<i>Lettres d'une Péruvienne</i>	81
<i>Tom Jones</i>	77	<i>Confessions du Comte de**</i> (Duclos).	46
<i>Clarisse Harlowe</i>	69	<i>Acajou et Zirphile</i> (Duclos).....	42
<i>L'orpheline anglaise</i>	46	<i>Mirza et Fatmé</i> (Saurin).....	42
<i>Grandisson</i>	44	<i>Mémoires de Cécile</i> (de la Place)..	35
<i>Joseph Andrews</i>	40	<i>Histoire de Marguerite d'Anjou</i> (Prévost).....	33
<i>Le Véritable ami ou la Vie de</i> <i>David Simple</i>	35	<i>Histoires des Passions</i> (Toussaint)	31
<i>L'Étoudi ou Histoire de Miss</i> <i>Betsy Tatless</i>	26	<i>Histoire de M^{me} de Luz</i> (Duclos)..	30
<i>Oronoko</i>	25	<i>Les Malheurs de l'amour</i> (M ^{me} de Tencin).....	29

Mornet confronta os nove romances franceses mais lidos durante o mesmo período. Os romances ingleses (p. 461) têm vários volumes (até 6 volumes para cada obra). Essas nove romances ingleses correspondem a 1698 volumes traduzidos contra 497 romances franceses. Marca da influência inglesa!

Procurei completar as informações a respeito dos autores, ou seja, escritores e tradutores:

Pamela (Richardson, trad. Abbé Prévost)

Tom Jones (Trad. Pierre Antoine de la Place, Fielding)

Clarisse Harlow (Richardson, Trad. Abbé Prévost)

L'orpheline anglaise (Fielding, Trad. Pierre Antoine de la Place)

Grandisson (Richardson, Trad. Abbé Prévost)

Joseph Andrews (Fielding, Trad. Pierre Antoine de la Place)

Le véritable ami ou la vie de David Simple (Fielding, Trad. Pierre Antoine de la Place)

L'étourdie ou histoire de Miss Betsy Tatless (Eliza Haywood, Trad. Marquis de Fleuriau)

Oronoko (1688) (Aphra Behn (é uma mulher), Trad. P. A. de La Place)

São quatro obras de Fielding e três de Richardson traduzidas, ou seja, dois terços das obras traduzidas. Essas traduções dependeram principalmente de dois tradutores, Pierre Antoine de La Place³³ e Prévost. O público leitor lia o que Laplace e Prévost traduziam, o que reduzia a escolha de leitura e induzia o gosto para com um ou outro autor.

Mornet ainda estabelece uma lista de 27 romances, os 27 romances mais lidos na França.

<i>Lettres d'une Péruvienne</i>	(81)	<i>David Simple</i> (traduit par La Place).....	(35)
<i>Paméla</i>	(78)	<i>Mémoires de Cécile</i> (La Place) ..	(35)
<i>Tom Jones</i>	(77)	<i>(Mémoires d'un homme de qualité)</i>	(33)
<i>Clarisse Harlowe</i>	(69)	<i>Histoire de Marguerite d'Anjou</i> (Prévost).....	(33)
<i>Cleveland</i>	(52)	<i>(Les Amours de Théagène et de Chariclée)</i>	(32)
<i>Les Confessions du Comte de **</i> (Duclos).....	(46)	<i>Histoire des Passions</i> (Toussaint).....	(31)
<i>L'Orpheline anglaise</i> (traduit par La Place).....	(46)	<i>Histoire de M^{me} de Luz</i> (Duclos).....	(30)
<i>Grandisson</i>	(44)	<i>(Le Doyen de Killerine)</i> (Prévost).....	(30)
<i>(La Vie de Marianne)</i>	(42)	<i>Le Caloandre fidèle</i> (Marini, traduit par Caylus).....	(29)
<i>Mirza et Fatmé</i> (Saurin).....	(42)	<i>Les Malheurs de l'Amour</i> (M ^{me} de Tencin).....	(29)
<i>Acajou et Zirphile</i> (Duclos)....	(41)	<i>Œuvres de M^{me} de Villedieu</i> ..	(26)
<i>Joseph Andrews</i>	(40)	<i>(Les Veillées de Thessalie)</i> (M ^{lle} de Lussan).....	(26)
<i>(Gil Blas)</i>	(39)		
<i>Les Amours d'Ismène et d'Isménias</i> (traduit par Beauchamps).....	(40)		
<i>(Daphnis et Chloé)</i>	(35)		
<i>Le Vêritable ami ou la Vie de</i>			

Nota-se que 20% dos romances mais lidos naquele período foram escritos por escritoras. O romance mais lido era *Lettres d'une Péruvienne* [Cartas de uma peruana] – o romance epistolar de Françoise de Graffigny publicado em 1747. Foi um verdadeiro *best-seller* na época com mais de 40 edições em 50 anos e traduzido em cinco línguas. Retomando a veia e o estilo epistolar exótico

³³ Laplace foi escritor e dramaturgo, tradutor de Shakespeare em francês.

usado por Montesquieu nas *Cartas Persas* (1721), Françoise de Graffigny denunciou os problemas da sociedade do século 18 através de cartas que sua personagem Zilia, jovem peruana exilada na França, escreve para seu amante, Aza. A escritora, amiga de Rousseau, empresta ao filósofo o sonho de um mundo natural, mas que seria, para ela, incorporada na mulher.

Conforme, Mornet, os números refletem a hostilidade do público para com Voltaire e Rousseau. Ele afirma que a história literária ignora os autores de segunda ordem. No entanto, percebe-se que o cânone no século XVIII é bem diferente do cânone perpetuado pela história literária do século XVIII, isto é, livros como *Le Spectateur* ou *Spectacle de la Nature* são mais lidos que *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Mas, séculos depois, quem lembra ou quem lê Mme de Tencin ou Mme de Grffigny? No século XVIII, essas autoras tinham mais peso do que Rousseau, Voltaire ou Diderot.

A tradução dos autores franceses do século XVIII

Segundo Barbosa e Wyler, a História da tradução no Brasil apenas começou a ser escrita. José Paulo Paes, *Tradução, a ponte necessária* (1990), como contribuição pioneira, faz um relato das dificuldades para o historiador. Dois fatores que contribuíram para essas dificuldades: as editoras só puderam funcionar a partir do início do século XIX e universidades foram criadas tardiamente (primeira no Rio de Janeiro, 1920).

As autoras trazem também outros dados: os tradutores profissionais foram reconhecidos pela primeira vez em 1808 (eram funcionários da Imprensa Régia). A Primeira tradução da Imprensa Régia foi *Elementos de álgebra* (publicada em 1809). Iniciou-se a partir daí um predomínio de tradução de manuais didáticos sobre matemática, engenharia, economia, saúde, geografia, filosofia, etc. Começaram a aparecer muitas traduções do francês ou usando o francês como língua intermediária. Portanto, podemos afirmar que as traduções literárias têm, no Brasil, apenas 200 anos!

Os escritores e filósofos franceses do século XVIII são pouco traduzidos no Brasil. *Cândido*, *Zadig* e alguns contos (Mario Quintana) de Voltaire foram traduzidos. Mas Voltaire é um dos autores mais produtivos da sua época (centenas de ensaios históricos, políticos e ensaios críticos, dicionário filosófico, romances e contos, 30 peças de teatro, etc.).

As escritoras francesas do século XVIII não são traduzidas. No entanto, Mme de Genlis (1760-1830) publicou mais de 80 livros. Mme de Charrière (1740-1805) publicou mais de 20 romances e contos. Mme de Graffigny (1695-1758) publicou muitos romances. O mais famoso, *Lettres d'une péruvienne*, é o primeiro romance epistolar escrito por uma mulher na França.

Mme du Chatelet (1706-1749) é a primeira mulher a se dedicar à ciência, mas só é conhecida como musa de Voltaire, era física e matemática. Ela é a única tradutora até hoje de *Principia Mathematica*, de Newton, em francês.

O fenômeno das vanguardas se apresenta como um vasto território, multifacetado e que não condiz com um mapeamento clássico. Se o cânone literário visa identificar na história literária as “grandes” obras, as “grandes” figuras e lugares “emblemáticos”, a poética da modernidade tende a questionar os símbolos adquiridos da “grandeza” por sua “superstição do novo” e sua “paixão de negação”, como diz Antoine Compagnon em *Cinq paradoxes de la modernité*. Assim, o que comumente é considerado como pequeno e marginal está sendo recolocado no centro das atenções. Portanto, é fundamental que o crítico mude a atitude a qual consiste em dizer que os nomes que a história lembrou eram prometidos à posteridade. Por essa razão, estou interessada nas escritoras que não fazem parte da história oficial literária, mas sim de uma história literária “paralela”. Ao escrever a história da literatura francesa, geralmente pouco é escrito sobre a obra das escritoras, o que comprova que há questões de avaliação estética que devem ser discutidas quando se fala de cânone literário.

Referências

BARBOSA, Heloísa Gonçalves; Wylér, Lia. “Brazilian tradition”. In: Mona Baker (Org.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998, p. 326-333.

BLANC, Olivier. “Cercles politiques et salons du début de la Révolution (1789-1793)”. In: *Annales historiques de la Révolution française*, Paris: A. Colin, 2006, n° 2, p. 63-92.

CRAVERI, B. *L'Âge de la conversation*. Paris: Gallimard, 2002.

HEYDEN-RYNSCH, V. von der. *Salons européens. Les beaux moments d'une culture féminine disparue*. Trad. Lambrichs, Gilberte. Paris: Gallimard, 1993.

FERVAL, Claude. *Mme du Deffand – l'esprit et l'amour au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1933.

GONCOURT, Edmond & Jules de. *La femme au dix-huitième siècle*. Paris: Flammarion, 1938/ Charpentier, 1877.

LILTI, Antoine. *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 2005.

MARCHAL, R. *Vie des salons et activités littéraires: de Marguerite de Valois à Mme de Staël*. Actes du colloque de Nancy 6-8 octobre 1999, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 2001.

MARTIN-FUGIER, A. *La Vie élégante, ou la formation du Tout-Paris (1815-1848)*. Fayard: Paris, 1990.

MASSON, Pierre-Henri. *Madame de Tencin*. Paris : Hachette, 1909.

Genlis, Félicité de. *Mémoires de Madame de Genlis*. Paris: Mercure de France, 2004.

MORNET, Daniel. "Les Enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)". In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, v.17, 1910, p. 449-496.

SUMMER, Mary. *Quelques Salons de Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Société française d'éditions d'art, L. H. May, 1898.

VIALA, A. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1985.

VIGUERIE, Jean de. *Filles des Lumières: femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIII^e siècle*. Bouère, Dominique Martin Morin, 2007.

Revue d'histoire Littéraire de France no *site* da Gallica:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k143339b/f454.image.r=Revue%20d%20histoire%20litteraire%20de%20la%20France.langPT>>.

O COREÓGRAFO DA DANÇA DAS
LINGUAGENS: HAROLDO DE CAMPOS,
TRADUTOR DO *ECCLESIASTES*

IZABELA LEAL

(*Universidade Federal do Pará*)

o olhouvido ouvê

DÉCIO PIGNATARI

A proposta deste trabalho, fazer uma aproximação entre a tradução que Haroldo de Campos realizou do *Eclesiastes* e o seu próprio projeto como poeta – que passa necessariamente pelo “plano-piloto”³⁴ da poesia concreta –, pode parecer, à primeira

³⁴ Cito, a título de referência, o nome de um dos textos teóricos da poesia concreta, publicado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari em 1958, em *noigandres 4*: “Plano-piloto para Poesia Concreta”.

vista, um pouco descabida. Será preciso explicar o que pretendo apontar aqui como fundamento do projeto concretista, trazendo algumas considerações de Marjorie Perloff num instigante ensaio intitulado “The invention of ‘Concrete Prose’: Haroldo de Campos’s *Galáxias* and after” (2004). No referido ensaio, Perloff assinala a importância de entendermos os fundamentos da poesia concreta não necessariamente como um trabalho espacial e tipográfico realizado com as palavras sobre o papel, ou seja, uma concepção mais óbvia do que seria a visualidade, mas um projeto que passa pela atenção concedida à dimensão concreta dos signos linguísticos, o que nos faz *vê-los* em sua materialidade. É o que se depreende de uma formulação de Rosmarie Waldrop, citada no texto de Perloff: “Concrete Poetry is first of all a revolta gainst this transparency of the word.” (Perloff, 2004, p. 176)

Devo explicar também que ao fazer uma proposta de leitura sobre a tradução do *Eclesiastes* não tenho como pretensão estudá-la a partir de um ponto de vista linguístico, até mesmo por que desconheço completamente a língua hebraica, porém o que julgo possível e interessante de ser estudado, a partir dos próprios comentários de Haroldo sobre o seu trabalho³⁵, é como essa tradução nos permite entender o que está em jogo nesse processo e, além disso, de que

³⁵ Devo acrescentar também que essa edição publicada por Haroldo vem acompanhada de inúmeros comentários sobre a tradução e também de um grande prefácio, no qual o autor discute amplamente o seu projeto tradutório.

maneira ele se relaciona à própria poética haroldiana. Significa também dizer que quero pensar aqui o quanto a tradução não se separa de sua função crítica, ou seja, de sua tarefa de investigar a própria linguagem, sobretudo a linguagem poética, seguindo a lição dos românticos alemães, tal como Antoine Berman demonstra detalhadamente em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (2002). Nesse sentido, a tarefa do tradutor não se afasta de um verdadeiro projeto de poesia, pois é sobretudo um processo através do qual a escrita poética se concretiza e se ilumina. Haroldo de Campos, retomando as ideias de Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, pensa o texto bíblico como o texto traduzível por excelência, lembrando que, para ambos, o texto traduzível é aquele que se apresenta como uma obra de alto valor linguístico.³⁶ Cabe notar que Haroldo de Campos não traduziu apenas o *Eclesiastes*, mas também o *Gênesis* e o *Livro de Jó*. Apesar do ponto de partida comum, e de muitas outras dívidas de Haroldo para com Benjamin, é possível perceber que nosso poeta concreto efetuou um pequeno *détour*³⁷ em relação ao texto benjaminiano, sobretudo no que se refere ao lugar concedido às Escrituras Sagradas. No texto

³⁶ Cito a passagem em questão no texto de Benjamin: “Quanto menor o valor e a dignidade da língua do original, quanto mais este for comunicação, tanto menos a tradução tem a ganhar [...]. Quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidío com o seu sentido – ainda traduzível.” (Benjamin, 2011, p. 118)

³⁷ Aproprio-me aqui do título do livro de Jacques Derrida, *Des tours de Babel*, traduzido em português como *Torres de babel* (2006), que exclui a existência dos giros e desvios (*détours*) inerentes a qualquer atividade de leitura e, conseqüentemente, de tradução.

“O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” (1992), Haroldo anunciará um projeto tradutório bastante dessacralizante³⁸, sendo que a dessacralização maior, a meu ver, não é nem a quebra da interdição benjaminiana da tradução da tradução, mas sim a própria concepção da língua pura como ‘lugar semiótico’ da tradução (1992, p. 81), acentuando o elemento poético da linguagem. A importância dessa digressão reside em dois pontos: o primeiro deles nos leva a entender por que Haroldo explica com muita naturalidade que não domina o hebraico, tendo que recorrer a outras estratégias para levar a cabo a sua proposta tradutória. Ora, esse desembaraço só é possível porque Haroldo não considera o texto sagrado como um texto sagrado, e sim como um texto poético, produzindo, na verdade, uma poetização do sagrado. Além disso, o acento posto na função poética da linguagem, e sua tentativa de defini-la, permitirá que se produza uma convergência entre tradução e poesia.

Talvez um bom ponto de partida esteja presente nos textos teóricos da poesia concreta escritos pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. É inclusive de um texto deste último chamado “nova poesia: concreta” que retiro a epígrafe que aqui se apresenta: “o olhouvido ouvê” (1975, p. 42). A junção entre as funções

³⁸ Haroldo de Campos assinala que o projeto benjaminiano de tradução é em si dessacralizante, pois “desmistifica a norma da transparência do sentido e o dogma da fidelidade e da servilidade da teoria tradicional da tradução”, e promove “o aspecto estranhante da operação tradutora como ‘transpoetização’ da *forma de uma outra forma*”, embora comente que a interdição benjaminiana da tradução da tradução seja ainda a afirmação de um último dogma que deverá ser ultrapassado. (Campos, 1992, p. 81)

desempenhadas pelo olho e pelo ouvido, a importância dos elementos acústicos e visuais do poema, assim como a relação intrínseca entre eles, será um dos pontos insistentemente enfatizados por Haroldo em seu projeto de tradução. A partir daí penso também, sem querer ir longe demais, em que medida as duas vertentes da poética haroldiana, o concretismo e o barroquismo, que à primeira vista parecem muito divergentes, podem apontar para um alvo comum, passível de ser encontrado no projeto de tradução do *Qohélet*.

Nesse sentido, é importante fazer uma breve apresentação desse belíssimo texto bíblico, que tanto encantou o nosso tradutor. Cabe ressaltar que, para Haroldo, os textos dignos de serem traduzidos são aqueles que, além do vigor poético, funcionam como textos fortes de uma determinada cultura, daí o seu grande interesse pela Bíblia, pensada como o grande ‘código’ da literatura ocidental. E dentro desse grande código é fundamental entendermos o lugar do *Eclesiastes*, escrito no século III A. C., num momento em que a confusão entre línguas estava instaurada no cerne da escrita bíblica. Como nos ensina o nosso tradutor, a palavra *eclésiastes* remete àquele que fala perante uma assembleia, *ekklesia*, em grego, porém em hebraico o *Qohélet* é também O pregador, O sábio, que Haroldo preferiu traduzir por O-que-sabe, de modo a restituir parte do jogo fônico do original.

No século III a Judeia era parte do reino ptolomaico, sendo dominada por uma intelectualidade grega. O livro, porém, não foi

escrito em grego, mas sim em hebraico, que era a velha língua da educação, trazendo também marcas do aramaico popular, que era a língua do cotidiano, bem como traços do persa e do fenício. Essa babel de línguas e culturas faz com o que o texto seja naturalmente híbrido, tanto do ponto de vista linguístico como cultural, configurando-o, de saída, como algo problemático e resistente a qualquer tipo de simplificação. O hibridismo do texto pode ser observado na oscilação entre traços semíticos bastante visíveis, como a fé de Qohélet em Elohim, paralelamente à consciência dos limites da razão humana: “Já que não sabes / da rota do vento // nem do encorpar dos ossos / no ventre da grávida /// Tampouco / saberás / da obra de Elohim // aquele que faz / o todo (XI, 5), e por outro lado, uma espécie de ceticismo que repousa na constatação da inutilidade dos esforços humanos, diante do qual a solução ora aponta para uma indiferença diante do mundo: “Eu vi / todos os feitos // que se fazem / sob o sol /// E eis tudo / névoa-nada / e fome-de-vento” (I, 14), ora vem carregada de um estranho hedonismo, apoiado no louvor aos prazeres da vida: “Eu saudei eu / o prazer // pois benesse alguma para o homem / sob o sol // fora / comer e beber / e se aprazer” (VIII, 15). De modo que, para além de todo o caráter poético, insistentemente assinalado por Haroldo, o livro comporta também uma junção complicada da razão grega com a sabedoria israelita.

Outro ponto fundamental assinalado por Haroldo, e é aí que julgo ser possível trazer mais nitidamente a relação entre a sua tarefa

de tradução e a proposta da poesia concreta, diz respeito àquilo que ele chamou de “respiração prosódica” (2006, p. 26) do texto, ou seja, o aspecto rítmico do original hebraico. Não sendo possível restituir o sistema de acentos presente na língua hebraica, que dá o andamento do texto, Haroldo se refere à estratégia de Henri Meschonnic, que propõe “um sistema de brancos, um ritmo tipográfico, visual, capaz de notar a escansão dos segmentos frásicos” (p. 26). Seria quase desnecessário enfatizar o quanto Haroldo valorizou essa estratégia de Meschonnic, dada a importância que os brancos do papel sempre representaram para ele, tendo em Mallarmé o grande modelo dessa poética que nossos concretistas não pararam de elogiar³⁹. Cito, a título de exemplo, parte do texto “Pontos-periferia-poesia concreta”, de Augusto de Campos, no qual ele ressalta o lugar central ocupado por “Um lance de dados” em relação à poesia por vir, recortando alguns dos princípios poéticos explorados por Mallarmé, tais como o emprego de diversos tipos, a posição das linhas tipográficas, o espaço gráfico e o uso especial da folha, o que leva Augusto a concluir:

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para

³⁹ Ainda que, conforme tento enunciar aqui, o caráter visual de um determinado texto não se restrinja a um sistema de disposição e ordenação das palavras sobre a página em branco. O ensaio de Marjorie Perloff traz excelentes contribuições nesse sentido, pois pretende desvelar no texto em prosa esse princípio oculto da visualidade.

servir a toda gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção. (1975, p. 18)

Gostaria de chamar a atenção para o fato de a tradução de Haroldo do *Qohélet* praticamente não ter nenhuma pontuação, a não ser alguns pontos de interrogação que aparecem muito raramente. A estratégia de Meschonnic de explorar os espaços em branco será então valorizada e aplicada também por Haroldo, que parece não ter se contentado em estabelecer notações de espaçamento, pois inseriu sinais gráficos que correspondem a três tipos diferentes de pausas, variando de uma pausa mínima até a máxima, que corresponde à cesura. Não deixa de ser estranho pensar que Haroldo, que tanto valorizou o branco da página ao lançar as bases da teoria da poesia concreta, parece, nesse momento, não ter confiado suficientemente nesse valor do espaço em branco, já que achou necessário acrescentar os sinais gráficos para orientar a respiração do leitor, conforme explica: “Nesse sentido, além da gradação dos espaços intervalares, entendi necessário tornar ainda mais evidente a marcação da página para o olho. Imaginei, assim, inscrever nesses espaços [...] sinais disjuntivos.” (2004, p. 28) E aqui reafirmo, parafraseando Décio Pignatari, o quanto é importante garantir que o *olhouvido ouverá*, pois, assim como acontece com a música, o que há de fundamental no texto é a tensão que ele guarda

entre som e silêncio, o que remete aqui ao que estou tentando mapear como uma espécie de concretude das palavras.

Ainda na tentativa de perseguir as estratégias tradutórias empregadas por Haroldo, nas quais ecoam as propostas da poesia concreta, cito uma das passagens mais relevantes desse texto, espécie de refrão que o percorre do início ao fim, a célebre passagem conhecida como “ vaidade das vaidades, tudo é vaidade”, difundida pela tradução realizada a partir da versão de São Jerônimo: *vanitas vanitatum omnia vanitas*. Segundo Haroldo, a tradução latina, ainda que aponte para a efemeridade da vida, a transitoriedade do mundo e a impossibilidade de qualquer esforço humano para dar conta dos desígnios divinos, afasta-se do original hebraico por tornar muito abstrato um valor que é bastante concreto, já que no original hebraico o termo em questão se referiria a vapor ou sopro, e só figurativamente poderia de fato remeter à vaidade. A solução encontrada por Haroldo, cuja beleza é inegável, é uma tentativa de resgatar não só a sonoridade, mas também esse caráter concreto do original, manifestando-se num processo de aliteração e também de aglutinação: “névoa de nada, tudo névoa-nada”. E nesse comentário de Haroldo, é importante ressaltar, o valor da concretude desdobra-se ainda numa terceira dimensão, agora relacionada ao aspecto semântico do texto.

Caso semelhante ocorre na tradução da expressão que na versão latina corresponderia a “aflição de espírito”, e que Haroldo, mais uma vez, substituiu por uma expressão bem mais concreta, “fome-de-vento”,

já que no original hebraico a expressão remeteria ao verbo alimentar-se e, ao mesmo tempo, por sua raiz aramaica, a um esforço em direção a algo irrealizável. É essa atenção minuciosa às palavras, em seu caráter de som e sentido, uma das propostas principais da poesia concreta. E é justamente essa concretude visível das palavras que Augusto de Campos valoriza, agora num texto-manifesto intitulado simplesmente “poesia concreta”: “O poeta concreto *vê* a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psíquico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (1975, p. 44) (grifo meu)

A palavra viva a que se refere Augusto é justamente essa palavra que pode ser buscada pela tradução, viva porque tem uma consistência própria, não é transparente, e viva, também, porque significa não apenas uma atualização do passado, mas uma metamorfose do presente. É por essa via que podemos compreender ainda a proposta do nosso simpósio de pensar a tradução dos clássicos, sendo clássico o texto que é permeável a essa reatualização, porém nunca se deixando de fato traduzir. O clássico é um ótimo exemplo do texto intraduzível, portanto do texto que exige tradução, para lembrar um pouco o velho paradoxo anunciado em “A tarefa do tradutor”. É seguindo este caminho que Haroldo explica e justifica a sua empreitada de tradução bíblica⁴⁰, já que, segundo

⁴⁰ E aqui devo lembrar que o próprio Haroldo tinha pouquíssimo conhecimento do hebraico, tendo se valido de aulas particulares e também da gravação da leitura de uma professora para realizar a tradução.

ele, suas traduções “buscam reconfigurar uma ‘imagem’ possível da linguagem do original, convocando, para isso, os recursos da poesia moderna, no empenho de resgatar a poeticidade do texto do fundo mortiço ou edulcorado das versões convencionais em português.” (2004, p. 12) Esse é, segundo Haroldo, o “modo de ler moderno” (p. 18) – eu pergunto também se não seria o modo de traduzir moderno – ou o que ele chama também de leitura sincrônico-retrospectiva da tradição.

Por aí chego ao último exemplo que gostaria de trazer para encerrar essa reflexão a respeito do projeto haroldiano da tradução do *Eclesiastes*. Ao discorrer sobre uma das passagens mais inquietantes do texto, aquela onde justamente a imortalidade da alma será questionada e o homem será equiparado aos outros animais, Haroldo chegou a uma solução brilhante, criando um inegável ‘efeito de sincronia’, que torna o texto ainda mais próximo de nós. A comparação entre homens e animais, e a conseqüente equiparação de ambos, será levada a cabo por um artifício não apenas de ordem semântica, mas sobretudo de ordem fônica, produzindo uma correspondência mais do que evidente entre o homem e o animal. Ao referir-se aos ‘filhos do homem’, Haroldo traduz: “não são mais que animais ademais / não mais” (III, 18). É por isso que, como estratégia fundamental de composição da poesia concreta, Marjorie Perloff destaca a paranomásia, figura de linguagem muito valorizada por Haroldo em seu estudo sobre os ideogramas chineses, justamente pelo “jogo das figuras fonossemânticas de similaridade”

(Campos, 2000, p. 79). A sobreposição desses extratos fonossemânticos confere às palavras um caráter visual, ideogrâmico, e também relacional, dando a impressão de que “as coisas brotam umas das outras” (2000, p. 76), o que contribui para o adensamento do texto e o efeito de sincronia por ele produzido.

De fato, se o *Qohélet* é espantoso por nos apresentar em grande parte esse ‘homem moderno’, marcado pela dúvida, pelo ceticismo, pelas oscilações, seria interessante também poder observar em que medida esse efeito de sincronia que repercute também em outras passagens, como as que falam dos prazeres da vida em contraste com o que há nela de ininteligível, é aprofundado pela tradução de Haroldo. É certo que o texto por si só apresenta oscilações e uma descontinuidade desconcertante, mas essas oscilações seriam tão visíveis se a tradução, de algum modo, não tomasse para si o papel de ressaltá-las, servindo de ponte entre o passado e o presente, ou até mesmo construindo um outro passado por força desse gesto de leitura que chamamos de tradução? Devo lembrar que no texto “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo cita um comentário de T. S. Eliot a respeito de uma tradução de Eurípedes que ele desejava criticar, justamente por estar afastada dos princípios que ele, assim como Haroldo, julgava fundamentais numa tradução: “Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente.” (Campos, 2006, p. 36)

Não podemos esquecer que, para Haroldo, o processo de tradução está baseado num princípio de isomorfia que nos deixa perceber as diferenças entre as informações estéticas relacionadas à linguagem do texto de partida e à do texto de chegada, sendo que para além das diferenças há algo que pode ser redesenhado, uma espécie de percurso da função poética do original, ou uma dança da linguagem, da qual o tradutor seria o coreógrafo, como afirma Haroldo no primeiro segmento de *O segundo arco-íris branco* (2010), justamente onde comenta as traduções bíblicas. A tradução assume a posição de uma dança, já que põe em movimento línguas, culturas, autores e obras, fazendo com que convirjam e se iluminem reciprocamente.

É por essa via da iluminação recíproca que penso ser possível talvez retornar aos dois projetos poéticos de Haroldo, que julgo serem discerníveis nessa tradução do *Qohélet*: a poesia concreta e o barroquismo. É interessante que seja num escrito de 1955, chamado “A obra de arte aberta”, que Haroldo fale primeiramente, segundo me parece, num ‘barroco moderno’ ou ‘neobarroco’. De todo modo, esses dois projetos não seriam de forma alguma incompatíveis, já que o próprio autor, anos depois, no texto “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1980, não deixa de nos lembrar que essa nova poética, a da poesia concreta, veio desde logo acompanhada por uma reflexão sobre o Barroco. (2006, p. 247)

Assim, em “A obra de arte aberta”, os termos barroco moderno ou neobarroco são referidos de forma muito rápida, e aparecem,

surpreendentemente, ao final de um texto em que Haroldo se propunha a comentar brevemente as experiências poéticas de Mallarmé, Joyce e Cummings (1975, p. 33). Posteriormente, já numa formulação muito mais elaborada, como ocorre em “Da razão antropofágica”, por exemplo, o barroco será definido como “espaço [...] da polifonia e da linguagem convulsionada” (p. 244). Ora, o que não falta ao *Qohélet* é justamente a polifonia, tão surpreendente que chega mesmo a suscitar hipóteses de autores diversos, ou até de uma origem (ou falta dela) tradutória do texto, cujo original perdido teria sido escrito em aramaico. O mesmo se pode dizer da linguagem hebraica do texto original, que engendra inegáveis constelações de significantes.

Se para Haroldo o que importa é a poética sincrônica, não havendo nenhum problema em pôr lado a lado Mallarmé e o padre Antonio Vieira, “ambos enxadristas da linguagem” (2006, p. 245), o mesmo podemos dizer a respeito da atualização desse texto bíblico, no qual vejo, através do próprio trabalho de tradução, também ele um trabalho sincrônico, enunciarem-se muitos dos princípios que nortearam a pesquisa poética dos concretistas em geral, e de Haroldo em particular, tais como a explosão constelar dos significantes que orientaria o seu trabalho até culminar em *Galáxias*, livro que não deixa de guardar ressonâncias com a proposta visual da poesia concreta. Como sublinha Perloff, “*Galáxias* can thus be regarded as a visual poem – visual, not in the sense of calligrammatic [...] –, but in its attention to letters and morphemes as well as paronomasia and paragram.” (Perloff, 2004, p. 186)

Para terminar pensando nessa leitura sincrônica, cito justamente o trecho final de *Galáxias*, que não só apresenta esse elaborado jogo de composição “visual”, mas indica o poema como um lugar de revelação, no qual percebemos também a “dupla dança” (*doppia danza*) que, afinal de contas, nada mais é que a dança das línguas em tradução:

tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela d'alva e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa moura torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu porto velho faustinafausto mabuse da linguagem perseguido por teus credores mefistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim o deste e avrà quase l'ombra della vera constellazione enquanto a mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza

Referências

- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira.” In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Qohélet – O-que-sabe*: Eclesiastes; poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex libris, 1984.

_____. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da Linguagem em Walter Benjamin”. In: Dossiê Walter Benjamin, *Revista USP*, n. 15, São Paulo: 1992, p. 76-84.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

PERLOFF, Marjorie. “The invention of Concrete Prose: Haroldo de Campos’s *Galáxias* and after.” In: *Differentials*: poetry, poetics, pedagogy. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2004.

LES FLEURS DU MAL NO BRASIL: AS TRADUÇÕES DE *BRUMES ET PLUIES*

RICARDO MEIRELLES

(*Centro Universitário Anhanguera*)

Introdução

Como um desdobramento de um trabalho mais abrangente sobre a história da recepção e da tradução dos poemas de Charles Baudelaire, este trabalho parte da reunião das traduções dos poemas do livro *Les fleurs du mal*, publicadas no Brasil em meio impresso – livros e periódicos – e procura refletir tanto sobre a relevância e o diálogo dessas traduções dentro da História da Literatura Brasileira, quanto sobre qual é o seu posicionamento em relação a esse clássico universal da literatura francesa.

Primeiro, em minha dissertação, *Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária* (2003), e depois, em minha tese, *Les*

fleurs du mal no Brasil: traduções (2010), discuti e considerei o papel da tradução poética dentro da História da Literatura Brasileira e a sua influência estética, observando especifica e atentamente a recepção desses poemas escritos por Baudelaire; ao longo desses estudos, procurei questionar os métodos e as teorias da tradução poética, observando principalmente os brasileiros, e buscar respostas junto a algumas teorias da tradução em discussão, comparando as traduções de vários tradutores ao longo do tempo, sempre levando em conta aspectos linguísticos, históricos e culturais que poderiam se depreender de cada texto.

Os poemas do livro escolhido – publicado primeiro em Paris, em 1857, verdadeiro marco da literatura ocidental, sendo que ainda recebeu mais duas importantes edições aumentadas, em 1861, pelo próprio poeta, e em 1868, já póstuma – foram traduzidos por mais de sessenta poetas brasileiros (alguns traduzindo apenas um poema; outros, o livro todo). O livro contém cerca de cento e sessenta poemas, dependendo da edição – sendo a tradução brasileira publicada em livro mais antiga datada de 1872.

Ao rastrear as diversas traduções publicadas, perseguindo listas bibliográficas apresentadas, acompanhando ora diversos estudos sobre a influência da poesia e da estética de Baudelaire no Brasil, ora as traduções propriamente ditas, foi possível colecionar um grande número de poemas, cerca de dois mil, o que acabou resultando em uma interessante e profícua “baudelaireana

brasileira”, capaz de suscitar e diversificar em muito as visões futuras sobre essa obra francesa dentro da Literatura Brasileira.

Além do resgate historiográfico promovido, recuperando algumas importantes e significativas leituras dessa obra francesa, comparando suas traduções com outras produzidas ao longo do tempo, vislumbro não uma evolução, mas sim uma diferenciação entre as abordagens tradutórias, construídas sempre dentro de seu momento estético, histórico e ideológico, que está nelas refletido, inevitavelmente. Essa diferenciação chama a atenção não só para novas possíveis leituras do clássico francês proporcionadas pelas traduções publicadas ao longo do tempo, mas também para novas perspectivas sobre os métodos e teorias da tradução poética, privilegiando agora uma leitura historiográfica desse conjunto.

Tendo em vista que o verso alexandrino é o mais recorrente nos poemas de Baudelaire e que o aspecto formal reiteradamente se manifestou ao longo da história da recepção desses poemas, é necessário primeiro discorrer sobre as características e a tradução desse verso e as implicações de sua escolha como principal elemento a ser reproduzido em língua portuguesa. Para isso, apresento formalmente o verso alexandrino e estabeleço uma discussão sobre a sua tradução no Brasil, para, em seguida, fazer uma aplicação prática dessa discussão, tomando como exemplo o poema “*Brumes et pluies*” e suas diversas traduções brasileiras. Através da leitura simultânea dessas traduções, foi possível observar como a reprodução de um método ou projeto tradutório mais ortodoxo pode, no mínimo,

interferir na compreensão, entendimento ou, ainda, na percepção do leitor, marcando uma recepção tendenciosa e desequilibrada de elementos fundamentais do livro *Les fleurs du mal*.

História e crítica do verso alexandrino

Para Baudelaire, em questões estéticas, a forma certamente sempre foi muito importante, como ele mesmo reconheceu diversas vezes, por exemplo, quando disse que “*Les rhétoriques et les prosodies ne sont pas de tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l’organisation même de l’être spirituel*” (Baudelaire, 1975, v. II, p. 626-7). Os cento e sessenta e seis poemas do livro *Les fleurs du mal* são todos compostos dentro de uma norma poética vigente, em formas fixas reconhecidas e consagradas dentro da história da literatura francesa: todos eles têm versos medidos e rimados e se dividem quase igualmente entre sonetos e poemas de estrofes heterométricas.

Entre os sonetos, cinquenta e dois deles têm versos alexandrinos, cerca de um terço do total de poemas do livro, mas nem todos seguem a definição clássica desse verso: como antecipa Bastos (1963, p. 55), “Baudelaire foi, portanto, um grande sonetista, mas seguramente não ortodoxo, antes francamente ‘libertino’, como diria Th. Gautier, em razão da rebeldia quase sistemática por ele manifestada contra as regras fixas tradicionais do soneto.” Assim como traz à poesia um novo conteúdo, que vai

do grotesco ao urbano, subverte as formas tradicionais, recriando-as e transformando-as em nome de um novo ritmo.

O verso alexandrino com doze sílabas e hemistíquio – cesura que separa o verso em metades – estabeleceu-se dessa forma quando foi empregado por Lambert de Tort de Chateaudun por volta de 1170, ao escrever um épico sobre a vida de Alexandre, o Grande, intitulado *Poème d'Alexandre* (Roubaud, 1988, p. 7). Desde a segunda metade do século XVI, até a segunda metade do século XIX, o verso alexandrino foi um dos mais populares na França e assim era definido, como informa Maurice Grammont:

L'alexandrin était à l'origine un vers syllabique composé de deux membres égaux ou hémistiches, séparés par une césure. Chaque hémistiche comptait six syllabes dont la dernière était obligatoirement accentuée; mais chacun était susceptible de contenir une septième syllabe, ayant pour voyelle un e inaccentué et terminant le mot qui fournissait la sixième syllabe. Cette septième syllabe ne comptait pas dans le metre et sa prononciation trouvait place dans la pause qui séparait un vers du suivant ou dans celle que comportait la césure. Aucune de ces deux pauses ne pouvait être purement artificielle: la syntaxe devait les demander ou tout au moins les permettre. (1947, p. 7)

Chama-nos a atenção principalmente a ideia de que as pausas rítmicas, observando rigorosamente o hemistíquio, teriam também que acompanhar a sintaxe da frase, e vice-versa, soando naturais.

Victor Hugo é um dos primeiros a romper sistematicamente com esse rigor, escrevendo versos em que aparece o que é chamado *rejet*, ou seja, versos em que a sintaxe não acompanha as pausas rítmicas, principalmente a cesura do hemistíquio. Essa atitude, também praticada por Baudelaire, foi bastante criticada em seu tempo, como observa Rachel Killick:

Baudelaire's poetic contemporaries Banville and Gautier were undisturbed by the challenging nature of Baudelaire's content, but, in line with the thinking of mid nineteenth-century theoreticians of versification, were worried by his habito contesting the 'rules' of traditional French verse, notably those of the sonnet. (2006, p. 51)

Apesar de, muitas vezes, escrever versos alexandrinos tradicionais, Baudelaire procura subvertê-los, usando, além do *rejet*, diversos recursos, como o *enjambement*, ou cavalgamento, onde a sintaxe do verso se completa no verso seguinte, criando ora um ritmo próprio, ora uma sintaxe própria, visto que ele mesmo também reconhece, mais de uma vez, que tanto as regras da sintaxe quanto as da poesia não são absolutas e devem, antes de tudo, estar a serviço do poeta. Como também observa Rachel Killick:

Baudelaire, in common with poets generally, runs sentences over several lines and sometimes exploits such overruns in ways that draw particular attention to the device and this serve to highlight particular aspects of theme. [...] Baudelaire

also demonstrates, however, a wish to extend these limited flexibilities, sometimes by drawing more intensely on standard devices, sometimes by blatantly subverting them. (2006, p. 55-6)

No Brasil, empregar o verso alexandrino clássico, “verso longo e muito querido dos poetas clássicos e dos parnasianos” (Goldstein, 1989, p. 32), foi um exercício árduo e elaborado, principalmente quanto à observação da coincidência entre sintaxe e pausas rítmicas. É claro que diversos e importantes poetas brasileiros escreveram muitos e consideráveis versos desse tipo, como bem o fizeram a tríade parnasiana brasileira: Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac, sendo que esse último escreveu, junto com Guimaraens Passos, em 1905, também um tratado de versificação, no qual assim o define:

Este verso compõe-se geralmente de dois versos de seis sílabas; porém é indispensável observar que dois simples versos de seis sílabas nem sempre fazem um alexandrino perfeito. [...] A lei orgânica do alexandrino pode ser expressa em dois artigos: 1º, quando a última palavra do primeiro verso de seis sílabas é grave, a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por um h; 2º a última palavra do primeiro verso nunca pode ser esdrúxula. [...] Alguns poetas modernos, desprezando essa regra essencial, têm abolido a tirania da cesura. Mas o alexandrino clássico, o verdadeiro, o legítimo, é o que obedece a esses preceitos. O verso alexandrino é o mais difícil de manejar, e exige uma longa e persistente prática. (Bilac; Passos, 1905, p. 67-9)

É notório que, mais uma vez, é chamada a atenção para a dificuldade da composição do alexandrino clássico e da sua elevada qualidade, prestigiando o poeta persistente e esmerado, qualidades buscadas pelos parnasianos. Mais modernamente, essa ideia também é articulada por Manoel Said Ali, chamando a atenção para o desvio, já tomado ainda no romantismo, que desloca o rigor da cesura do alexandrino, aparecendo assim descrito:

A escola romântica faz uso de todas as combinações clássicas; reage, porém, contra o rigorismo antigo, deslocando muitas vezes a cesura central para outro ponto e fazendo largo emprego do cavalgamento. Tais versos, por muito que se admirem pelo estilo elevado e pela genialidade do poeta, perturbam o sentimento rítmico do leitor habituado a composições regulares quer em alexandrinos, quer em versos de outra espécie. (Ali, 1948, p. 107-8)

O que se pode entender é que, para um leitor tradicional, há uma perturbação da regularidade, mas o que se quer é uma nova regularidade para um novo leitor. Péricles Eugênio da Silva Ramos, crítico e poeta da “Geração de 45”, escola literária notoriamente neoparnasiana, opõe o alexandrino arcaico (espanhol) ao alexandrino clássico (francês), mostrando já uma diversidade na definição e emprego desse tipo de verso no Brasil e assim o descreve no seu ensaio “O verso alexandrino”:

Não se ignora que os últimos poetas brasileiros de importância a usarem o chamado “alexandrino espanhol”, também

conhecido por alexandrino arcaico, ou antes da reforma de Castilho, verso de 14 sílabas, foram Castro Alves e Fagundes Varela. Entre os parnasianos, apenas um Magalhães de Azeredo o utilizou, assim mesmo a título de “metro bárbaro”. (Ramos, 1959, p. 39)

Também são muito interessantes suas considerações sobre como a literatura brasileira vai tratar posteriormente o verso alexandrino, ora observando rigorosamente a definição clássica, ora subvertendo-a e adaptando-a às necessidades do estilo que se impunha, sujeitando a regra ao poeta e ao novo estilo, que já não observa rigorosamente a cesura na sexta sílaba:

O fato de exigir-se para o alexandrino de tipo francês que resultasse da união de dois hexassílabos levaria, com o tempo, a uma diversificação de sua estrutura. O alexandrino regular parnasiano, com efeito, se é sempre constituído teoricamente por dois hexassílabos, na prática nem sempre vê esses dois hexassílabos corresponderem a dois hemistíquios: – a 6ª sílaba, amiúde, não termina o 1º membro do verso; o alexandrino, em vez de bipartir-se, triparte-se; em vez de ser bimembre, é trimembre. (Ramos, 1959, p. 45)

Ou seja, o verso alexandrino pode tomar um outro ritmo, o que enfraquece sobremaneira a importância da cesura, tornando-se um dodecassílabo. Péricles Eugênio da Silva Ramos termina considerando que o melhor, no caso da literatura brasileira, também é definir separadamente os versos dodecassílabos dos alexandrinos:

Estamos aqui já tão longe dos alexandrinos clássicos que talvez fosse melhor não dar a esses versos a designação de alexandrinos e sim de dodecassílabos. É, de resto, o que muitos fazem. [...] Por outro lado, se o alexandrino podia na prática ser trimembre em vez de bimembre, nada mais natural do que eliminar a sinalefa da 7^a sílaba. Não havendo hemistíquios, para que a sinalefa? O que importava era que o conjunto guardasse doze sílabas. Assim surgiram os alexandrinos não divisíveis em dois hemistíquios, nem mesmo teoricamente. (Ramos, 1959, p. 47)

Baudelaire, promovendo o reconhecimento de outros ritmos, empregou diversos alexandrinos que na prática podem ser trimembres. Esses alexandrinos, indivisíveis em dois hemistíquios, nem mesmo teoricamente, aparecem fartamente na tradução de poemas de *Les fleurs du mal* pelos poetas brasileiros, apesar da excepcional dedicação empregada pelos tradutores em escrever versos alexandrinos clássicos, conforme a regra francesa.

O resultado disso é discutível, pois o que acontece é que dois sistemas linguísticos diferentes jamais se corresponderão totalmente. Se na língua francesa temos um léxico majoritariamente de palavras oxítonas, o que facilita sobremaneira o emprego da cesura do hemistíquio, em língua portuguesa, por outro lado, três quartos do léxico são compostos de paroxítonas, além de uma quantidade significativa de proparoxítonas, que não são previstas, de forma alguma, nos tratados de versificação e nas gramáticas francesas. Contudo, em nome de uma maior homologia formal, muitas

vezes os poetas e tradutores brasileiros acabaram transformando e comprometendo interpretações possíveis, limitando a leitura de imagens importantes e promovendo um entendimento corrompido de alguns poemas. Há quase uma vontade excessiva de tornar mais complexos os simples e objetivos versos de Baudelaire.

Em consonância com essa nova proposta rítmica, deveriam estar os poetas e tradutores brasileiros mais flexíveis e sensibilizados para aceitar mais facilmente uma nova leitura daquelas regras ortodoxas; contudo a tendência parnasiana, e depois neoparnasiana, sempre predominou na tradução de poemas de *Les fleurs du mal*, restringindo esse aspecto, até por que a inobservância desse conjunto de regras é inevitavelmente entendida como falta de qualidade, tanto poética quanto tradutória. Desde a publicação da primeira tradução de um poema desse livro, em 1872, até o fim do século XX, a grande maioria dos tradutores brasileiros elegeu como fundamental a manutenção, a qualquer custo, do verso alexandrino. Contudo, como toda regra, existiram notáveis exceções que se destacam não só por serem exceções, mas também porque ampliam e diversificam as possíveis leituras do livro francês.

É o que veremos logo a seguir, observando em conjunto as diversas traduções do poema *Brumes et pluies*, traduzido, principalmente, na segunda metade do século XX. Por meio dessa observação, será possível constatar como o fator formal, expresso pela manutenção rigorosa do verso alexandrino clássico, interfere em leituras, mesmo sendo despreziosas e insipientes, desse instigante poema de Baudelaire.

Considerações sobre o poema *Brumes et pluies* e suas traduções brasileiras

Brumes et pluies

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.

Rien n'est plus doux au coeur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
O blafardes saisons, reines de nos climats,

Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
– Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.

Esse soneto de Baudelaire, que figura entre os *Tableaux parisiens*, não é o mais expressivo do conjunto de *Les Fleurs du mal*, no entanto está carregado de vários elementos significativos à poética do autor. A partir do título, *Brumes et pluies* (*Brumas e chuvas*), podemos depreender uma visão quase que pictórica da cidade de Paris: o clima sempre frio e nublado, a ausência de luz que gera calor, apenas uma luminosidade opaca. Essa opressão da natureza sobre o homem – como uma “tampa”, também descrita no

poema “*Le couvercle*”, acrescentado na edição de 1861 – remete-nos direto a ideia de *Spleen* tão cara ao poeta.

No primeiro quarteto é feita uma louvação ao Inverno, estação eleita como preferida, visto que o poeta ama ser envolvido pelo efeito contemplativo e adormecedor dessa estação, aliado à sensação de morbidez que ela desperta. A manifestação concreta dessa preferência se apresenta pela posição estratégica da palavra *hivers* (inverno) bem no meio do primeiro verso, separando *automne* (outono) e *printemps* (primavera), justamente como é na natureza. Notamos ainda vários outros elementos tipicamente baudelaireanos, como, por exemplo, a indissociação entre coração (*coeur*) e mente (*cerveau*) tomados pelo tédio, além do contraponto entre o “Tempo”: cronológico e eterno, e “tempo”: do clima, imediato e instável.

No segundo quarteto, o poeta, que sempre foi dado às imensidões, leva-nos a uma planície onde corre um vento frio – *l'autan*, uma referência geográfica – para novamente louvar o Inverno, pois nesta estação, melhor que na Primavera (*temps du tiède renouveau*), sua alma, tal como um corvo, pode esticar suas asas para melhor interagir com a natureza. Notamos ainda vários elementos sintáticos característicos, como os adjetivos *grande* (grande), *longues* (longas), e o advérbio *largement* (largamente).

O poeta, tomado pelo tédio e pelo desencanto, como já o tinha feito em diversos poemas desse livro, só pode resignar-se em aceitar esta imposição da natureza, tornando positivo o inevitável clima fúnebre. Os tercetos mostram que nesse período, o “tempo”, ou

clima predominante (*reines de nos climats*), é carregado de nevoeiros (*frimas*), e tomado de uma brancura opaca (*blafarde*), ou ainda de pálidas trevas (*pâles ténèbres*), ou seja, trata-se de um ambiente claro e de clareza, mas que não traz calor; contudo, e apesar disso, torna-se doce àquele que há muito tempo (*dès longtemps*) preferiu perder-se dentro de seu aspecto permanente (*aspect permanent*), ou seja, dentro do “Tempo”.

Nos dois últimos versos do segundo quarteto, surge o que pode ser ainda mais doce a esse espírito entediado: numa noite, dentro do “tempo”, marcado pela ausência da lua, dormir acompanhado numa cama determinada pelo destino (*hasardeux*), ou seja, pelo “Tempo” da eternidade. Nesse terceto, ainda é notável que Baudelaire use a expressão *deux à deux* para dizer que gostaria de dormir acompanhado, mas não deixando claro quem é sua companhia.

A primeira tradução brasileira desse poema foi publicada no livro *Fanfarras*, pelo poeta paulista Teófilo Dias, em 1882. Antonio Candido já se interessa por esse poema, acrescentando a ele a seguinte nota, na sua antologia de poemas de Teófilo Dias, publicada em 1959:

Trata-se aqui de um caso interessante de redução poética semelhante ao que já vimos na tradução de Musset (n. 37). Teófilo tomou as duas primeiras estrofes do soneto “Brumes et Pluies” e delas fez um pequeno poema autônomo, alterando os dois primeiros versos. (Dias, 1959, p. 113)

Na verdade, trata-se mesmo de um desafio provar que o poema *Manhã de Inverno* é, de fato, uma tradução do poema de Baudelaire. Logo no título, o poeta brasileiro já diverge do original, demonstrando que seu inverno não é formado, principalmente, de brumas e chuvas. No primeiro quarteto o tradutor evidencia o inverno, mas elimina as outras estações, e a opressão do clima frio e nebuloso, no entanto são conservadas a ideia de louvor, e sobretudo a ideia de envolvimento pela estação; trata-se também de uma entrega que se dá do poeta à natureza inexpugnável.

No segundo quarteto, podemos destacar o uso da palavra “bulcão”, também um nome de vento, que traduz *autan*; ou ainda o fato de o tradutor trocar a palavra *girouette*, um símbolo nacional francês (o galo dos cata-ventos), por *mocho* (ave noturna do Brasil): isso não determina um lugar em particular, mas reforça a ideia noturna; essas substituições certamente servem como um bom exemplo de “aclimatação” (Amaral, 1996) das poesias de Baudelaire no Brasil.

Teófilo Dias manteve as palavras baudelaireanas, comparando a natureza com seus sentimentos, no entanto o poema é feliz e positivo e não apresenta uma resignação ou aceitação de uma natureza que se gostaria de alterar. Sendo assim, não há mais a identificação do poeta brasileiro com o restante do poema francês: os tercetos não se adaptam à realidade, à natureza e ao estado de espírito que o tradutor parece conhecer e querer exprimir.

Em 1958 é publicada, no Brasil, a primeira edição integral do livro *Les fleurs du mal*, pelo poeta Jammil Almansur Haddad.

Quanto à sua tradução do poema *Brumes et pluies*, logo no início notamos uma diferença significativa: o tradutor começa pelo inverno, talvez no intuito de dar um destaque ainda maior; contudo, mantém-se fiel à ideia de que essa estação envolve o poeta, mas esse envolvimento não passa de uma ilusão, a última palavra da estrofe. É como se o tradutor admitisse que o verdadeiro envolvimento só fosse perceptível no original e que inevitavelmente se transforma em uma ilusão tradutória.

Eis que no segundo quarteto o tradutor também surpreende o leitor com uma palavra especial para nomear o vento frio: Austro; procura manter ainda várias palavras e ideias baudelaireanas, como “grande planura”, “amplidão”, ou ainda, já no primeiro terceto, a palavra “esquálidas”, que significa descoradas, fracas, macilentas, para traduzir “funébre”. Há ainda uma troca dos primeiros versos dos tercetos, tornando o poema mais claro, e perdendo o *aspect permanent* do original, talvez o tornando um pouco mais brasileiro; troca ainda “par un soir sans lune” por “ocaso”, que significa tarde triste, ou seja, que não vai ter lua.

Felizmente, no último terceto, o tradutor se mostra atento, utilizando expressões que, se não são absolutamente precisas, procuram manter e preservar importantes imagens do poema original, como o uso de “dois e dois”, no décimo terceiro verso, e “acaso” traduzindo *hasardeux*, no último verso.

Esse tradutor também manteve várias palavras baudelaireanas e a ideia de envolvimento da natureza. Contudo, procura, ao

contrário do anterior, levar o leitor para a França, embora com ressalvas, com o valor do inverno, ou da sua permanência, mas principalmente, por praticar o uso obrigatório do verso alexandrino, procurando justificar com isso sua própria poética, tornando Baudelaire semelhante aos poetas do próprio grupo de que fez parte, a “Geração de 45”: perfeição formal, rigor de composição, reação contra valores modernistas. Para ele, o tradutor “tem de ser fiel ao sonho nirvânico de aniquilar-se diante da obra que traduz”. Poeta e tradutor profícuo, publicou diversos livros sempre defendendo uma poesia de formas rígidas, rigorosas, conservadoras, e que assim compartilhassem todas as características da “Geração de 45”.

Os poemas de Baudelaire continuam a ser publicados esparsamente, até que, em 1971, é publicada, na cidade de Belém, no estado do Pará, a segunda edição completa de *Les fleurs du mal* no Brasil pelo advogado e desembargador Ignácio de Souza Moita. Seu livro, com uma tiragem muito pequena, menos de quinhentos exemplares, não chega ao conhecimento dos grandes centros urbanos brasileiros, como as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e passa despercebido tanto pela crítica quanto pelos estudos acadêmicos da obra de Baudelaire.

Sua tradução do poema *Brumes e pluies*, assim como diversas outras de seu livro, apresentam soluções inusitadas e, por vezes, demasiadamente inventivas para traduzir em versos alexandrinos os poemas de Baudelaire. É o que podemos perceber logo pela alteração no título do poema, passando os substantivos originalmente no

plural para o singular: *Bruma e Chuva*. Ou ainda quando, no primeiro verso, parece somar as três estações, colocando-as todas juntas na lama.

Apesar de o tradutor procurar manter todas as imagens baudelaireanas, faz isso de uma maneira bastante peculiar, chegando mesmo a utilizar neologismos e palavras pouco utilizadas da língua portuguesa. É o que encontramos, por exemplo, no segundo verso, com o adjetivo “tórpidas”, ou, no segundo quarteto, o adjetivo “primavera”, ou ainda, no segundo terceto, o substantivo “trevores”. Esse tipo de ousadia pode parecer libertária, mas ainda está a serviço do cumprimento obrigatório da manutenção do verso alexandrino.

Contudo, é no segundo terceto que o tradutor comete sua maior transformação, ao modificar justamente aquelas imagens indeterminadas eleitas por nós com significantes para a compreensão do poema. Moitta traduz a expressão *deux à deux* pelo conjunto “e p’ra um par, peito a peito”, transformando a relação em quase um embate, e traduz a palavra *hasardeux* por “venturoso”, esvaziando a indeterminação do destino e modificando-a, de incerto para feliz, de indeterminado para positivo.

Já em 1979, vem a público a tradução do poeta Dante Milano, apresentada no livro organizado por Virgílio Costa, *Poesia e Prosa*. Apesar de não ser da mesma geração, esse tradutor parece seguir os passos de seu antecessor: em nome do rigor formal, na manutenção ortodoxa do verso alexandrino, se vê obrigado a fazer diversas modificações que, se não chegam a comprometer

a leitura do poema, pelo mesmo transformam algumas ideias particularmente baudelaireanas.

Logo no primeiro verso, que, como já vimos, é uma chave de ouro do poema, esse tradutor até procura manter a palavra inverno no seu lugar central, mas desloca a palavra primavera, certamente por motivos métricos e de rima. Há certamente a manutenção da ideia de envolvimento do poeta pela estação, mas na qual agora ele é reativo e não mais uma vítima do clima. O poeta parece ter mais independência do “tempo” e não se mostra tão resignado.

No quarteto seguinte também é mantido esse espírito e há ainda uma simplificação ou explicação de algumas imagens, parecendo que o tradutor, ao optar pelo uso exclusivo do verso alexandrino, preferiu o rigor formal ao custo do conteúdo enigmático. Não há um vento nomeado, e o cata-vento se torna torvo, não servindo mais como um índice da cultura francesa; além disso, a noite, que era calma no original, torna-se tempestuosa, como se o tradutor perdesse o controle sobre ela.

Apesar dessa simplificação ou explicação, a tradução não parece comprometer a leitura do poema, contudo é no segundo terceto que o tradutor comete suas maiores ousadias: ao contrário de seu antecessor, define a companhia do poeta em uma mulher, no décimo terceiro verso, e desfaz do destino, e do “Tempo”, traduzindo *hasardeux* por “qualquer”, justamente para garantir a rima, no último verso, certamente também em nome da métrica, além da manutenção rigorosa do verso alexandrino. Esse detalhe, a imagem de

uma certa imparcialidade sexual do poeta francês, por vezes definida pelo destino, não é perceptível no poema brasileiro, tornando-se determinadamente inflexível e imutável.

Em 1985 é publicada, no Brasil, a terceira edição completa do livro *Les fleurs du mal*, pelo poeta Ivan Junqueira. Na tradução do poema *Brumes et pluies*, Junqueira manipula, de acordo com sua subjetividade, os vários elementos baudelaireanos, como, por exemplo, no primeiro quarteto, trocar o adjetivo *endormeuses* (preguiçosas) por “sombrias”, ou ainda, ao inverter a ação original desejada pelo poeta, a de ser envolvido, expressa pelo verbo *envelopper*, por uma ideia de abertura que retira o poeta daquela situação opressiva original.

No segundo quarteto é ainda mais evidente a perda dos adjetivos baudelaireanos: Junqueira não traduz *grande, longue* ou *largement*, sua metáfora de Primavera, “tempo venturoso”, é também subjetiva e particular; e ainda, seu corvo “alça voo”, como que para fugir do Inverno, enquanto que o corvo original apenas estica suas asas e da natureza se aproveita.

O tradutor retoma no primeiro terceto a ideia já esboçada no segundo verso, de que seu inverno é cinzento e sombrio, não claro e branco como o original, quando traduz o adjetivo *blafardes* por “plumbeas”; perde ainda outros conceitos como o *aspect permanent* (aspecto permanente) do Inverno.

No segundo quarteto, assim como seu antecessor, também faz o que nos parece a mais subjetiva e particular interpretação:

quando traduz a expressão ambígua e indeterminada *deux à deux* por “junto a uma mulher”, mais uma vez forçando uma definição sexual do poeta.

Ivan Junqueira, como Baudelaire, quer que a estação eleita faça algo por ele, a diferença é que o poeta francês quer que tudo se feche ainda mais, mais tédio, tédio eterno, tornando o inverno a melhor das estações, enquanto que o tradutor brasileiro quer que a mesma estação faça com que seu coração e sua mente se abram, e se identifiquem com a natureza, para que ele possa alçar voo. Esse poema brasileiro também transmite uma noção de autonomia e independência, sentimentos contrários ao da resignação baudelaireana.

Mais recentemente, em 2003, é publicada uma coletânea de poemas de Baudelaire, traduzidos pelo professor e crítico literário Juremir Machado Silva, sob o título *Flores do Mal. O amor segundo Baudelaire*. Já na introdução, o tradutor adverte que não seguira previamente nenhum padrão formal e que “os critérios aqui são, exclusivamente, a paixão e o caos. [...] Tradução ‘indefinitiva’, mais fascinada pelo vulgar do que pelo rebuscado, mais interessada nos bordéis do que nas academias, mas, ainda assim, elitista, pois voltada aos que seriam capazes de cometer atentados-suicida pela poesia.” (Baudelaire, 2003, p. 9) Ou seja, trata-se de uma manifestação expressa de uma ruptura com uma prática tradutória que vinha se repetindo ao longo do tempo pelos diversos tradutores que se aventuraram em traduzir os poemas de Baudelaire.

Em suas traduções, assim como na tradução do poema *Brumes et pluies*, Silva procura dar mais liberdade e dinamismo aos versos de Baudelaire não se sentindo, nem se expressando, em nenhum momento, pela ortodoxia do verso alexandrino. Contudo, apesar da primeira impressão teórica e pragmática, apresentada na introdução, ter sido promissora e criado uma boa expectativa, o resultado se mostra discutível e por vezes leviano.

É o que se pode dizer quando o tradutor, logo no primeiro verso, coloca a palavra *primavera* no seu centro, tornando-a a mais importante e nos fazendo pensar que ele não teria atentado para a imprescindível organização sintática orquestrada por Baudelaire. Além disso, apesar de manter a ideia passiva de envolvimento do poeta pela estação, também retoma a rima em “ilusão” – última palavra do quarteto – já utilizada, no mínimo, equivocadamente por um de seus antecessores.

A tradução, de fato, também não chega a comprometer totalmente a leitura do poema: são mantidas as diversas imagens baudelaireanas, da relação do imediato com o eterno, do “tempo” com o “Tempo”. Isso se dá principalmente quando o tradutor preserva as imagens indeterminadas do último terceto, utilizando as expressões “lado a lado” e “ao acaso”, mantendo aberto o leque de interpretações possíveis. Contudo, em nome da manutenção, pelo menos, das rimas, usa um vocabulário mais moderno e menos sutil que o original, além de acréscimos necessários exclusivamente para esse fim, como, por exemplo, quando rima “sopra” com “alopra”, no segundo quarteto, e “lua” com “rua” no segundo terceto.

Tendo em vista todas essas traduções anteriores, procurei elaborar um poema que atendesse justamente às imagens e à organização sintática dada por Baudelaire no poema original. Por exemplo, quando troco, no primeiro quarteto, o verbo *louer*, que significa “felicitar, agradecer, parabenizar”, pelo verbo *rogar*, no sentido de “pedir com ênfase, implorar”, procurando com isso acentuar a identificação do poeta com a estação eleita; ou quando troco ainda o adjetivo *vague*, que pode significar “vago, oco”, pelo substantivo *onda*, também no mesmo intuito, além, é claro, de procurar manter a palavra “inverno” no centro do primeiro verso.

Procurei também manter as diversas palavras baudelaireanas, expressando a relação entre “Tempo” e “tempo” e sempre procurando manter a ideia de cor branca e do ambiente frio; finalmente, no último terceto, também privilegio a indeterminação das imagens originais e traduzo a palavra *hasardeux*, que pode significar “predestinado”, por “azarado”, como já havia feito um de meus antecessores, caracterizando uma situação ao mesmo tempo determinada pelo destino, mas com um aspecto um tanto negativo, pois além de ser um acaso se mostra um acaso infeliz.

Algumas considerações finais

Como pudemos observar, há uma nova crítica manifesta sobre a obra de Charles Baudelaire e, conseqüentemente, há uma nova leitura dessa obra, atualizada e contemporânea, que se

manifesta e se realiza, principalmente, por meio de novas traduções. Este artigo buscou mostrar e discutir algumas dessas novas leituras, mostrando, contudo, que já não são tão novas, mas que se mostram mais do que nunca necessárias para a compreensão e o melhor aproveitamento do livro de Baudelaire.

O que concluímos é que existem, mesmo que ainda tímidos, novos projetos tradutórios não tradicionais de abordagem da poesia de Baudelaire, mas que já se colocam como relevantes em qualquer estudo mais minucioso que se venha a fazer sobre esse livro. O que permanece é o registro do diálogo literário que essas manifestações, as diversas traduções publicadas ao longo do tempo, apresentaram e que não mais pode ser deixado.

Para além deste artigo, a ideia que se reafirma é a da possibilidade de levar ao extremo a abordagem dos poemas de *Les Fleurs du mal*: apresentar um projeto tradutório que rompa radicalmente com a homologia formalista, chegando a uma outra leitura daqueles poemas. O percurso do desligamento da referência formal, apoiado na reprodução do verso alexandrino clássico, até a abstração total da forma poética, passando para a prosa, poderia ser mais uma expressão dessa nova leitura do livro de Baudelaire, visto que o próprio poeta deixou um mapa para que, quando fossem seguidos, os caminhos seriam múltiplos e infinitos, e também transcendentais, profeticamente indo da poesia à prosa.

Para concluir, é sempre bom reafirmar que não há tradução perfeita, absolutamente correta, eterna e unanimemente aceitável; a

fidelidade ao texto original sempre diz respeito a uma interpretação desse texto que, por sua vez, será sempre produto da língua, da cultura e da subjetividade do tradutor; a tradução é sempre uma recriação.

As traduções brasileiras do poema *Brumes et pluies*

Brumas e chuvas

Tradução de Ricardo Meirelles (2010)

Oh, fim de outono, inverno, primavera em lodo,
Dormentes estações! Eu vos amo e vos rogo,
Que envolvam assim meu coração e meu pensar
Com um manto vaporoso e onda tumular.

Neste grande plano onde o vento frio faz jogo
Onde na longa noite o cata-vento é rouco,
Minha alma melhor que no tempo túbio do ar
Vai suas largas asas de corvo esticar.

Nada é mais doce ao coração de sombras cheio,
E sobre quem desde há muito desce a geada,
Oh, brancas estações! Rainhas de nosso meio.

Que o aspecto perene em sua treva gelada.
– Se não é, numa noite sem lua, lado a lado,
Adormecer a dor num leito azarado.

Manhã de Inverno

Tradução de Teófilo Dias (1882)

O inverno é para mim a mais doce estação.
Como sinto-me bem! O Amortalhando o lago,
A névoa, que me envolve a fronte e o coração,
Se fecha sobre mim como um túmulo vago.

Nos plainos, que percorre o bulcão frio e tórvo,
E aonde à longa noite os mochos enrouquecem,
Melhor que no tempo em que os bosques florescem,
Minha alma largamente abre as asas de corvo!

Brumas e chuvas

Tradução de Jamil Mansur Haddad (1958)

Ó inverno, ó fim de outono, ó primavera em lama,
Dormidas estações! A minha alma vos ama
Por cobrirdes assim cérebro e coração
De sudário brumal, de tumba e de ilusão.

Nesta grande planura em que o Austro se derrama
Noite em que o catavento é uma voz rouca e brama,
A minha alma, melhor que na morna estação,
Suas asas de corvo abrirá na amplidão.

Por certo ao coração, todo coisas esquálidas,
Sobre quem desce há muito o frio das nevadas,
Rainhas da atmosfera, ó estações descoradas,

Nada é mais doce que as vossas trévas tão pálidas,
– Se a dois e dois por noite, após um triste ocaso,
Dormimos nossa dor por um leito de acaso.

Bruma e chuva

Tradução de Ignácio de Souza Moita (1971)

Oh fins de outono, inverno e primavera, em lama,
Tórpidas estações! Minha alma vos louva e ama,
Por envolver-me o peito e o cérebro em repouso,
Dum estranho sepulcro e lençol vaporoso.

Na planície em que o vento, às soltas, riço brama,
Em noites que a ventoinha enrouquece e não clama,
A minha alma, bem mais que ao primavero gozo,
De corvo as asas abrirá, em vôo glorioso.

Nada mais doce ao coração, preso a maus sonhos,
E sobre quem de há muito, caem geadas polares,
Oh baças estações, donas dos nossos ares,

Que a duração dos teus trevores tão medonhos.
– salvo, em noite sem lua, e p'ra um par, peito a peito,
Adormecer a dor, num venturoso leito.

Brumas e chuvas

Tradução de Dante Milano (1979)

Ó fins de outono, inverno, em lama a primavera,
Dormentes estações, eu vos amo e vos louvo.
Ao ver-vos, a cabeça e o coração envolvo
Numa vaga mortalha e numa tumba austera.

Nesta grande planície onde rouqueja o torvo
Cata-vento a girar na noite tempestuosa,
A minha alma, melhor que na estação calmosa,
Largamente abrirá suas asas de corvo.

Nada é mais doce a um coração, com seus pesares
Mortais, e sobre o qual há muito tempo neva,
Ó vagas estações reinando em nossos ares,

Que o contínuo brilhar de vossa branca treva,
– Ou, em noite sem lua, ao lado uma mulher,
Adormecer a dor numa cama qualquer.

Brumas e chuvas

Tradução de Ivan Junqueira (1985)

Ó, fim de outono, inverno, a primavera em lama,
Sombrias estações! Sou que vos louva e ama,
Por me abrires a mente e o coração ao gozo
De um vago túmulo e um sudário vaporoso.

Na planície em que o frio vento se derrama
E a noite a rouca voz do catavento chama,
Minha alma muito mais que no tempo venturoso,
Como corvo alçará seu vôo esplendoroso.

Nada é mais doce ao coração que o luto esmaga,
E sobre o qual teceu a neve um véu funéreo,
Ó, plúmbeas estações! Rainhas do hemisfério,

Do que a pálida tréva em que vosso ar naufraga.
– Salvo, em noite sem lua, junto a uma mulher,
Adormecer a dor numa cama qualquer.

Brumas e chuvas

Tradução de Juremir Machado Silva (2001)

Ó fins de outono, primaveras, inverno enlameado,
Sonolentas estações! Que tanto amo, endividado
Por envolverem assim meu cérebro e meu coração
Com um sudário vaporoso e um túmulo de ilusão.

Nesta grande planície onde o austral sopra
E que nas longas noites o catavento alopra
Minha alma, mais que no tempo morno da renovação
Abrirá suas asas de corvo largamente na amplidão.

Nada é mais doce à alma de coisas fúnebres repleta,
E sobre a qual caem desde muito tempo as geadas,
Rainhas de nossos climas, ó estações desbotadas,

Que a atmosfera das tuas trevas pálidas completa,
– Se for para, dois a dois, numa noite sem lua,
Adormecer a dor num leito ao acaso de uma rua.

Referências

ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manoel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2006.

AMARAL, G. C. do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996. (Parcours)

BASTOS, C. T. *Baudelaire no idioma vernáculo*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difel, 1958.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução de Ignácio de Souza Moita. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos)

BAUDELAIRE, C. *Flores do Mal. O amor segundo Baudelaire*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

BILAC, O; PASSOS, G. *Tratado de versificação*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.

DIAS, T. *Cantos tropicais*. Rio de Janeiro, 1878.

_____. *Fanfarras*. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.

_____. *Poesias Escolhidas*. Seleção, introdução e notas por Antonio Cândido. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

GRAMMONT, M. *Les vers français*. Paris: Librairie Delagrave, 1947.

KILLICK, R. “Baudelaire’s versification: conservative or radical?” In: LLOYD, Rosemary (Org.). *The Cambridge companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 51-68.

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 1993. (Criação e Crítica, v. 12)

MEIRELLES, R. *Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, 2003.

MEIRELLES, R. *Les fleurs du mal no Brasil: traduções*. 2010. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MILANO, D. *Poesia e prosa*. Org. de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núcleo Editorial da UERJ, 1979. (Col. Vária).

MILANO, D. *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1988.

RAMOS, P. E. da S. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

ROUBAUD, J. *La vieillesse d’Alexandre*. Paris: Ramsay, 1988.

TRADUÇÃO E TRADUTORES DOS CLÁSSICOS NA ITÁLIA ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX: EXPERIÊNCIAS E INTERFACES DE CESAROTTI, MONTI E FOSCOLO

KARINE SIMONI

(Universidade Federal de Santa Catarina)

A consolidação dos Estudos da Tradução como disciplina autônoma na década de 1970 colocou em evidência a necessidade de se conhecer a origem dessa prática e a história de suas teorias. Lembra Folena que “não existe teoria sem experiência histórica”⁴¹, e esta, por sua vez, segundo Osimo, “é indissociável da história da filosofia, da história da semiótica, da história da psicologia, dos desenvolvimentos da linguística, da textologia, dos *cultural studies*

⁴¹ Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1994. p. 9. (Tradução própria).

e de outras disciplinas afins⁴². No entendimento do crítico italiano, a história da tradução deve contemplar, entre outros aspectos, o estudo das teorias da tradução em suas especificidades temporais, o papel do tradutor, a função da tradução em cada período e a influência do texto traduzido sobre a posteridade.

Sob tal ponto de vista, pode-se deduzir que escrever a história da tradução não é tarefa simples. Pelo contrário, é vasto o campo de pesquisa que se apresenta, embora nem sempre as fontes sejam capazes de oferecer elementos suficientes para a compreensão de uma dada realidade. Desse modo, uma atenção especial a autores e obras menos conhecidos, bem como a observação mais detalhada de textos que não tratam diretamente do assunto, pode levar o pesquisador a pormenores reveladores, como afirma Carlo Ginzburg, ao propor seu método indiciário⁴³.

Tal parece ser o caso da abordagem dos historiadores que trabalham com história da tradução na Itália nos séculos XVIII e XIX, foco deste texto. Estudos recentes têm mostrado um panorama variado e rico sobre a tradução nesse período⁴⁴; porém, há ainda

⁴² Osimo, Bruno. *Storia della traduzione*. Milano: Ulrico Hoepli, 2002. p. 1. (Tradução própria).

⁴³ Ginzburg, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. Trad. de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴⁴ Destaco os trabalhos de Catalano, Gabriella; Scotto, Fabio (A cura). *La nascita del concetto moderno di traduzione: Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*. Roma: Armando, 2001; Cantarutti, Giulia; Ferri, Stefano, Filippi, Paola (Org.). *Traduzioni del neoclassicismo*. Milano: Franco Angeli, 2010. (Anali del Congresso Internazionale – Bologna, 6 e 7 maggio 2008)

muitas lacunas a serem preenchidas. Nesse sentido, proponho aqui analisar as reflexões e experiências tradutórias realizadas por três importantes autores do período: Melchiorre Cesarotti (1730-1808), Vincenzo Monti (1754-1828) e Ugo Foscolo (1778-1827).

Cesarotti, Monti e Foscolo se inserem no arco de tempo que vai de 1730 a 1828 e estão, portanto, dentro do período no qual as traduções dos clássicos na Itália, muito acentuadas nos séculos anteriores, ainda estão vivendo um momento tão significativo quanto pouco estudado, como bem destacaram Giulia Cantarutti, Stefano Ferri e Paola Filippi em recente publicação⁴⁵. Antes, contudo, de discutir as experiências e as reflexões de Cesarotti, Monti e Foscolo, tratarei brevemente do contexto histórico da tradução na Itália nesse período, a fim de melhor situar e compreender o pensamento dos autores.

Cenas da tradução na Itália entre os séculos XVIII e XIX

Na apresentação de *La nascita del concetto moderno di traduzione* [O nascimento do conceito moderno de tradução], Aurelio Principato afirma que as revoluções políticas e econômicas que mudaram o cenário europeu entre os séculos XVIII e XIX contribuíram de modo significativo para a formação do conceito moderno de tradução. Segundo o autor, na passagem entre esses

⁴⁵ Cantarutti, Giulia; Ferri, Stefano, Filippi, Paola (Org.). Op. cit.

dois séculos, a hegemonia cultural francesa, que herdara do latim a condição de *universalità*, entrou em crise devido à especialização e à expansão do saber — o enciclopedismo —, que, por sua natureza multidisciplinar, impugnou a ideia de uma razão sem par e de uma língua única, capaz de se colocar como modelo para as outras⁴⁶. É válido acrescentar que esse mesmo período é caracterizado pela ascensão do nacionalismo, e as experiências literárias escritas nas línguas vernáculas foram (re)valorizadas como depositárias da “alma” de cada nação.

Em relação à tradução, duas tendências podem ser destacadas nesse período: a primeira refere-se à tradução de obras francesas; a segunda, à tradução de obras clássicas greco-romanas. É, portanto, um período de embate entre os antigos e os modernos, entre a suposta preeminência dos clássicos e a escrita moderna, entre a imitação e a originalidade. Sobre esse aspecto, Ricardo Duranti lembra que, entre 1650 e 1800, há um predomínio da cultura francesa, principalmente no norte e no centro da Itália, o que pode ser atestado pela quantidade de traduções de novelas, comédias e tragédias francesas, como as de Molière, Racine, Fénelon, Marmontel, Rousseau e Voltaire⁴⁷. Há de se lembrar também que, na segunda metade do séc. XVIII, ganharam espaço as traduções

⁴⁶ Principato, Aurelio. *Presentazione*. In: Catalano, Gabriella; Scotto, Fabio (A cura). *La nascita del concetto moderno di traduzione*. Op. cit. p. 09.

⁴⁷ Duranti, Ricardo. Italian Tradition. In: BAKER, Mona (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998. p. 478.

de obras de filosofia, ciência, economia e política, como as de Voltaire, Diderot e D’Alembert, o que contribuiu para ampliar significativamente os horizontes culturais da Itália.

Apesar da presença constante e considerável de traduções francesas na Itália no século XVIII, as traduções de obras gregas e latinas continuaram ininterruptas, aumentando após 1690, ano em que a Academia Romana de Letras foi fundada, e chegando até “os primeiros quinze anos do século [XIX]”, nos quais “a cultura do classicismo é predominante na produção literária”⁴⁸.

Se na literatura o *Neoclassicismo* valorizou as formas e os temas da antiguidade grega e latina, as obras produzidas por esses autores se tornaram também o principal foco dos tradutores. Além das traduções de Cesarotti, Monti e Foscolo, destacam-se aquelas de Pindemonte, tradutor da *Odisseia* (1822), Baretti, que traduziu Ovídio e Horácio, Alfieri, tradutor de Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Virgílio e Juvenal, além de Leopardi, que traduziu Homero, Hesíodo, Virgílio, entre outros. Os paratextos escritos pelos tradutores para explicar suas escolhas e dificuldades na tradução demonstram uma mudança de atitude em relação ao texto-fonte, e o respeito ao texto original começou a se tornar norma, em detrimento da liberdade excessiva do tradutor.

⁴⁸ Ceserani, Remo, De Federicis, Lidia. *Il materiale e l’immaginario*. Vol. IV-1. Società e cultura della borghesia in ascesa. 5ª ed. Torino: Loescher, 2004. p. 49. (Tradução própria)

Vale lembrar que as discussões entre classicistas e românticos se tornaram mais acirradas após o ensaio de Madame de Staël, publicado na Itália, em 1816, com o título *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* [Da maneira e da utilidade das traduções]. Staël criticou os italianos pelo excesso de traduções dos clássicos e os convidou a traduzir a literatura europeia moderna com a mesma habilidade com que traduziam os antigos, pois, segundo ela, o contato entre as literaturas e culturas contribuiria para superar o suposto atraso intelectual da península⁴⁹.

Cesarotti, Monti e Foscolo não se mantiveram alheios às discussões sobre tradução e, nos seus ensaios, introduções, notas e prefácios, discutiram o assunto, desenvolvendo importantes contribuições, como mostro a seguir.

Cesarotti, Monti e Foscolo: posição tradutiva, projeto e horizontes da tradução

Cesarotti, professor de grego e hebraico na Universidade de Pádua, apesar de ter sua profissão ligada ao mundo clássico, manifestou-se contra a admiração excessiva dos antigos, antes mesmo do polêmico artigo de Madame de Staël, e traduziu

⁴⁹ Staël, Madame. Do espírito das traduções. In: Faveri, Cláudia Borges de; Torres, Marie-Hélène Catherine Torres. Clássicos da teoria da tradução. Vol. 1 – Francês/Português. Florianópolis, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2004.

autores modernos, como Voltaire e Ossian (1772), trabalho este reconhecido na Itália e na França. A tradução dos hendecassílabos livres de Ossian contribuiu para a consagração desse tipo de verso na Itália, os quais, posteriormente com os *Sepolcri* [Dos Sepulcros] de Foscolo e os *Idilli* [Idílios] de Leopardi, difundiram-se por todo o século XIX⁵⁰. A tradução de Ossian também ajudou a difundir na Itália os temas noturnos, as atmosferas crepusculares, as reflexões sobre a vida e a morte, elementos-chave para a estética romântica. Graças às suas traduções, teve grande importância na difusão de novas tendências na literatura italiana.

Cesarotti também traduziu a *Iliada* de Homero, e a sua particularidade foi a de apresentar uma tradução em prosa (1786) e uma com um conjunto de versos que publicou com o título *La morte di Ettore* [A morte de Heitor] (1795), uma para que os leitores gostassem de Homero, outra para fazê-los conhecê-lo. No prefácio a essa tradução, o autor justifica a sua escolha e enfatiza a tensão implícita no trabalho de tradução. Afirma ele:

O título de Poética dado à minha Versão anunciava aos conhecedores que eu me propus a apropriar-me de toda a liberdade que a diferença não somente da língua e do verso, mas também dos costumes e dos usos; em uma palavra, do gosto literário e social que o nosso século tornava indispensável. Feliz em copiar no meu quadro todas

⁵⁰ Ceserani, Remo, De Federicis, Lidia. *Il materiale e l'immaginario*. Vol. III-2. *L'Antico Regime, riforme, rivoluzioni*. Torino: Loescher, 1995. p. 1260.

as verdadeiras e conserváveis belezas homéricas, teria me permitido imitar o original em mais de um lugar e às vezes também superá-lo ao invés de segui-lo [...] um Tradutor deve ser como o restaurador de um quadro antigo, que pode refrescar o colorido e também compensar alguma parte desgastada ou com defeito, mas deve deixar intactas as figuras e a composição que saíram do pincel do primeiro mestre⁵¹.

Cesarotti defende que uma obra como a *Iliada* deveria ter a sua versão em prosa, para que se pudesse preservar o conteúdo, visto que os tradutores que a traduziram em verso, ao se preocuparem em demasia com a forma, teriam impedido o conhecimento das ideias, das imagens e do colorido da obra. O autor se sente imbuído, portanto, da missão de possibilitar aos italianos o acesso tanto ao assunto quanto à qualidade estética da obra.

Outras reflexões sobre tradução estão no *Saggio sulla filosofia delle lingue* [Ensaio sobre a filosofia das línguas], no qual se mostrou contrário ao purismo das línguas e discute as vantagens que o empréstimo linguístico, especialmente do francês, pode trazer para o enriquecimento do italiano. Nesse processo, a tradução ocupa um espaço central, como analisa:

Para dar novas atitudes e novas riquezas à língua, nada seria melhor do que instituir uma série de sensatas traduções dos autores mais célebres de todas as línguas, em todas os assuntos

⁵¹ Cesarotti, Melchiorre. *L' Iliade o La morte di Ettore*. Poema omerico ridotto. Venezia: Tipografia Pepoliana, 1795. p. vi-vii. Disponível em: <<http://books.google.com>>. Acesso em: 4 jul. 2011. (Tradução própria)

e em todos os estilos, desde que essas traduções não sejam feitas nem por gramáticos, nem por aqueles inertes que pululam na Itália. Esta é a única maneira de conhecer com exatidão as respectivas abundância e pobreza do nosso idioma⁵².

Pela sua postura favorável e incentivadora da tradução tanto de obras clássicas como de obras modernas, Cesarotti pode ser considerado um nome importante entre os que se preocuparam em renovar a cultura italiana através do enriquecimento linguístico proveniente das traduções, o que o aproxima da experiência e reflexões dos alemães *Schleiermacher*, *Schlegel* e *Holderlin*. Ainda sobre a questão do ganho linguístico, Cesarotti afirma:

A língua de um escritor mostra o andar de um homem que caminha de modo constante com uma desenvoltura ou compostura uniforme; aquela de um tradutor representa um atleta treinado em todos os exercícios de ginástica, que sabe tirar partido de cada um dos seus membros, e se presta a cada movimento estranho tão facilmente que o faz parecer o mais natural, ou melhor, o único⁵³.

Esse debate sobre a língua sem dúvida pode ser relacionado à grande circulação de textos franceses que eram constantemente traduzidos e publicados na Itália. Não por acaso Cesarotti fala da

⁵² Cesarotti, Melchiorre. *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto*. Pisa: Tipografia della Società letteraria, MDCC. pp. 165-166. Disponível em: <www.google.books.com>. Acesso em: 7 jul. 2011.

⁵³ Cesarotti, Melchiorre. Op. cit. pp. 166-167. (Tradução própria)

importância de emprestar termos estrangeiros, principalmente do francês, para modificar a língua italiana.

Apesar de seu trabalho intelectual voltado à tradução, Cesarotti não parece ter recebido um juízo crítico positivo por parte de Monti e Foscolo. Monti definiu o Homero que se entrevia atrás da tradução da *Iliada* de Cesarotti: “um velho com ambições de galanteador⁵⁴”. Notam-se, nas entrelinhas dessa dura crítica, as discussões sobre fidelidade *versus* criatividade; a relatividade dos critérios, condicionados por fatores históricos, *versus* a existência de modelos absolutos. É válido notar que, entre os séculos XVIII e XIX, a liberdade ilimitada dos tradutores do séc. XVII passou a ser criticada, e os tradutores passaram a se preocupar mais com o texto original, daí talvez a preferência de Monti e Foscolo pela tradução em verso, ao invés da tradução em prosa.

Em relação ao poeta, dramaturgo e tradutor Vincenzo Monti, vale destacar que ele se tornou conhecido principalmente pela sua tradução da *Iliada*. Monti, assim como Cesarotti, era contrário ao arcadismo, defendia que o italiano era uma língua viva, aberta a inovações derivadas das obras modernas, e que não deveria excluir neologismos e estrangeirismos, porque esses seriam características da índole da língua italiana.

A tradução da *Iliada* é obra dos seus últimos anos de vida e foi publicada em 1810. A obra foi considerada por Madame de

⁵⁴ Galanteador: no original *cicisbeo*, nome dado no século XVIII ao cavalheiro que servia as damas e as acompanhava em passeios e divertimentos nos salões. In: CESERANI, Remo, DE FEDERICIS, Lidia. Op. cit. p. 1095. (Tradução própria)

Staël a mais perfeita das traduções europeias dessa obra, podendo ser comparada, em termos de poesia, ao original homérico⁵⁵. Na introdução da obra, Monti explica que preferiu optar pela musicalidade da poesia traduzida:

[...] para variar a cadência do verso, ou para dar a ele um caminho livre, desenvolvido, de tal modo que por nada seja afetado pelos vínculos que continuamente entravam o tradutor, vai estimar que eu remova não poucas vezes nobreza e decoro em prol da dicção, deixando-a demasiado simples e sem adornos⁵⁶.

Tal modo de traduzir foi inicialmente admirado por Foscolo, para quem Monti,

*[...] não conhecendo o grego, lendo e refletindo as mil versões, interpretações, anotações e apostilas daquele poema, sendo poeta nato, vendo claramente e sentindo fortemente as belezas poéticas da *Iliada* mais do que todos os intérpretes, escolásticos⁵⁷ e gramáticos, chegou a ultrapassar os competidores⁵⁸.*

⁵⁵ Staël, Madame. Op. cit.

⁵⁶ Monti, Vincenzo. *L'Iliade di Omero*. Milano: Stamperia Reale, 1810. Página não numerada. Disponível em: <<http://books.google.com>> Acesso em: 9 jul. 2011. (Tradução própria)

⁵⁷ No original: *scoliasi (sic)* ao invés de *scolastici*, talvez uma referência à *scoglio*, que tem o significado de *recife, rocha, obstáculo, impedimento*.

⁵⁸ Foscolo, Ugo. Sulla traduzione dell'Odissea. In: _____. *Lezioni. Articoli de critica e di polemica 1809-1811* (A cura di Emilio Santini). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Vol. VII. Firenze: Le Monnier, 1933. p. 216. (Tradução própria)

Segundo Foscolo, o fato de Monti não saber o grego não impediu a qualidade da tradução, pois o tradutor era um poeta, qualidade essa que Foscolo julgava fundamental para um tradutor. Porém, a admiração de Foscolo por Monti posteriormente dá lugar a acirradas críticas, sobretudo devido à aproximação de Monti com o governo napoleônico, chamando-o de “tradutor dos tradutores de Homero”, porque havia traduzido a *Iliada* sem conhecer o grego, mas reelaborando em modo poético as traduções precedentes. Da mesma forma, Foscolo considera que a tradução de Cesarotti também não era adequada, pois, se por um lado o tradutor buscou resolver o contraste entre a fidelidade ao texto e a recuperação do seu significado original através de uma dupla versão — uma em prosa e outra em verso —, por outro lado, a versão poética apresentou soluções arbitrárias que distanciavam a versão italiana do original grego. Essas reflexões e críticas estão presentes principalmente no *Esperimento di traduzione dell’Iliade* [Experimento de tradução da *Iliada*], publicado em 1807. O *Esperimento* contém também uma carta dedicada a Monti, a versão literal do primeiro livro feita por Cesarotti e a versão poética de Monti, além de algumas considerações sobre alguns problemas específicos da tradução de Homero, escritas pelos três tradutores.

Foscolo justifica assim a necessidade de novas traduções de Homero, uma vez que as traduções existentes teriam sido influenciadas ou pelo estilo pessoal do tradutor, que acabava por imprimir no texto a sua própria cultura, ou porque muitos tradutores se preocupavam mais com a fidelidade linguística ao

original e acabavam por eliminar a musicalidade e a expressividade existente no texto grego⁵⁹. O que diferencia Foscolo de Cesarotti e Monti, parece-me, é o fato de Foscolo apontar claramente para a necessidade de se traduzir a letra, como diria Berman, pois defende uma tradução fiel aos significados do texto e, ao mesmo tempo, dotada de uma linguagem harmoniosa e elegante. Nesse sentido, a concepção de Foscolo sobre o que é traduzir parece aproximar-se do que ele pensa sobre a função da poesia na sociedade, pois, para ele, traduzir “não significa mera exercitação, mas sim envolvimento em uma contínua dialética entre crítica e poesia: envolvimento integrado no progresso de uma consciência estilística sempre mais pura e segura”⁶⁰. Assim, a importância da tradução está diretamente ligada à sua concepção de literatura e do papel do literato.

Nascido em Zacinto, ilha grega de possessão veneziana, filho de mãe grega, Foscolo foi alfabetizado na língua e na cultura grega e, desde muito jovem, dedicou-se ao exercício de traduzir ou parafrasear os poetas antigos. Na idade madura, reafirmou constantemente a necessidade de retornar ao mundo clássico, que definiu como “únicas fontes de escritos imortais”⁶¹. Os poetas clássicos seriam os verdadeiros exemplos de poesia, porque agiam

⁵⁹ Idem, p. 201.

⁶⁰ Miller-Isella, R. *La poetica del tradurre di Ugo Foscolo nella versione del “Viaggio Sentimentale”*. Berna: Franconforte, 1982. p. 21. (Tradução própria)

⁶¹ Foscolo, Ugo. La Chioma di Berenice. In: _____. *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808* (A cura di Giovanni Gambarin). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Vol. VI. Firenze: Le Monnier, 1972. p. 271. (Tradução própria)

profundamente sobre o costume ético e político de uma nação, como ele discutiu no prefácio da tradução, publicada em 1803, da *Chioma di Berenice* [A cabeleira de Berenice], obra de Calímaco. Na primeira parte do prefácio, intitulado *Editori, interpreti e traduttori* [Editores, intérpretes e tradutores], Foscolo realizou um histórico das traduções da obra e criticou aspectos particulares das traduções anteriores. As indicações do autor nem sempre foram seguidas de explicações, porém, é visível a sua postura contrária aos pedantes e acadêmicos: “buscam a fama fazendo comércio dos clássicos”⁶², referindo-se, provavelmente, aos seus contemporâneos, que acusava de buscarem apenas lucro e glória no exercício das Letras.

Pode-se inferir então que a forma como Foscolo aproxima a poesia e a tradução não é uma simples adesão a um estilo ou tendência do período. Pelo contrário, Foscolo prevê duas grandes contribuições que a tradução dos clássicos poderia trazer para a sociedade italiana: a comparação entre o mundo Moderno e Antigo, a qual seria a chave para a regeneração dos costumes morais e políticos que teriam sido banidos pela Revolução Francesa, e o ganho linguístico que o ato de traduzir poderia fornecer à língua italiana. De fato, para Foscolo, as traduções e as versões dos clássicos latinos no século XIV contribuíram para elevar o italiano e dar nobreza e dignidade à gramática. Qual seria então a proposta de Foscolo para o exercício da tradução?

⁶² Idem, p. 278. (Tradução própria)

Segundo o autor dos *Sepolcri*, uma boa tradução deveria preservar as imagens, o estilo e a paixão dos textos antigos⁶³; ou seja, além de conhecer bem a obra, o tradutor deveria dominar também a imagem que viu surgir, ou seja, o seu contexto histórico e cultural. Em relação ao estilo, Foscolo teoriza que ele provém da harmonia e das ideias mínimas concomitantes em cada palavra. Uma vez que a harmonia é conatural à índole de cada língua e não pode ser transportada para outra, é importante que o tradutor atente-se não apenas ao vocábulo que deseja traduzir, mas principalmente ao significado deste. Por fim, o terceiro e último elemento presente na poesia, a paixão, deveria também ser levado em conta pelo tradutor, pois, “se eu deixar frios os leitores, não será culpa da incerteza do gosto nem das histórias, mas toda minha e do meu coração”⁶⁴. Apenas um tradutor que fosse também poeta poderia se aproximar da *Iliada* para traduzi-la. Um gramático ou um literato como Cesarotti, “que não queria se nutrir dos antigos, mas sim nutri-los e vesti-los”, ou seja, torná-los inerentes à própria cultura, não poderia exprimir na língua de chegada “a paixão que circula no texto”⁶⁵.

Dessa forma, para Foscolo, traduzir não é apenas transmitir o mais fielmente possível o pensamento do poeta, é preciso que o tradutor reflita também a eloquência do original. Daí porque a tradução de um texto poético devia ser feita por um poeta, e não

⁶³ Foscolo, Ugo. *Esperimenti di Traduzione dell’Iliade*. Vol. I. Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Firenze: Le Monnier, 1961. p. 08.

⁶⁴ Idem, p. 09. (Tradução própria)

⁶⁵ Foscolo, Ugo. Op. cit. p. 09. (Tradução própria)

por um filólogo preocupado apenas em manter a fidelidade das palavras. Com efeito, o autor acredita que o excesso de fidelidade se constitua num limite, porque a precisão do léxico não acompanha a capacidade do tradutor de transformar na língua de chegada o ritmo, a musicalidade do original. Por isso, para Foscolo, a obra do tradutor não se diferencia daquela do poeta, pois o primeiro também necessitaria de inspiração. Por outro lado, traduzir apenas baseando-se na inspiração poderia fazer com que o tradutor caísse na tentação de distorcer o texto original. Convém então, ao tradutor, ter uma cultura ampla em todos os sentidos, para entender não apenas o significado das palavras, mas também o seu valor estético no contexto da obra.

O dilema típico das traduções — fidelidade ao original *versus* a liberdade do tradutor — se manifestou no século XVIII e na passagem para o século XIX de modo particular, originando acirradas discussões sobre a relatividade da autonomia do tradutor, condicionado pelo período histórico, e a presença de modelos pré-fixados. Nas palavras de Ceserani e De Federicis, se, por um lado, a tradução trouxe a possibilidade de “conhecer as obras distantes no tempo e no espaço sem privá-las da sua originalidade”, por outro, trouxe também “a necessidade de corrigir nelas o que fosse muito heterogêneo, assimilando-o aos próprios critérios estéticos”⁶⁶.

⁶⁶ Ceserani, Remo, De Federicis, Lidia. *Il materiale e l'immaginario*. Vol. III-2. *L'Antico Regime, riforme, rivoluzioni*. Torino: Loescher, 1995. p. 1260. (Tradução própria)

Nesse sentido, pode-se inferir que nenhum estudo sobre a história da língua ou da literatura desse século pode deixar de lado o estudo da tradução, esse importante canal de transmissão de ideias, temas e linguagens. No arco do tempo aqui abordado, percebe-se uma mudança na concepção dos autores clássicos e modernos. Se, no início do século, os clássicos eram tidos como modelos ideais, no final do século e já com Cesarotti, surgem ensaios mais polêmicos, discursivos, que se baseiam no confronto entre obras diferentes ou que buscam resolver problemas concretos e atuais de escolhas linguísticas e de estilo. Sinais de uma Itália que já buscava se afirmar como uma nação cosmopolita, que tinha nas traduções a possibilidade de intervir e influenciar na escrita literária.

Referências

CANTARUTTI, Giulia; FERRI, Stefano, FILIPPI, Paola (Org.). *Traduzioni del neoclassicismo*. Milano: Franco Angeli, 2010.

CATALANO, Gabriella; SCOTTO, Fabio (A cura). *La nascita del concetto moderno di traduzione: Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*. Roma: Armando, 2001.

CESAROTTI, Melchiorre. *L'Iliade o La morte di Ettore*. Poema omerico ridotto. Venezia: Tipografia Pepoliana, 1795. Disponível em: <<http://books.google.com>>. Acesso em: 4 jul. 2011.

_____. *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto*. Pisa: Tipografia della Società letteraria, MDCC. Disponível em: <www.google.books.com>. Acesso em: 7 jul. 2011.

CESERANI, Remo, DE FEDERICIS, Lidia. *Il materiale e l'immaginario*. Vol. IV-1. Società e cultura della borghesia in ascesa. 5. ed. Torino: Loescher, 2004.

_____. *Il materiale e l'immaginario*. Vol. III-2. L'Antico Regime, riforme, rivoluzioni. Torino: Loescher, 1995.

FOLENA, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1994.

DURANTI, Ricardo. Italian Tradition. In: BAKER, Mona (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998.

FOSCOLO, Ugo. Sulla traduzione dell'Odissea. In: _____. *Lezioni. Articoli de critica e di polemica 1809-1811* (A cura di Emilio Santini). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Vol. VII. Firenze: Le Monnier, 1933.

FOSCOLO, Ugo. La Chioma di Berenice. In: _____. *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808* (A cura di Giovanni Gambarin). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Vol. VI. Firenze: Le Monnier, 1972.

FOSCOLO, Ugo. *Esperimenti di Traduzione dell'Iliade*. Vol. I. Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Firenze: Le Monnier, 1961.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. Trad. de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MILLER-ISELLA, Dante. *La poetica del tradurre di Ugo Foscolo nella versione del "Viaggio Sentimentale"*. Berna: Francoforte, 1982.

MONTI, Vincenzo. *L'Iliade di Omero*. Milano: Stamperia Reale, 1810. Página não numerada. Disponível em: <www.google.books.com>. Acesso em: 9 jul. 2011.

OSIMO, Bruno. *Storia della traduzione*. Milano: Ulrico Hoepli, 2002.

STAËL, Madame. Do espírito das traduções. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine Torres. *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 1 – Francês/Português. Florianópolis, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2004.

VENUTI TRADUTOR DE TARCHETTI

LUANA FERREIRA DE FREITAS

(Universidade Federal do Ceará)

Entre tradutores e tradutólogos, Lawrence Venuti, tradutor, teórico e professor de literatura inglesa, teoria da tradução e tradução literária da Temple University, talvez seja um dos maiores e mais profícuos críticos da marginalidade comumente atribuída à atividade tradutória e, em seus textos, se debruça, em especial, sobre a questão da legitimidade da autoria na tradução. “Perhaps the most important factor in the current marginality of translation is its offense against the prevailing concept of authorship. Whereas authorship is generally defined as originality, self-expression in a unique text, translation is derivative, neither self-expression nor unique: it imitates another text. Given the reigning concept of authorship, translation provokes the fear of inauthenticity, distortion, contamination.” (Venuti, 1998, p. 31)

Venuti defende sobretudo uma concepção mais analítica diante do cânone e da hegemonia impostos pela cultura anglo-americana e propõe estratégias para uma prática tradutória mais engajada.⁶⁷

Nessa comunicação, faço uma análise do Venuti tradutor de Tarchetti, contrastando tradutor e tradutólogo.

Iginio Ugo Tarchetti, expoente da *scapigliatura*, movimento artístico e literário iniciado em Milão, a partir dos anos sessenta do século XIX, tem sua produção literária concentrada em cinco anos e composta por *Paolina*, seu primeiro romance, de 1865; *Misteri del coperto dei Figini*, o segundo romance, de 1867; *Una nobile follia*; a coletânea de contos *Racconti fantastici e Amore nell'arte*, os três de 1869. O autor morre antes de concluir o romance *Fosca* publicado postumamente em 1879.

De acordo com Brandolini, Buttini e Magliola (s.d., p. 16), Tarchetti admirava Hoffman e Poe e seus escritos versavam sobre “l’ossessione della morte e della follia, l’attrazione per l’orrido e il deforme, il fastidio per la quotidianità”. Nos seus contos, tratava de “eventi fuori del comune, razionalmente inesplicabili, che suggeriscono la presenza del soprannaturale o di oscure motivazioni inconscie”.

⁶⁷ Não me deterei aqui nas propostas de Venuti, o que já fiz alhures. Ver, por exemplo, “Visibilidade problemática em Venuti” (2003); “Tradução e autoria: de Schleiermacher a Venuti” (2008).

Venuti é responsável por introduzir na cultura anglo-americana o autor italiano e, em 1994, Venuti traduz o romance *Fosca* (1869), em inglês *Passion* e, dois anos antes, em 1992, traduz uma antologia de contos intitulada *Fantastic Tales*, que, apesar de ser uma tradução ao pé da letra de *Racconti fantastici* (1869), antologia de contos e de pensamentos de Tarchetti, não corresponde em conteúdo ao texto em italiano. O *Racconti fantastici* original conta com cinco contos (“Ifatali”, “Le leggende del castellonero”, “La lettera U”, “Un osso di morto” e “Uno spirito in un lampone”) e com uma seleção de *Pensieri* divididos em temas (L’Amore, La Donna, Felicità e Dolore, La Vita, La Fede e, finalmente, *Pensieri Diversi*).

No *Fantastic Tales* de Venuti, há nove contos de Tarchetti traduzidos (“The Legends of the Black Castle”; “Captain Gubart’s Fortune”; “A Spirit in a Raspberry”; “Bouvard”; “A Dead Man’s Bone”; “The Lake of the Three Lampreys”; “The Elixir of Immortality”, esse, na verdade um plágio retraduzido de Mary Shelley; “The Letter U” e “The Fated”) e os contos “The Burgomaster in the Bottle” de Émile Erckmann and Louis-Alexandre Chatrian, “The Mummy’s Foot” de Théophile Gautier e um texto biográfico escrito por Salvatore Farina intitulado “Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869)”.

Venuti justifica suas escolhas no seu prefácio, mas não comenta sobre a omissão dos *Pensieri*. Um rápido passar de olhos nos pensamentos sugere uma razão: na introdução à sua tradução, Venuti, ao defender a visão democrática de Tarchetti, afirma: “To represent this vision, he turned to a foreign literary genre, the

Gothic, where chronological time and three-dimensional space are jettisoned, and personal identity remains in flux, able to escape the socially constructed boundaries between *genders*, races, classes” (1992, p. 9). Apesar da defesa de Venuti, um dos pensamentos de Tarchetti é “La donna è un capolavoro abortito, il grande errore della creazione”.

Na introdução a *Fantastic Tales*, Venuti afirma que Tarchetti é considerado um “autor menor” e que “tem sido um eterno excluído” dos manuais de história literária na Itália. Acrescenta, também, que nada do autor italiano foi traduzido para o inglês. A condição de marginalidade no cenário literário de origem e a inexistência no âmbito anglófono, sobretudo, nos Estados Unidos, representam motivo suficiente para a empreitada de Venuti e, mais que isso, estão de acordo com a sua ideologia. Venuti acredita que, por ser o responsável por introduzir Tarchetti no mundo de língua inglesa, pode fazê-lo seguindo uma agenda própria. De acordo com ele: “The answer to the question, ‘Who was Tarchetti?’ must be the answer to the question, ‘What is his translator’s desire?’” (1992, p. 3). E afirma: “Englished, Tarchetti can certainly compete against his Italian marginality, but only by assuming an identity that is a patchwork of English dialects and discourses, becoming some sort of Anglo-Italian, a foreigner with a working visa and an alien language that leaves its peculiar marks on the translator’s writing.” (1992, p. 2).

Venuti reafirma seu posicionamento ideológico ao dizer que, em um encontro com outra cultura, o tradutor deve resistir

veementemente à tendência ao narcisismo cultural ao empregar apenas o que soa aceitável na cultura anglo-americana e descreve a estratégia de tradução adotada para os contos: “My idea was to develop a strategy that, I hoped, would prevent the English-language reader from viewing my text as anything but a translation, certainly not as a transparent window onto the Italian text, but rather as an independent work, close to Tarchetti’s Italian, yet nonetheless written in a different language, with a different cultural tradition, at a different historical moment.” (id., p. 17).

No livro *Escândalos da Tradução*, de 1998, Venuti dedica 12 páginas às traduções que fez de Tarchetti.

Chama a atenção a estratégia usada por Venuti na tradução dos textos de Tarchetti. Ele diz: “From the beginning I determined that archaism would be useful in indicating the temporal remoteness of the Italian texts, their emergence in a different cultural situation at a different historical moment.” (1998, p. 14). Até aqui, a estratégia do tradutor está de acordo com os postulados do teórico; contudo, mais adiante, Venuti afirma: “With *Fantastic Tales* I assimilated the Italian texts to the Gothic tradition in British and American literature, modeling my syntax and lexicon on the prose of such writers as Mary Shelley and Poe.” (id.).

Não parece fazer muito sentido combater o cânone local e lançar mão do mesmo para a atividade tradutória. No universo literário gótico em língua inglesa, Mary Shelley e Poe, em especial, não poderiam ser mais canônicos. Se a opção de Venuti seria sempre

a de resistência em relação ao que é considerado canônico na cultura norte-americana, a sua opção por lançar mão de Mary Shelley e Poe parece paradoxal.

No entanto, mais paradoxal ainda foi a sua atitude em relação às resenhas dessa tradução citadas no livro. Venuti diz, com certa satisfação, que algumas resenhas dedicadas à sua tradução afirmam que ela seria mais apreciada por uma elite intelectual, o que contraria sua postura supostamente democrática e revolucionária de leitura.

Passo agora a examinar trechos de dois contos de *Racconti Fantastici* de Tarchetti com vistas a examinar a aplicabilidade das estratégias defendidas por Venuti enquanto estudioso da tradução na sua prática tradutória.

O conto “Uno spirito in un lampone”, de 1869, em inglês, “A Spirit in a Raspberry”, apresenta algumas opções tradutórias curiosas. Apresento a seguir um trecho do conto:

Tarchetti	Venuti
<p>Nel 1854 un avvenimento prodigioso riempì di terrore e di meraviglia tutta la semplice popolazione d'un villaggio della Calabria.</p>	<p>In 1854, a prodigious event terrified and astonished the humble people who lived in a small village in Calabria.</p>
<p>Mi attenterò a raccontare con quanta maggior esattezza mi sarà possibile, questa avventura meravigliosa, benchè comprenda esser cosa estremamente difficile l'esporgla in tutta la sua verità e con tutti i suoi dettagli più interessanti. [...]</p>	<p>I shall attempt to relate this amazing occurrence with the greatest possible exactness, although one must understand that exhibiting it in all its truth and with all its most interesting details is an extremely difficult task. [...]</p>
<p>Del resto siccome la sapienza non è uno dei requisiti indispensabili alla felicità – anzi parci l'opposto – il giovine barone di B. sentivasi perfettamente felice.</p>	<p>However, since knowledge is not one of the essential requisites for happiness – and in fact seems opposed to it – the young Baron B. felt himself completely happy. (p. 41)</p>

Um dos traços característicos da escrita de Poe é a repetição,⁶⁸ essa repetição pode acontecer tanto de maneira imediata, como a palavra pode ser retomada linhas depois. Cabe observar que Tarchetti faz uso do mesmo expediente nos primeiros parágrafos com *meraviglia* e mais adiante *meravigliosa*. Venuti, contrariamente

⁶⁸ Ver, por exemplo, “The Tell-tale Heart” e “The Fall of the House of Usher”.

ao que afirma seguir em sua tradução em *Escândalos da Tradução*, ignora esse aspecto estilístico de Poe e emprega no seu texto *astonished* e *amazing*, respectivamente.

Digno de nota igualmente no fragmento é a tradução de *sapienza* por *knowledge*. Não se trata de erro, claro, pois *knowledge* pode ser uma tradução para *sapienza*. Contudo, *knowledge* parece-me mais ligada à erudição, ou a um conhecimento mais específico de um objeto, que a *sapienza* italiana. Talvez *wisdom* fosse mais preciso, até mesmo pelo apócrifo creditado a Salomão *Libro della Sapienza*, em inglês *Book of Wisdom*.

Segue mais um fragmento para exame.

Tarchetti	Venuti
– Meno male, disse il barone, i miei cani sembrano essere proprio ancora i miei cani... Ma è singolare questa sensazione che provo alla testa, questo peso...	“Thank, Goodness”, said the baron, “my dogs still seem to be actually my dogs... But this sensation I feel in my head, this weight, is peculiar...”

No fragmento em destaque, Venuti perde uma oportunidade valiosa, a meu ver, de propor uma tradução estrangeirizante ao optar por traduzir *meno male*, prontamente reconhecível para o leitor médio, pelo idiomático *thank, goodness*.

Poe emprega hipérbatos na sua escrita, como em “The Tell-Tale Heart”, quando o narrador tenta explicar a razão de ter matado

seu vizinho de quarto: “Object there was none. Passion there was none.”

No fragmento acima, mais uma vez, chama a atenção Venuti ter dito privilegiar em sua tradução o estilo do autor norte-americano e, ao mesmo tempo, ter reorganizado o período para facilitar a leitura do seu público, o que me parece uma estratégia tradutória bastante domesticadora. Essa reorganização ou acomodação do texto original para os leitores da tradução acontece em todas as ocasiões em que há inversões no original, bem como emprego de pontuação idiossincrática. Venuti interfere em períodos longos e complexos, fragmentando-os em períodos menores, bem como em parágrafos, desmembrando-os.

Para a tradução de “Un osso di morto”, também de 1869, em inglês, “A Dead Man’s Bone”, Venuti parece ter seguido mais de perto a sua estratégia tradutória de apropriação do estilo de Poe.

Os períodos longos e intrincados são mantidos, com exceção de dois, em todo o conto. Outra característica de Poe adotada na sua tradução foi a preferência por palavras de origem latina, como, por exemplo, *sojourn*, *adduce*, *derive*, *repugnance*, *languish*, *discontinue*, *resolve*, *office*.

Mais uma vez, a exemplo de *meno male* no conto anterior, Venuti perde a oportunidade de oferecer ao seu leitor uma abertura ao estrangeiro quando opta por traduzir *vini nazionali*, escrito em uma placa, em uma rua italiana:

Tarchetti	Venuti
Volle allora il caso che aggirandomi, non so più per qual via, mi trovassi di fronte a una bettola su cui vidi scritto a caratteri intagliati in un'impannata, e illuminati da una fiamma interna "Vini nazionali"...	Wandering down some strange street, as chance would have it, I found myself in front of a tavern where I saw the words "Domestic Wines", cut into a window hanging illuminated by an interior light ... (p. 82)

Venuti, de novo, decide facilitar a leitura do seu público, dessa vez, explicando o que estava implícito: *the porter had brought*. Trata-se, na verdade, de uma elipse, bastante reconhecível na leitura do conto:

Tarchetti	Venuti
E infilzati in fretta i calzoni, corsi ad aprire l'uscio; e poichè il freddo mi consigliava a ricacciarmi sotto le coltri, mi avvicinai al tavolino per posarvi la lettera sotto il premi-carte.	Having hurriedly slipped into my trousers, I ran to open the door; and since the cold was counseling me to rush back to the blankets, I approached the desk to put the letter the porter had brought under the paperweight. (p. 84)

Pode-se dizer que Venuti empregou duas estratégias distintas nas duas traduções vistas aqui: em "A Spirit in a Raspberry", Venuti naturalizou o texto de Tarchetti em vários níveis, contrariando sua própria ideologia de estrangeirização. Já em "A Dead Man's Bone",

o tradutor aproximou-se mais da escrita de Poe, optando por palavras de origem latina e mantendo a complexidade dos períodos propostos pelo original. Talvez seja essa proximidade com o latim que levou algumas resenhas a caracterizar sua tradução como elitista, o que, em si, parece exagerado.

As questões aqui pontuadas, não diminuem, em absoluto, o mérito do tradutor. Percebe-se pelo cotejo entre os originais e as traduções que o teórico e tradutor norte-americano tem um bom conhecimento da língua italiana e que pesquisou amplamente para empreender seu projeto. Os dois contos analisados e traduzidos por Venuti são bastante legíveis, com opções tradutórias felizes, em sua maioria, o que, talvez, não vá soar propriamente como um elogio para ele.

Referências

BRANDOLINI, Annamaria; BUTTINI, Marica e MAGLIOLA, Adamaria. *Il romanzo gotico: tra soprannaturale sentimento e ambientazioni*. Disponível em: <<http://www-3.unipv.it/cim/specialistica/corsi-specia/seminario%20leip/Primo%20approccio%20alla%20storia%20e%20al%20fantastico:%20il%20romanzo%20gotico.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2011.

TARCHETTI, Iginio Ugo. *Racconti Fantastici*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/28867>> Acesso em: 04 jul. 2011.

_____. *Fosca*. Milão: Mondadori, 2002.

_____. *Fantastic Tales*. Tradução e organização de Lawrence Venuti. São Francisco: Mercury House, 1992.

_____. *Passion*. Tradução de Lawrence Venuti. São Francisco: Mercury House, 1994.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: towards an ethics of difference*. Londres e Nova York: Routledge, 1998.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

O ZIBALDONE EM PORTUGUÊS: O CLÁSSICO LEOPARDIANO NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

ANDRÉIA GUERINI

(Universidade Federal de Santa Catarina)

No livro *Leopardi lettore e traduttore*, Novella Primo se dedica a analisar Giacomo Leopardi através de quatro elementos: teórico da leitura, tradutor, imitador e crítico literário ligados pela figura do “homo legens” (2008, p. 5). Ao traçar esse percurso leopardiano, a autora destaca, como não poderia deixar de ser, a presença do modelo clássico grego e latino na formação intelectual leopardiana. Essa ideia, porém, já estava nas reflexões do historiador Francesco De Sanctis ao afirmar que “che Leopardi s’è formato su’classici, e che nella sua opera si vede l’influsso di certi modelli e di certi fini preconceppi” (2001, p. 262).

Essa ligação com o mundo clássico é evidenciada pelo próprio Leopardi quando em uma carta de 05 de dezembro de 1817, enviada ao grande amigo Pietro Giordani, diz:

[...] vo leggendo i miei Classici, Greci la mattina, Latini dopo pranzo, Italiani la sera; e così penso di durare un altro annetto, non iscrivendo fuori che qualche bagattella che ho in testa, e limandone due o tre altre già fatte, dopo il quale impratichitomi bene del greco e arricchitomi dell'oro dei Classici, fo conto di uscire in campo con una solenne traduzione (tanto solenne quanto posso darla io) e poi lasciar fare alla inclinazione e alla fortuna (1998, p. 163).

Essa sua rotina de trabalho e de estudos foi descrita quando tinha 19 anos e quando já havia traduzido obras mais e menos importantes de autores gregos e latinos mais e menos clássicos, como Frontão, Mosco, Hesíodo, Homero, Virgílio.

Em outra carta, sempre endereçada a Giordani, em 14 de março de 1817, o escritor italiano sublinha o forte contato com os clássicos, pois ao refletir sobre a utilidade da tradução, ele diz: “Ella dice [Giordani] da maestro che il tradurre è utilissimo nell’età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima. Perchè quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente e l’arricchiscono e mi lasciano in pace” (1998, p. 70-1).

Leopardi considera a tradução dos clássicos um instrumento pacificador, mas ao mesmo tempo apresenta uma “canibalesca” vontade de “imitar”, “copiar” os clássicos e faz também com que ele reflita sobre as sutis diferenças entre a tradução de poesia e a de prosa, afirmando em carta a Giordani de 30 de abril de 1817 que prefere traduzir versos a prosa, pois:

[...] quando traduco versi, facilmente riesco (facendo anche quanto posso per osservare all'espressioni la forza che hanno nel testo) a dare alla traduzione un'aria d'originale, e a velare lo studio, ma traducendo in prosa, per ottenere questo, sudo infinitamente più, e alla fine probabilmente non l'ottengo. Però io aveva conchiuso tra me che per tradur poesia vi vuole un'anima grande e poetica e mille e mille altre cose, ma per tradurre in prosa un più lungo esercizio ed assai più lettura, e forse anche (che a me pare necessarissimo) qualche anno di dimora in paesi dove si parli la buona lingua, qualche anno di dimora in Firenze (1998, p. 96).

Esses aspectos iniciais do contato com o mundo clássico, evidenciados através da leitura e da tradução, foram importantíssimos para toda a formação poética e intelectual de Leopardi, e para a escrita do *Zibaldone* e também serão úteis para trazer à luz o projeto da tradução brasileira do *Zibaldone di Pensieri*, uma das mais importantes obras do século XIX italiano e europeu, objeto deste artigo.

A tradução desse clássico leopardiano, ainda desconhecido do público em geral, nasce na esteira do projeto “Leopardi nel mondo”,

lançado pelo Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL), mas também segue uma tendência atual da crítica leopordiana em explorar esse importante texto que, por muito tempo, foi relegado à margem. Mas a crítica, paulatinamente tem, cada vez mais, feito aproximações do *Zibaldone* com a obra de autores como Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Foucault e Derrida. Podemos dizer que esse interesse está ancorado na modernidade e na vigorosa atualidade dos diferentes assuntos tratados ao longo do *Zibaldone*.

Não podemos deixar de lembrar que Giacomo Leopardi é um dos mais importantes autores da literatura italiana do século XIX, pois justamente abre a literatura italiana para a modernidade, e, entre outras coisas, ele parece ter influenciado toda uma geração de escritores italianos e estrangeiros, pois o autor de *Recanati* antecipa características que serão recorrentes em alguns desses escritores. Uma dessas características está relacionada ao desalento de viver, ao sentimento de incompetência diante da vida e, acima de tudo, à sensação de estranhamento em relação à mesma. Tudo isso se mistura a uma atitude pessimista, que será típica do início do século XX⁶⁹.

Por muito tempo Leopardi foi conhecido apenas como o poeta dos *Canti*, seguido do prosador das *Operette morali*, para só

⁶⁹ Não por acaso, Emanuele Severino, nos livros *Il nulla e la poesia alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, de 1990 e *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, de 1997, considera Leopardi um dos grandes pensadores do Ocidente, ou, até mesmo, o mais importante pensador do Ocidente, atribuição muitas vezes dada, segundo Severino, erroneamente, a Nietzsche.

tardamente ser conhecido como o ensaísta do *Zibaldone*. Isso se deve a, pelo menos, três fatores. O primeiro deles, já evidenciado por René Wellek, é que “os conceitos de Leopardi permaneceram no segredo de seus livros de notas até a última década do século XIX e assim não exerceram influência em sua época”⁷⁰. Além da publicação tardia⁷¹, os outros dois elementos que se somam a esse

⁷⁰ Wellek, René. *História da crítica moderna (1750-1950)*. Vol. 2. São Paulo: Herder, 1967. Tradução de Lívio Xavier, p. 246.

⁷¹ O *Zibaldone di Pensieri* foi por muito tempo a “obra secreta” de Leopardi, pois o manuscrito permaneceu inédito por mais de meio século, em posse do amigo Antonio Ranieri e de duas empregadas, às quais foi deixado como herança. Felizmente, o Estado italiano adquiriu-o mediante um processo judicial e, assim, foi publicado pela primeira vez em Florença, entre 1898 e 1900, pela editora Le Monnier, com o título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, em 7 volumes. A essa edição, outras se seguiram. As mais importantes foram as organizadas em 1937 por Francesco Flora, que, pela primeira vez, usa o título dado pelo próprio Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (Milão: Mondadori, 2 vols.); em seguida, a de 1969, por Walter Binni e Enrico Ghidetti (Florence: Sansoni, 2 vols.); a edição fotográfica dos autógrafos em 10 vols, publicadas entre 1989-94, por Peruzzi, E. (Pisa: Scuola Normale Superiore); a célebre edição de 1991, de G. Pacella (Milão: Garzanti, 3 vols.); a de 1997, organizada por Roland Damiani (Milão: Mondadori, 3 vols.); as edições temáticas publicadas entre 1997-2003, organizadas por Fabiana Cacciapuoti, F.: *Trattato delle passioni* (1997); *Manuale di filosofia pratica* (1998); *Della natura degli uomini e delle cose* (1999); *Teorica delle arti, lettere: parte speculativa* (2000); *Teorica delle arti, lettere: parte pratica* (2002); *Memorie della mia vita* (2003) (Roma: Donzelli); a de 1998 e subsequentes de Lucio Felici et alii (Milão: Newton Compton). Em 2003, foi publicada a primeira tradução integral para o francês, com tradução de Bertrand Schefer (Paris: Editions Allia). Em 2009, foi publicada uma versão em CD-ROM, organizada por Fiorenza Ceragioli e Monica Ballerini, que, ao utilizarem um recurso moderno, conseguem propiciar ao leitor uma leitura filológica muito apurada da obra, já que os sistemas de buscas do CD permitem visualizar a reprodução fotográfica do autógrafo leopardiano de maneira ampliada, com todas as variações da escrita feitas, naturalmente, pelo próprio Leopardi, como os acréscimos, as modificações,

são: a opacidade da obra, por seu caráter fragmentário, e a falta de traduções integrais para outras línguas.

Ao problema da publicação tardia do *Zibaldone* e, conseqüentemente, de sua tardia recepção, somam-se incalculáveis prejuízos, como o de não se ter permitido o conhecimento de um grande pensador da modernidade. Um segundo aspecto, não menos importante, que contribui para a opacidade da obra é o seu caráter fragmentário, ensaístico e circular, já que neste livro encontramos uma infinidade de fragmentos sobre uma extraordinária variedade de temas (da literatura à psicologia, da religião à história, da política à antropologia).

Um terceiro elemento da opacidade do *Zibaldone* é a falta de traduções integrais para outras línguas, pois as traduções existentes até 2003 eram em forma de antologia e, justamente por serem antologias, ao mesmo tempo que incluíam, excluíaam muito, concentrando-se geralmente nos aspectos salientes das outras obras leopardianas, que já tinham sido objeto de estudo por parte de grandes críticos italianos e internacionais, não destacando, por exemplo, as principais reflexões estético-literárias de Leopardi. A primeira tradução integral do *Zibaldone* foi a francesa, e publicada em 2003 veio preencher uma lacuna que há muito necessitava ser preenchida.

Obviamente, essa edição está limitada ao público leitor de

as supressões etc. Há ainda a previsão da publicação da primeira tradução integral para o inglês, em 2013, organizada por Michael Caesar e Franco D'Intino; além das citadas estão em preparação as edições espanhola e brasileira.

língua francesa, o que não descarta o surgimento de novas traduções. Aliás, acredito que a tradução francesa motivou, em grande parte, a tradução em língua inglesa do *Zibaldone*, que está para ser lançada no início de 2013. Com traduções para diferentes línguas será possível, acredito, compreender melhor a complexidade do *Zibaldone*, pois o leitor poderá explorar, em diferentes línguas, essa que ainda é a *terra incógnita* na obra de Leopardi.

Zibaldone traduzido em português

A ideia da tradução brasileira nasce da vontade de tornar este imenso texto leopardiano conhecido por um público mais amplo e também para poder abrir um maior espaço de estudos comparados. O projeto da tradução concretizou-se no final de 2010, mas a ideia era antiga, nasceu no final de 1999, quando comecei a entrar na “selva escura” do *Zibaldone*. Devido à extensão da obra, acreditava ser importante publicá-la por temas. Porém, ao retomar meus estudos sobre o *Zibaldone*, no período de outubro de 2009 a julho de 2010 e depois de completar a segunda leitura integral da obra, percebi que o *Zibaldone*, rico de reflexões em diversos setores, deveria ser traduzido integralmente para o português, e não apenas em sessões temáticas como eu vinha fazendo, já que os fragmentos do *Zibaldone* –, podendo ser lidos isoladamente, pois nele há muitos “livros possíveis” – estão intimamente ligados entre si e, muitas vezes, coordenam-se e ganham em complexidade.

Com a convicção de que a tradução integral deveria ser feita pelos motivos expostos, foi também o momento de consolidação de um grupo de pesquisa sobre Leopardi que me permitiu trabalhar concretamente no projeto. Mas, então, como traduzir este “*esemplare unico [...] di un pensiero in movimento*”? (Solmi, 1987, p. 61),

Depois da segunda leitura integral do *Zibaldone*, refeita a uma distância de 10 anos em relação à primeira, e com um estudo aprofundado de boa parte da crítica e amadurecidas algumas ideias sobre tradução, teoria e prática, decidi que a tradução brasileira do *Zibaldone* teria a seguinte estrutura:

Edição bilíngue e online: <<http://www.zibaldone.cce.ufsc.br>>

Organizadora: Andréia Guerini.

Tradutoras: Anna Palma, Andréia Guerini, Tânia Mara Moysés.

Revisão: Andréia Guerini, Adriana A. Silveira, Daniela Campos, Glaci Gurgacz, Karine Simoni, Lucia Jolkesky, Margot Müller.

Consultores Externos: Antonio Prete, Cosetta Veronese, Guido Baldassarri, Francesca Andreotti, Lucia Strappini, Lucia Wataghin, Marilisa Birello, Marco Lucchesi, Maurizio Babini, Sandra Bagno, Silvia La Regina, Walter Carlos Costa.

Duração: 05/07 anos.

Janeiro 2011 a janeiro 2013: tradução das primeiras páginas não datadas (1817-1819) e das páginas de 1820.

Fevereiro 2013 a dezembro 2014: tradução dos escritos de 1821-1822.

Janeiro 2015 a dezembro 2016: tradução dos fragmentos dos anos 1823-1832.

A principal edição de referência será a Giuseppe Pacella, publicada em 1991, em 03 volumes, considerada a melhor edição crítica deste livro, já que contém, segundo Blasucci, “a) il testo dell’opera attentamente decifrato e fedelmente riprodotto, a parte la correzione dei vari *lapsus* e sviste dell’autore; b) un apparato filologico con la registrazione, oltre che di questi interventi correttori dell’editore, delle lezioni poi corrette dall’autore, nonché con l’indicazione delle parti del texto che risultano aggiunte tra le righe o sui margini dei fogli [...]” (1996, p. 222).

A tradução será publicada inicialmente *online*, com livre acesso, e estará hospedada no servidor da Universidade Federal de Santa Catarina. A publicação *online* nos possibilitará fazer uma edição bilíngue, que será progressivamente disponibilizada, conforme esquema mostrado acima, e seguirá os padrões textuais das melhores edições italianas, beneficiando-se dos comentários feitos nessas edições e na tradução francesa e, posteriormente, na tradução inglesa e espanhola. A edição *online* dará ao leitor a possibilidade de consultar o *Zibaldone* em apenas uma das línguas, ou nas duas, para poder comparar, e, ainda, oferecerá a oportunidade de poder baixar o texto em formato pdf.

A ideia de fazer a versão *online* nasceu pelos seguintes motivos: difusão do texto leopardiano em um contexto lusófono mais amplo, possibilidade de publicar a tradução progressivamente, em diferentes etapas, e, ainda, possibilidade de poder aperfeiçoar a tradução em qualquer momento, inclusive com sugestões dos

próprios leitores, e não menos importante a possibilidade de promover diálogo intercultural.

As contribuições teóricas que nos guiarão serão, principalmente, as do próprio Leopardi, de Peeter Torop e de Antoine Berman.

Em 1995, Torop publicou a sua pesquisa de doutorado em um livro intitulado *Total'nyi perevod* [A tradução total]. Torop define a tradução um processo metacomunicativo e elabora um modelo universal de *processo tradutório*, aplicável a qualquer tipo de tradução. O processo de tradução deve ser levado em consideração pelos tradutores para delinear as estratégias tradutórias com base nos objetivos. Assim, um texto, que do ponto de vista metacomunicativo é cultura e não apenas o produto de determinadas regras linguísticas, ao ser “transportado”/“atualizado” em outra cultura, deve ser analisado de modo a individualizar a dominante ou as dominantes. Nessa concepção, os paratextos (introdução, notas ao texto, notas do tradutor etc.) são considerados parte integrante da tradução, devendo ser gerenciados com base nas estratégias comunicativas que forem prefixadas. A dominante, que em alguns textos pode ser mais de uma, é aquela do texto (linguístico, formal, cultural, ou uma combinação de todos esses) que vem caracterizado como determinante da união do texto; podemos pensá-la como característica ou características que determina[m] a poética do texto, a sua individualidade.

Essas dominantes estão relacionadas com o que o tradutor e tradutólogo francês Antoine Berman denominou a “letra do

autor”, isto é, os elementos estilísticos e de conteúdo. Tais elementos podem ser observados e selecionados já na fase de leitura e análise da obra; mas, às vezes, são identificados quando o trabalho de tradução já começou. É o que estamos vivenciando nesses primeiros momentos da tradução para o português do *Zibaldone*, e um aspecto muito positivo deste trabalho em equipe é que o confronto entre diferentes opiniões nos permite evidenciar os elementos dominantes que poderiam escapar no caso de um único tradutor.

Assim, o estabelecimento das dominantes e, em consequência, das estratégias tradutórias tem sempre uma parte intuitiva ou subjetiva, que nasce da capacidade própria de cada leitor/tradutor de interpretar o texto e que depende de muitíssimos outros fatores. Por isso, um trabalho em equipe pode ser mais rico e pode ajudar, em muitos casos, a sanar dúvidas e a chegar a uma escolha que fique o mais próximo possível do texto do *Zibaldone di Pensieri*. Podemos acrescentar também que não estamos muito distantes dos conceitos teóricos do próprio Leopardi para quem a verdadeira tradução é a que consegue fazer uma síntese entre liberdade e fidelidade, pois traduzir para Leopardi é uma arte e um exercício útil para quem quer se tornar escritor. A grande preocupação de Leopardi, e será também a nossa nesta tradução brasileira, é pela qualidade estética do texto, mantendo o máximo possível o estilo leopardiano para chegar o mais próximo possível da mediação na conservação de elementos do texto de partida no texto de chegada, já que esta nos parece ser uma das melhores contribuições de Leopardi para

a tradutologia e, conseqüentemente, para a nossa tradução desse clássico leopardiano no sistema literário brasileiro.

Referências

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras; Florianópolis: PGET/UFSC, 2007. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini.

BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. In: *Alea*. Tradução de Marlova Asseff. v. 11, n. 02, julho-dezembro 2009, p. 341-353.

BLASUCCI, Luigi. I tempi dei “Canti”. Nuovi studi leopardiani. Torino: Einaudi, 1996.

CITATI, Pietro. “Zibaldone, così Leopardi ha scritto il libro infinito”. In: *La Repubblica* de 06 agosto 2009. Disponível em: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/08/06/zibaldone-cosi-leopardi-ha-scritto-il-libro.html>>. Acesso em: 29 out. 2011.

DE SANCTIS, Francesco. *Studio su Giacomo Leopardi*. Venosa: Osanna Venosa, 2001.

GUERINI, Andréia. *Gênero e tradução no “Zibaldone” de Leopardi*. São Paulo: EDUSP; Florianópolis: UFSC/PGET, 2007.

LEOPARDI, Giacomo. *Epistolario*. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

_____. Poesia e Prosa. Organização e notas Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. *Zibaldone di Pensieri*. A cura di Giuseppe Pacella. Milano: Garzanti, 1991.

MATTIA, Francesca di. Leopardi tra letteratura e filosofia: lo *Zibaldone*. Disponível em: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=365>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

PRETE, Antonio. *Il pensiero poetante*. Milano: Feltrinelli, 2006.

PRETE, Antonio. *All'ombra dell'atra lingua*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

PRIMO, Novella. *Leopardi, lettore e traduttore*. Leonforte: Insula, 2008.

SOLMI, Sergio. *Studi leopardiani/Note su autori classici italiani e stranieri*. Milano: Adelphi, 1987.

MARCEL SCHWOB: TRADUTOR E TRADUÇÕES

CLAUDIA BORGES DE FAVERI

(Universidade Federal de Santa Catarina)

Compreendi que ele falava todas as línguas, e nenhuma língua.
Ou ainda que ele tinha inventado para si mesmo uma língua
feita da nervura de todas aquelas às quais havia sido exposto.

UMBERTO ECO, *O NOME DA ROSA*

A cena: um homem, por volta dos trinta anos, na verdade ele tem 27, em meio a livros, uma pequena peça abarrotada de livros. Os livros e impressos cobrem estantes, atapetam o chão, escondem os móveis. Ele escreve. Marguerite Moreno (1871-1948), a atriz,

descreve assim o lugar em que Schwob morava, quando o conheceu (Moreno, 1949, apud Goudemare, 2000, p. 94):

Ele morava [...] em uma espécie de antro sombrio [...]. A gente andava sobre livros, sentava-se sobre livros, mesmo a cama era coberta de livros. Um cantinho minúsculo, com uma mesinha, representava o “escritório”, e ainda, esse cantinho minúsculo estava frequentemente coberto e escondido por um livro! No meio desse rio de papel impresso, Marcel Schwob estava em seu ambiente⁷².

Corte para outra imagem. Dessa vez o *ex libris* de Schwob no qual se lê: “Oh livro que triunfa sobre as más horas”. A ilustração do *ex libris* mostra um leitor cercado por uma multidão monstruosa que parece assombrá-lo. Há dupla possibilidade de leitura aqui: a multidão de monstros que sopra ao ouvido do leitor tanto pode ser a representação das tentações e dores que o livro afasta – razoável interpretação, que a legenda corrobora, se pensamos no Schwob doente, muita vezes impedido de sair da cama, sofrendo de dores lancinantes. Ou, então, a turba grotesca é o povo dos outros livros, dos milhares de livros lidos, que não largam nunca mais o leitor, porque são como uma segunda pele, ou segunda memória.

Testemunhos como este, comentários e imagens de um Schwob, leitor ávido, homem dos livros, homem de livros, não são raros. Jules Renard (1990, apud Stead, 2007, p. 29) lembra em seu

⁷² Todas as traduções que figuram neste texto são de minha autoria.

diário, por exemplo, de um Schwob chegando para um jantar, ao qual fosse convidado, sempre trazendo alguma coisa, como quem traz um prato a compartilhar, e essa coisa era sempre um livro. Livros de autores ainda desconhecidos, ou absolutamente condenados ao esquecimento. Livros em várias línguas, em inglês, muitos, que ele traduzia na hora, à medida que lia, em voz alta.

A agilidade em estabelecer a genealogia dos textos que lia, em relacionar diferentes livros ou, ainda, em demonstrar as dependências mútuas entre os autores, tornou-se lendária na Paris literária da época. E, curiosamente, essa é também a imagem que dele se tem no presente. É o que mostra, por exemplo, a história em quadrinhos intitulada *Le capitaine écarlate* (2000) dos belgas Emmanuel Guibert e David B., na qual se vê um Schwob investigando um crime intrigante, cercado de livros por todos os lados, dizendo a sua amante: “parece-me que em um de meus livros, há a história de um estripado com o intestino desenrolado. Eu gostaria muito de achar em qual”. E sua companheira que responde: “você só tem que reler todos”.

De erudição lendária, ficcionista, ensaísta, linguista, tradutor, jornalista, Schwob foi uma figura central no mundo literário francês à sua época: o fim do século XIX. Além de escritor, crítico, colaborador e editor de várias revistas literárias, ele era também tradutor, traduziu William Shakespeare, Daniel Defoe, Oscar Wilde, Georges Meredith, Robert Louis Stevenson e Thomas de Quincey. Foi profundo conhecedor de Rabelais e François Villon,

e também um grande descobridor de talentos: Walt Whitman, Paul Claudel e Alfred Jarry, que lhe dedicou seu *Ubu Roi* e o chamava de “aquele que sabe”.

Os escritores do fim do século XIX, entre eles Marcel Schwob, são assombrados pela consciência de que séculos de criação literária os precedem. E sentem como se as fontes da criação humana tivessem secado para eles. Leitores hipnotizados de uma biblioteca universal inesgotável, a eles só resta parodiar, imitar, reescrever. Schwob rompe com o mito da originalidade, para ele “a literatura é feita de literatura, ela toma emprestado, ela imita” (Jourde, 2002, p. 29). Ele anuncia pela boca de seu personagem alter-ego Monelle: “toda construção é feita de restos, e nada é novo neste mundo afora as formas” (Schwob, 2002, p. 319). Em um jogo incessante de reminiscências literárias, sua obra se mostra como um palimpsesto, no sentido de Genette (1982), reescrita repleta de falsas pistas, união do antigo e do novo, ficção e realidade imbricadas, pura invenção verdadeira, num abismo criativo que antecipa o texto borgiano. Para ele, “o falso constitui o único remédio para o falso” (Jourde, 2002, p. 29) e, nessa confusão de cópias, perdem-se os originais.

Gérard Genette (1982, p. 293) lembra que a forma de transposição literária mais evidente e difundida é a tradução. Schwob traduziu vários autores de sua predileção, sobretudo os ingleses. Sobre sua tradução do *Hamlet*, que data de 1900, é ele mesmo quem diz (Schwob, 2002, p. 692):

Eis aqui uma tradução de boa fé a despeito do provérbio italiano; não é um comentário. As palavras são representadas por palavras, e as frases por frases. Nós fizemos assim muitos descontentes. Acusaram-nos na França de ter buscado o arcaísmo e na Inglaterra criticaram-nos os neologismos.

A tradução que Schwob faz da obra de Shakespeare está longe de ser uma tradução palavra por palavra, a despeito do que possa levar a supor seu comentário. É nesse mesmo prefácio que ele lembra que “toda arte é interpretação” e, respondendo às críticas francesas, insiste que não se pode querer traduzir Shakespeare em um francês do século XIX, o que equivaleria, segundo ele, a transpor uma página de Rabelais para o francês que falava Voltaire. Schwob, na verdade, desenvolve algo como um método de tradução, que ele chama de *analogia das línguas no mesmo grau de formação* e o aplica ainda na sua tradução de *Macbeth* e *Moll Flanders* de Defoe. Ele também o utilizou ao traduzir Catulo, a tradução se perdeu, restou o prefácio no qual o autor expõe suas ideias. Seus fundamentos parecem bastante simples: a língua da tradução deve retroceder no tempo a fim de encontrar, na medida do possível, a língua do original. Muitas vezes o paralelismo não é possível, mas a língua da tradução deve sempre buscar espelhar um momento de sua história que seja similar, em evolução, àquela do original⁷³.

⁷³ Para uma discussão mais desenvolvida sobre este tipo de tradução cf. Borges de Faveri, C. “O problema da temporalidade em tradução”. In: Costa, W.; Guerini, A.; Torres, M-H. C. *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 113-118.

Schwob também traduziu Wilde e Stevenson, com os quais tinha muitas afinidades, são seus contemporâneos e, como Schwob, mestres na arte das narrativas curtas. O tradutor está aqui, portanto, em seu ambiente. Em *O gigante egoísta*⁷⁴ de Wilde, Schwob mantém-se muito próximo ao texto inglês, mas acentua o tom infantil de certas passagens, escolhendo substantivos e adjetivos que são mais marcadamente do registro da pequenez e da beleza a ela associada, uma das características de Schwob em sua própria obra. Assim, por exemplo, *small* torna-se *mignon*, que é o pequeno com uma graça a mais, e não simplesmente *petit*, como poderia bem ser. Schwob também escolhe acentuar o caráter sensual de certos adjetivos e o tom místico de algumas passagens, o que, por fim, confere a sua tradução uma atmosfera mais *fin-de-siècle* do que o original de Wilde apresenta.

Ele ainda joga com associações de palavras eruditas, indo buscar no latim a ponte que unirá o inglês ao francês, fazendo a escolha mais inusitada e conferindo ao texto um leve tom arcaizante. Referências sutis a imagens tradicionais dos contos de fadas ou das *Mil e uma noites* também estão lá para o leitor atento. O todo é surpreendentemente costurado por uma sintaxe escrupulosamente inglesa, o texto francês toma então um tom artificial que parece, por vezes, reproduzir aquela estranheza própria da escrita de Schwob. É

⁷⁴ “The selfish giant” foi escrito por Wilde entre os anos de 1886 e 1891 e foi originalmente publicado no seu conhecido livro de contos intitulado *The happy prince and other tales*.

no nível do léxico e das imagens que Schwob imprime ao texto que traduz sua própria poética, mas de maneira sutil, sem que o texto deixe de ser o que é: uma tradução de Oscar Wilde, tanto que foi considerada pela crítica, à época (em 1891), como uma tradução que primava pela literalidade.

Schwob traduz a novela *Will O the Mill* (1878) de Stevenson em 1899, oito anos depois, portanto, de sua tradução de Wilde. Ele já havia traduzido também *Moll Flanders* de Defoe, *Os últimos dias de Immanuel Kant* de De Quincey e, também, *Hamlet*, de Shakespeare. Ele também já havia encerrado sua obra de ficção com o impressionante *A cruzada das crianças* (1896) e amadurecido seu estilo ao empreender as inovações formais de *O livro de Monelle* (1894) e de *Vidas Imaginárias* (1896). É um autor em pleno domínio de sua escrita, portanto, que vai traduzir o texto de Stevenson, seu autor-fetiche, aquele que Schwob considerava seu duplo. É pela leitura de Stevenson que ele descobre que a forma e a imagem podem ter primazia também na prosa, e não apenas na poesia, o que vai determinar toda sua escrita de ficção e, de maneira consequente, seu estilo de traduzir.

Fiel a sua ideia de tradução, Schwob fica muito próximo ao texto inglês, sem, no entanto, privar-se do prazer de acentuar a idealização da história e de seu herói, conferir ao personagem principal um caráter mais interiorizado e, também, tão a seu gosto, a ressaltar a atmosfera arcaizante, característica do conto neste fim de século XIX, tudo isso a partir de um trabalho de atenuação e abstração sobre o tecido lexical original.

Tudo isso parece apontar para uma concepção criativa da tradução, fortemente ancorada em um projeto estético coerente que prioriza a liberdade do artista, sem no entanto, o que pode parecer paradoxal em um primeiro olhar, deixar de considerar o texto de partida. É que para Schwob a fragmentação polifônica de uma escrita que se concretiza como plural parece estar na origem de sua concepção de arte.

A prática de tradução de Schwob parece antecipar o que Henri Meschonnic (1973) chama de *decentramento*, que seria o encontro de duas poéticas e sua interação. O tradutor tem um olhar cuidadoso sobre o texto original e seu autor, mas faz dele também, na mesma medida em que o restitui, um espelho de sua própria subjetividade. Schwob está plenamente equipado para o exercício, suas traduções trazem, elas também, sua marca de autor: uma prosa altamente poética, rica em assonâncias, combinações inusitadas de substantivos e seus epítetos, palavras raras, retornos eruditos à filologia, construção de sistemas significantes que remetem a universos específicos: da infância (palavras e sufixos da pequenez), das cores (e seus matizes), dos lugares míticos e iniciáticos (o jardim secreto, o rio), gosto pelo arcaico e pelo misticismo.

A tradução mostra-se um exercício muito apropriado para um autor que se compraz a fazer da literatura a fonte de toda literatura, num labirinto de referências, refrações e falsificações. Schwob não traduz unicamente uma obra, ele traduz uma língua e uma época, colocando-as em relação de ressonância com outras obras, línguas,

épocas. É o que ele faz, por exemplo, com a publicação de *Mimes*, em 1894, que ele apresenta, primeiro, como uma tradução, mas que rapidamente é depois apresentada como uma imitação dos *Mimiambos*⁷⁵ do poeta grego Herondas, do século III a.C. Ele retoma alguns temas de Herondas, mas subverte a forma clássica do poema, aproximando-se perceptivelmente do poema em prosa. Os pequenos fragmentos que constituem esses mimiambos reconstituem a vida grega cotidiana com o olhar voltado para o particular, o singular e que deixam adivinhar um conhecimento raro da antiguidade. Herondas está ali, mas não está também, a atmosfera é como que nebulosa, lembrando a pátina que se cria em móveis antigos.

O que Schwob faz com suas *Mimes* não difere de sua maneira de traduzir e nem de escrever seus próprios contos. E não é somente o outro que Schwob busca, altera e disfarça em seus textos, toda sua obra abriga um surpreendente movimento de autocitação refratária. Schwob se autotraduz, outro tipo de tradução, é verdade, não mais entre línguas e autores, mas entre obras. Ou, mesmo, dentro da mesma obra.

Em *O livro de Monelle*, de 1894, Schwob radicaliza suas escolhas estéticas que fazem de sua obra o arauto de uma poética inovadora na literatura do fim do século XIX e preconiza uma

⁷⁵ “The selfish giant” foi escrito por Wilde entre os anos de 1886 e 1891 e foi originalmente publicado no seu conhecido livro de contos intitulado *The happy prince and other tales*.

escrita que vai se desenvolver plenamente ao longo do século seguinte. Suas criações compõem o que ele mesmo denomina de *romance impressionista*. À concepção tradicional de intriga e cronologia Schwob opõe narrativas curtas de formas inovadoras – contos, novelas, fragmentos de prosa poética – que apresentam não mais uma realidade catalogável, mas o trajeto de uma experiência. O romance não é mais, então, uma narração conclusiva, linear e equilibrada, mas um enigma.

O Livro de Monelle é imune a classificações, rompendo as fronteiras tradicionais entre os gêneros, acolhendo, ao mesmo tempo, texto profético sob forma de aforismos, contos curtos e poema em prosa. Narrativas curtas, que se diferenciam, não só por sua forma, mas também por seus temas, unidas, no entanto, por um fio condutor, mais ou menos evidente: Monelle, misterioso personagem feminino, figura sublimada de Louise, sua pequena “Vise”, como Schwob costumava chamar a jovem simples, frágil e doente que ele conheceu e amou entre 1890 e 1893. Ela vivia em condições miseráveis, prostituía-se para sobreviver e morreu aos vinte e cinco anos de tuberculose, deixando seu amante inconsolável durante meses.

Apesar de seus esforços, Schwob não conseguiu salvá-la e a perda dolorosa vai lhe inspirar *O Livro de Monelle*, obra que fascinou, à época de sua primeira publicação, nomes como Mallarmé e Anatole France e que constitui o exemplo mais claro do que seu autor chamava de *romance impressionista*: nenhuma trama ou cenário, mas depurada evocação poética de um luto transformado em arte escrita.

A obra se organiza na forma de um tríptico e cada uma de suas três partes se organiza em fragmentos independentes. Na primeira parte, intitulada *Palavras de Monelle*, Schwob faz reviver, através de Monelle, as criações de Thomas de Quincey e de Dostoievski, as pequenas Anne e Nelly, e também, uma personagem supostamente real, porém de identidade incerta: a pequena sem nome que consolou Bonaparte em uma noite de frio. Todas prostitutas como Monelle. Mas quem é Monelle? E qual a origem desse estranho nome? Ao que tudo indica Monelle seria a encarnação literária de Louise, talvez então, daí, o nome: *L* de Louise, minha Louise, Mon *L*. Mas no percurso de luto que é *O Livro de Monelle* Schwob empreende não somente a busca da cura para sua dor, nela mergulhando, mas ele vai também ao encontro de si mesmo, o que as dores bem vividas, e destiladas, costumam provocar. Monelle representaria, então, seu alter ego feminino, ou em termos junguianos, sua ânima: *monelle* (“meu ela”).

A segunda parte do livro, *As irmãs de Monelle*, é uma sequência de pequenos contos, nos quais Schwob desfia as perversões e fantasias de onze meninas prisioneiras de seus inconscientes. O tom é completamente diferente daquele da primeira parte e, à primeira vista, seria difícil perceber suas relações. São textos estreitamente relacionados ao conto maravilhoso, quer por sua temática, quer por elementos que eles atualizam (espaço simbólico, erva mágica, espelho, princesas), dentre os quais duas reescrituras de Perrault: *O Barba azul* e *Cinderela*. O universo feminino que Schwob cria

e recria a partir da tradição do conto maravilhoso, em exercício de apropriação e refração tão a seu gosto, coloca em cena as irmãs de Monelle, aquelas que vagam pelo mundo, “não tendo ainda se encontrado”. Faces de uma mesma Monelle, perdida tão logo encontrada, surpreendente caleidoscópio do feminino atemporal.

As breves narrativas que compõem esta parte como que ilustram as ideias teóricas de Schwob, já expostas, alguns anos antes, em seu prefácio a *Coeur double* de 1891 (Schwob, 2002, p. 608):

O coração do homem é duplo; o egoísmo avizinha a caridade; a pessoa é o contrapeso das massas; a conservação do ser conta com o sacrifício dos outros; os pólos do coração estão no extremo do eu e no extremo da humanidade. [...] Assim a alma vai de um extremo ao outro, da expansão de sua própria vida à expansão da vida de todos.

As predisposições de caráter das irmãs de Monelle vão, efetivamente, em um crescendo, do egoísmo à piedade, esse dois sentimentos que, segundo o autor, habitam a cena central do coração humano. Os títulos dos pequenos contos são expressivos e o desequilíbrio notável, a maioria das peças situa-se no registro do amor próprio e da insensibilidade (A egoísta, A voluptuosa, A perversa, A insensível, entre outras), contra três somente que abordam sentimentos mais piedosos: A selvagem, A fiel, A sacrificada.

Em “A voluptuosa”, Schwob enxerta passagens ironicamente recriadas do conto de Perrault *O Barba azul* e de *Robinson Crusóé*

de Defoe, num diálogo de “faz de conta” abismal entre a pequena personagem central e seu companheiro de aventuras. Já Cice, a personagem de “A atendida”, é uma Cinderela um tanto desajeitada, que confunde a carruagem do príncipe tão esperado com uma carroça funerária. Seu sapatinho de cristal é uma pantufa que ela joga por sobre a cerca na esperança de que seu príncipe a encontre. Nesta passagem Schwob mistura os contos, como é de seu feitio:

Sentada perto de um grande cardo violeta, ela olhou a sebe do pomar. Depois tirou uma de suas pantufas, e jogou-a com toda força por cima das groselheiras. A pantufa caiu no meio da estrada.

Cice acariciou o gato e disse:

– Escute, gato. Se o príncipe não me trouxer minha pantufa, eu lhe comprarei botas e nós viajaremos para encontrá-lo.

Mas Schwob reescrevendo Schwob também está presente no interior dos contos. É o que acontece, por exemplo, em “A insensível”. A princesa Morgane, cercada de espelhos de toda sorte, vai em busca do espelho verdadeiro, não sem antes ler “o conto do espelho de Ilsée, de onde saiu outra Ilsée que matou Ilsée”. Ocorre que Ilsée não é outra senão a personagem principal de “A predestinada”, outro dos 11 pequenos contos que integram essa segunda parte d’ *O livro de Monelle*.

E Morgane havia ainda lido (Schwob, 2002, p. 345):

[...] a história do espelho de Branca de Neve que sabia falar e lhe anunciou seu estrangulamento, [...] e a história do espelho noturno da cidade de Mileto que fazia estrangularem-se as milesianas na noite que se levantava. Ela tinha visto a pintura misteriosa na qual o noivo estendeu um sabre diante de sua noiva, porque se encontraram a si mesmos na bruma da noite: pois os duplos ameaçam a morte.

As milesianas são as jovens personagens femininas de outro conto de Schwob, que leva esse mesmo nome, e que faz parte da antologia de *Le roi au masque d'or* (1892). “A insensível”, como muitos outros textos do autor, é repleto de espelhos: dos olhos, rios, lagos e das lâminas polidas de ouro verde. Mas nenhum deles mostrava Morgane a Morgane. Ela então rumo em busca do verdadeiro espelho que lhe mostrasse sua imagem. Aqui, o tema da busca, da viagem iniciática, caro a Schwob, se desdobra no interior de uma narrativa que já é, ela mesma, uma busca, pois o livro de Monelle é o relato da busca do amor perdido e de si mesmo, por meio da arte da escrita.

Morgane encontra o espelho verdadeiro, que é uma bandeja de cobre batido cheia de sangue. Neste ponto da história de Morgane, Schwob introduz a história de Salomé e João Batista, sem aludir a nomes e contextos. Ele conta simplesmente:

[...] o patrão disse a Morgane que a casa do anel tinha sido em tempos antigos a morada de uma rainha cruel. E ela

foi punida por sua crueldade. Pois tinha ordenado cortar a cabeça de um homem religioso que vivia solitário meio à extensão de areia e que banhava os viajantes com boas palavras na água do rio.

Através de Monelle e suas irmãs que “atormentadas pelo egoísmo e pela volúpia e pela crueldade e pelo orgulho”, ainda não se encontraram, Schwob vai à busca do ideal feminino, ou da mulher perdida. É o percurso iniciático ou a busca que, estranhamente, Schwob parece antecipar, num conto de 1890, “Lilith”, que no ano seguinte será incorporado a *Coeur Double*, três anos antes da morte de Louise, a inspiradora de Monelle. O conto narra os amores de um poeta por uma série de mulheres, reais e imaginárias, antes de encontrar Lilith que “[...] não viveu por muito tempo, não tendo nascido para esta terra; e como os dois sabiam que ela devia morrer, ela o consolou o melhor que pôde” (Schwob, 2002, p. 101).

As semelhanças com a história de Louise/Monelle são impressionantes (Schwob, 2002, p. 101): “ele a viu morrer, [...] e fez tão logo um poema magnífico, a mais bela jóia que jamais ornou uma morta”.

Antecipação, coincidência, premonição? Difícil decidir. A obra de Schwob se apresenta como um intrigante palimpsesto no qual os vestígios das superposições de escritas fundiram-se em um abismo de espelhos, refletindo-se indefinidamente. Frequentemente visto como o escritor da dualidade e do enigma, Schwob trazia em

si o artista e o erudito, o homem de análise e o criador imaginativo. Seu trabalho de criação multiplica indefinidamente o jogo de reminiscências literárias. A tradição que o inspira é refratada vertical e horizontalmente por meio de sua poética e imaginário pessoal, bem como através de sua lendária erudição. O que foi visto, por muitos em seu tempo, como falta de originalidade ou talento – o incessante recriar, o amálgama de fontes e a mistura entre o real e o imaginário – é o que o singulariza ainda hoje e faz de Schwob um autor profundamente moderno.

Referências

ECO, Umberto. *O nome da Rosa*. Tradução de Homero Freitas de Andrade e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Record, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOUDEMARE, Sylvain. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*. Paris: Le cherche midi, 2000.

JOURDE, Pierre. L'amour du singulier. In: Marcel Schwob. *Oeuvres*. Paris: Les Belles Lettres, 2002. p. 11-48.

LHERMITTE, Agnès. *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*. Paris: Honoré Champion, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

RABATÉ, Dominique. Vies imaginaires et vies minuscules: Marcel Schwob et le romanesque sans roman. In: Christian BERG; Yves. VADÉ (Org.). *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Champ Vallon, 2002, p. 177-191.

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

SCHWOB, Marcel. *Oeuvres*. Paris: Phébus, 2002.

STEAD, Evangelia. Marcel Schwob, l'homme aux livres. In: Christian BERG; Alexandre GEFEN; Monique JUTRIN; Agnès LHERMITTE (Org.). *Marcel Schwob d'un siècle à l'autre (1905-2005)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 29-49.

ASPIRAÇÕES IRREALIZADAS:
INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS E
EXTRALITERÁRIAS
NA TRADUÇÃO “FALHADA” DE
GRANDE SERTÃO: VEREDAS

JAMES R. KRAUSE

(Brigham Young University)

Quando João Guimarães Rosa publicou *Grande sertão: veredas* (1956), o livro foi aclamado pelos críticos brasileiros como uma obra-prima de prosa modernista. Apesar dos esforços consideráveis do editor americano, Alfred Knopf, a tradução em inglês, *The Devil to Pay in the Backlands* (1963), não recebeu a mesma atenção crítica nos Estados Unidos. Essa situação, portanto, tem contribuído para a relativa obscuridade de Rosa no florescente campo de estudos interamericanos. Eu considero *The Devil to Pay*

in the Backlands como uma tradução “falhada” porque distorce e interpreta mal o texto original de uma forma consistente. Esse “fracasso” é devido tanto às influências literárias como às extraliterárias. Neste ensaio, demonstrarei como esses elementos resultaram na pobre recepção de *Grande sertão: veredas* nos Estados Unidos, uma realidade que tem impedido a presença e influência de Rosa dentro do cânone de literatura interamericana. O ensaio é dividido em três partes: Primeiro, darei um pano de fundo sobre a produção de *The Devil to Pay in the Backlands* e de algumas forças extraliterárias que influenciaram na criação e na recepção da tradução. Segundo, analisaremos brevemente um trecho de *Grande sertão: veredas*, comparando a tradução com o original. Finalmente, falarei sobre a relação entre Guimarães Rosa e a tradutora norte-americana, Harriet de Onís, e sobre o futuro das minhas pesquisas.

A obra de João Guimarães Rosa chegou à atenção do editor Alfred Knopf por via de Harriet de Onís, tradutora de vários livros em espanhol. Ela colocou Guimarães na mesma classificação de William Faulkner. Quando *Grande sertão: veredas* foi publicado, vários críticos brasileiros compararam-no com *Ulysses* de Joyce devido ao fato de que o livro, segundo Irene Rostagno, “defied all traditional patterns, but it had literally revealed new possibilities for the Portuguese language” (Rostagno 43). Emir Rodríguez Monegal, professor da Yale, afirmou: “Guimarães succeeded in completely revolutionizing the style and diction of twentieth-century [Brazilian] narrative” (677). Além disso, chamou o romance “one of the most complex works of fiction ever produced in Latin

America (678). Tomando em conta todos os maiores escritores latino-americanos, ele declarou: “[Guimarães] is beyond dispute Latin America’s greatest novelist” (*Borzoi* 679). Juan Rulfo, que tinha um interesse profundo nas letras brasileiras, comentou: “Sobresale Guimarães. Era de una inventiva y una originalidad bárbaras [...]” (*Inframundo* 9). Guimarães chegou ao palco literário nos Estados Unidos num momento propício. Estava bem equilibrado para competir com os romancistas americanos dos anos 1960 porque, segundo Rostagno, “had broken with traditional regionalism and could compete on an equal footing with American novelists of the sixties”. Ela continua:

Like them, he favored fantasy rather than mimesis in fiction. His work also shared a comparable compulsion for playfulness in exploiting the disjunction between language and reality. And yet with all these marks of modernity and sophistication in his favor, Rosa found little but disappointment in his United States publishing fortunes. (42)

Mesmo com todos esses toques de modernidade e sofisticação a seu favor, a obra de Rosa não foi recebida favoravelmente.

Quando Knopf estava preparando a tradução de *Grande sertão: veredas*, Gregory Rabassa, o tradutor inestimável de Cortázar e García Márquez—entre outros— advertiu que seria muito difícil traduzir porque a originalidade de Rosa era do mesmo nível que a de Jorge Luis Borges. Mesmo assim, de Onís tomou a tarefa desafiante

depois de traduzir o conto “Duelo”, estabelecendo uma relação profissional com o escritor. Mas, quando ela ficou doente, Knopf contratou o professor James L. Taylor para terminar a tradução. Taylor, lexicólogo do português brasileiro de Stanford, foi tradutor de *Gabriela, cravo e canela* que acabara de ter muito sucesso no mercado americano. Segundo consta, Guimarães tinha o melhor apoio editorial e profissional para levar sua obra-prima à língua inglesa. Apesar dos esforços consideráveis, *The Devil to Pay in the Backlands* teve uma recepção morna em 1963, tanto crítica quanto financeiramente. William Grossman escreveu uma das resenhas mais perspicazes no *New York Times Book Review*:

The translators deserve our sympathy. How can one translate a book in which the substance is closely wed to a unique style? Rosa sometimes employs onomatopoeia, alliteration, rhythm and even rhyme. He uses archaisms, regional expressions and terms of his own fabrication; in some passages even erudite Brazilians find him hard to understand. The translators might have tried to devise an English style with a flavor as close to that of Rosa's Portuguese as possible. They product would probably have been either brilliant or disastrous. They chose, instead, to employ a conventional style, with the result that much of the colour is drained from the book. [...] Also, many passages have been omitted in the translation. What remains, although it does not do Rosa justice, is still an impressive piece of literature. (27)

Grossman conhece a relação entre o “estilo único” e a “substância” do romance. Até simpatiza com os tradutores em

enfrentarem essa tarefa prodigiosa, mas sugere que eles deviam ter inventado um estilo em inglês que assemelhasse o português rosiano. Observa que eles optaram por um estilo convencional, o qual trocou as inovações excêntricas por uma prosa simplificada. Embora essa resenha não seja severamente crítica, não ajuda a promover a presença de Guimarães Rosa nos Estados Unidos.

Porém, não podemos culpar os tradutores por tudo. Vários críticos, brasileiros e americanos, tinham notado o quanto Guimarães Rosa se entremetia no processo de tradução e recepção em alemão, italiano e inglês, “mantendo prolongada e minuciosa correspondência” com seus tradutores (Perrone 132). Piers Armstrong apresenta um argumento persuasivo que Rosa fomentava certa competência entre os tradutores para incentivar melhores traduções. Por exemplo, numa carta a Onís, Rosa disse que ela e Taylor produziram uma tradução que poderia ser apreciada por um público mais amplo. Guimarães comenta: “O que se perdeu, um pouco, como era inevitável, em originalidade agressiva de expressão, foi de sobra compensado por uma muito maior fluidez, fluência, transparência e velocidade” (7/5/1963, Verlangieri 153). Por outro lado, Rosa escreveu o seguinte ao tradutor alemão: “O livro *Americano* está cheio dessas falhas, e ainda mais fundas alterações, enfraquecimentos, omissões, cortes. Basta compará-lo com o original, em qualquer página” (17/6/1963, 115). Um dos problemas principais é que Rosa, Knopf e os tradutores empregaram uma estratégia que favorecia o leitor americano comum. Temos que lembrar que *Grande sertão*:

veredas foi escrito maiormente para o leitor erudito brasileiro. Para atrair um público mais amplo, o sertão foi remodelado no contexto faroeste dos Estados Unidos. E isso foi feito de propósito, como de Onís explica em abril de 1959:

I wish I had time to go into the reasons why, in a number of instances, I have preferred to use my version rather than your suggestions. Without exaggerating, I have tried to give it a Western flavor, which is the milieu which would roughly correspond to that of the story (Verlangieri 88).

Além disso, os tradutores manipularam a sintaxe elíptica e excêntrica de Rosa, moldando-a em algo mais normal e mundano. Eles romperam os parágrafos longos e até eliminaram locuções, frases e trechos inteiros. Portanto, as mudanças de estilo e tom foram feitas deliberadamente e de propósito. O que percebemos como “erros” não é devido necessariamente à incompetência dos tradutores, mas à estratégia de diminuir a estranheza cultural, transpondo o material num contexto mais reconhecível pelo leitor americano. O resultado, porém, foi um Western existencial que não chamou a atenção do público e rapidamente caiu no esquecimento.

É uma dádiva que Guimarães explora e empurra as fronteiras semânticas, sintáticas e léxicas da língua portuguesa. Como já notaram quase todos os críticos rosianos, existe uma conexão inextricável entre a forma da linguagem e a mensagem do romance. De primeira vista, *Grande sertão: veredas* é um monólogo serpeante

do jagunço Riobaldo dirigido a um interlocutor sem nome, o senhor, que tal vez seja Rosa ou o leitor. Rodríguez Monegal oferece a seguinte descrição do estilo e alcance da narração de Riobaldo:

[I]nstead of adopting a conventional, colloquial style of speech and presenting events in a more or less orderly sequence (as would be characteristic, say, of a narrator in regionalist fiction), Riobaldo constantly deforms words to suit his mood or purpose, leaves sentences unfinished, and throughout makes continual detours, and twists and turns backward and forward. His ceaseless telling and retelling of essentially the same story, without ever quite giving away the key to the mystery he is unraveling, exerts a hypnotic effect on his listener (and reader) (*Borzoi* 678).

Os temas principais, como a busca primordial pelo pai, a tentação diabólica e o erotismo frustrado, além da busca ontológica do indivíduo, dependem muito da forma e do estilo em que eles são contados. Lowe e Fitz sugerem que o motivo principal que encaixa todos os outros é um conceito repetido por Riobaldo ao longo do romance: no sertão tudo é e não é. Guimarães Rosa tece estes temas complexos e ambíguos com uma linguagem intrincadamente entrelaçada, como notam:

Riobaldo's probing, self-conscious narrative ebbs and flows and surges like a great river, casting up a welter of radically different speech registers, neologisms, deformed words, ordinary words used in unusual ways, great swaths of

poetic prose, and long, sinuous sentences deliberately left uncompleted. (55)

A sintaxe ambígua, os neologismos, os arcaísmos, os jogos de palavras criam uma tensão poderosa entre forma e conteúdo, uma tensão que Guimarães consegue manter ao longo do romance.

Uma breve análise de um trecho conhecido revelará essa mistura excepcional de forma e conteúdo, também demonstrando o quanto a riqueza linguística é diluída na tradução.

[S]e arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes e diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. (27)

Look here: in the same ground, and with branches and leaves of the same shape, doesn't the sweet cassava, which we eat, grow and the bitter cassava, which kills? Now the strange thing is that the sweet cassava can turn poisonous— why, I don't know. Some say it is from being replanted over and over in the same soil, from cuttings— it grows more and more bitter and then poisonous. But the other, the bitter cassava, sometimes changes too, and for no reason turns sweet and edible. (6)

A diferença mais notável entre os dois é o léxico e a sintaxe simplificados na tradução. A primeira frase, “arrearar-se,” é um arcaísmo de “reparar”. É mirandês, da família linguística asturleonês, que ainda é falada no nordeste de Portugal. É óbvio que os arcaísmos não têm um equivalente exato em inglês; porém, a tradução, de modo geral, tende modernizar tais arcaísmos, afetando consideravelmente o tom do original. Ao longo desse trecho, Guimarães se refere à natureza da mandioca, diferenciando entre “mansa” e “brava”, ou “tame” e “wild”, mas neste caso a tradução está certa porque em inglês a mandioca é classificada como “sweet” ou “bitter”. Mesmo assim, pelas diferenças das línguas, aquela oposição binária de “manso / bravo” é perdida na tradução. Um desafio considerável por todo o romance é como traduzir “o senhor”. O título, “sir”, é uma aproximação, mas não é intercambiável com a terceira pessoa singular, “you”. Mesmo assim, a tradução omite por completo a frase, “Agora, o senhor já viu uma estranhez?” ao combinar a última parte da frase com a primeira parte da frase a seguir: “Now the strange thing is [...]”. É mais um exemplo dos cortes na tradução. A palavra “azangada” é traduzida como “poisonous”, ou “venenosa”. Eu acredito que “azangada” é de fato um neologismo que implica a palavra “zangado”. Uma melhor opção para esta frase talvez seja “The sweet cassava can suddenly turn on you” e assim se mantêm os dois sentidos de virar venenosa e ficar zangada. Às vezes é impossível traduzir esse tipo de jogo de palavras, mas nesse exemplo o duplo sentido do original é reduzido a um só.

Uma frase desafiante, mesmo em português, é a seguinte “é replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas”. A tradução, de novo, lê “Some say it is from being replanted over and over in the same soil, from cuttings”. Embora a tradução seja uma boa aproximação, perde a sintaxe sinuosa. A palavra “mudas”, em inglês, seria “seedlings” ou “starter plants” que geralmente são cultivadas num viveiro antes de ser plantadas. A frase inteira, “com mudas seguidas”, também faz referência à frequência da replantação. A complexidade da frase continua com “manaíbas”, palavra derivada do Tupi, “mani’iwa” que é um pedaço “do caule da mandioca ou aipim, cortado para servir de muda no novo plantio” (Martins 316). Ao empregar esses dois termos botânicos, aparentemente insignificantes, a ideia de replantação se repete, criando um desdobramento e uma reviravolta sintática porque a palavra “manaíba” já implica a palavra “muda”. Esse sentido cíclico continua com a frase “de si mesma toma peçonhas”, noção que está completamente ausente na tradução.

Por fim, esse trecho é apenas um exemplo de neologismos, jogos de palavras e sintaxe subversiva que estão presentes ao longo do romance. A simplificação do vocabulário intrincado e a sintaxe rizomática impedem efetivamente a habilidade do leitor de acessar os significados profundos que residem no texto ambíguo e serpeante. *The Devil to Pay in the Backlands* suprime a experimentação técnica e linguística ao estripar muitos dos motivos entrelaçados e temas previamente mencionados que o faz “one of the most complex works of fiction ever produced in Latin America” (Rodríguez

Monegal, *Borzoi* 678). A tradução ao inglês, em contraste absoluto com as do alemão, francês e italiano, recebeu uma recepção morna e desapontadora. Por conseguinte, Guimarães Rosa, um dos maiores escritores das Américas, é basicamente um desconhecido nos Estados Unidos. Como dizem Lowe e Fitz, entre outros críticos, *Grande sertão: veredas* é “a landmark text in the history of the novel [...] crying out for a new translation” (56).

Até esse ponto, já estabelecemos que *The Devil to Pay in the Backlands* não é uma tradução muito boa. O fracasso é devido a uma multiplicidade de fatores literários e extraliterários. André Lefevere, teórico de tradução e produção cultural, indica vários fatores extraliterários que influem na recepção de literatura em tradução: “It is my contention that the process resulting in the acceptance or rejection, canonization or noncanonization of literary works is dominated [by] issues such as power, ideology, institution, and manipulation” (*Translation, Rewriting* 2). Primeiro, a linguagem e estrutura de *Grande sertão: veredas* são desafiantes, mesmo para falantes nativos de português. Segundo, o caso de *The Devil to Pay in the Backlands* é um exemplo por excelência do dano que pode resultar da imposição editorial. Knopf, de Onís, Taylor, e até o próprio Guimarães queriam produzir uma tradução atraente ao público americano, mas no final lançaram um fracasso total. Um fator que não discutiremos, por falta de tempo, é o fato de que *Grande sertão: veredas* não satisfazia as expectativas que um leitor americano dessa época tinha do Brasil. Guimarães não

escreveu sobre a praia e a sensualidade tropical. Caso contrário, uma das razões pelas quais *Gabriela, cravo e canela* teve tanto sucesso é porque sim satisfazia aquelas expectativas, embora fossem estereótipos do Brasil.

Para concluir, discutiremos a relação entre Guimarães Rosa e Harriet de Onís. Também vou esboçar a trajetória que as minhas pesquisas estão tomando. Não sou o primeiro e não serei o último em investigar o relacionamento pessoal e profissional deles. No Brasil existem algumas dissertações de mestrado (Viotti [2007] e Andrade [2010]) e diversos artigos (Nascimento [1987], Hoisel [2006], Grácia-Rodrigues e Rodrigues [2008], Cardoso e Frota [2010]) que, em parte, tocam no assunto. Porém, é um pouco complicado para os críticos americanos acessarem essa correspondência entre os dois porque ainda não foi publicada. As cartas só estão disponíveis ou no Arquivo Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) ou na tese de Iná Valéria Rodrigues Verlangieri (e esta carece de uma dúzia de cartas trocadas entre 1964 a 1966). Não obstante, uma análise minuciosa dessa correspondência revela que a recepção de *The Devil to Pay in the Backlands* é um caso daquele ditado: “muitos cozinheiros estragam a sopa”. De acordo com as minhas pesquisas, quatro pessoas participaram do processo de traduzir *Grande sertão: veredas* em inglês: Harriet de Onís, Guimarães Rosa, James L. Taylor e Mrs. Nina Oliver.

Harriet de Onís era principalmente tradutora de livros em espanhol. Não dominava o português, e muito menos o

que Guimarães chamou o “português-brasileiro-mineiro-guimarãesroseano”. Em várias cartas, ela expressa que se sente inadequada para traduzir a obra de Guimarães, mesmo no momento em que aceitou a tarefa:

I have signed a contract with Knopf for the translation of *Grande Sertao* [sic]. At first I was extremely reluctant to take it on, for I did not feel myself adequately prepared [...]. Now, on the strength of your opinion of the translation of “Duelo”, and counting on your excellent help, I feel easier in my mind. And I did not want anybody else to do it, for I felt that it was my discovery. (18/4/1959, Verlangieri 84)

Talvez seja por essa falta de domínio da língua que ela ficasse esgotada e passou a tarefa a Taylor, apenas um ano depois de começar a tradução:

[...] I decided that the wisest and best thing for all of us was for me to turn the translation of *Grande Sertão* over to Professor Taylor. I was making slow and difficult progress on it, and getting more and more nervous as I looked over my shoulder at all the other translations I had agreed to do piling up, but most of all, at the feeling of my own inadequacy. I am sure you now are in, if not more devoted, more competent hands than mine. (3/4/1960, Verlangieri 128)

Segundo, sabemos que Guimarães tinha uma apreciação profunda pela língua inglesa. Embora tivesse um conhecimento

admirável da língua, não escrevia em inglês. Nas cartas, ele às vezes sugere possíveis traduções, as quais parecem ser, para um nativo falante, incertas e em alguns casos um pouco ridículas. Ele mesmo reconhecia as suas limitações com a língua: “Trabalho sozinho, e meus conhecimentos do inglês, como vê, são demasiado insuficientes, superficiais, estou cru na sintaxe e falho no vocabulário” (30/11/1964, AGR). Não quero desapreciar as habilidades admiráveis de Guimarães. Simplesmente, a sua destreza como escritor em português não se transferia ao inglês.

Uma terceira personagem entra no palco e o enredo se complica. Guimarães revela numa carta que ele tinha colaborado com Mrs. Nina F. Oliver para melhorar o manuscrito de “Duelo”. Mrs. Oliver era inglesa radicada no Rio de Janeiro e era professora de inglês. De certa forma, parece que Guimarães não confiava completamente em suas habilidades em inglês e por isso procurava a ajudadela. Sabemos, através da correspondência, que Harriet de Onís mandava várias listas de perguntas e dúvidas para a senhora Oliver e Guimarães trabalharem juntos. A senhora Oliver logo as mandava de volta com as sugestões dela e do autor. Infelizmente, o acervo no IEB carece dessas cartas, fato que complica nossa capacidade de reconstruir o processo de tradução. (Caso contrário, existem tais documentos para *Sagarana* que descrevem esse processo). Sem entrar em pormenores, basta dizer que esse modo de trabalhar não deu os resultados que todos queriam atingir. Guimarães escreve: “Por sugestão minha, Knopf fez uma experiência com Mrs. Oliver.

Mas, infelizmente, não deu certo. Traduzir é uma arte, bem o vejo” (15/3/1963, Verlangieri 145).

Quando Taylor tomou as rédeas e aceitou o desafio de terminar a tradução já começada, ele foi obrigado a seguir o rumo que os outros três – de Onís, Guimarães e Oliver – já tinham traçado. Taylor trocou apenas um par de cartas com Guimarães e não procurou a ajuda da Mrs. Oliver. Ao completar o manuscrito, de Onís deu uma boa revisada antes da publicação. Sem dúvida, Taylor teria produzido uma tradução totalmente distinta se tivesse partido do zero, mas não pôde e o resultado foi uma tradução feita por quatro pessoas.

Apesar da frustração produzida por esse processo complexo e complicado, Guimarães pediu que de Onís fizesse a tradução completa de *Sagarana*. Nessa altura eles já tinham uma boa relação tanto pessoal como profissionalmente, e tinham um sistema que lhes servia. O processo, porém, era esgotador para Guimarães, como ele explica a Edoardo Bizzarri, o tradutor italiano:

E, pois bem, ao chegar aqui fui “engolido” por uma montanha de tarefas. Entre elas, as incessantes consultas (quase palavra por palavra) da minha amiga e tradutora do *Sagarana* para o inglês. Ela é admirável pessoa, adorando meus livros; mas, *ohimé*, não é Bizzarri... (7/3/1965, 172)

Mas parece que essas “incessantes consultas” produziram bons resultados. Guimarães ficou muito feliz com a tradução de

“O Burrinho Pedrês” (“The Piebald Donkey”) dizendo: “Acho que a Senhora superou a tradução do *The Devil to Pay in the Backlands*” (21/3/1964, Verlangieri 246). E ela respondeu um mês depois:

If, as you say, the translation is better than that of *The Devil to Pay in the Backlands*, it may be because I did it myself. It is often true that “too many cooks spoil the broth”. Nevertheless, I think *The Devil* came out very well, considering the inherent difficulties it presented. (2/4/1964, Verlangieri 259)

A tradução de *Grande sertão: veredas* foi o campo de provas no qual de Onís e Guimarães desenvolveram uma boa parceria que deu bons resultados em *Sagarana*. Porém, como bem apontou Harriet de Onís, “muitos cozinheiros estragam a sopa”. Na minha opinião, essa é a maior razão pela qual *The Devil to Pay in the Backlands* não teve o sucesso que todos esperavam. A tradução foi produto de quatro pessoas, cada qual com uma perspectiva diferente. Ainda por cima, existia a pressão editorial de simplificar o texto. Com certeza existe uma multiplicidade de fatores que influenciaram na recepção pobre, mas a tradução foi estorvada desde o começo. Eu concordo com todos meus colegas de fala inglesa: chegou o momento de ter uma nova tradução. Seja quem for o tradutor que assumirá essa responsabilidade, o público leitor merece conhecer o romance maravilhoso de *Grande sertão: veredas*. Igualmente, João Guimarães Rosa merece ser melhor reconhecido, sobretudo, no campo florescente de estudos interamericanos.

Referências

ANDRADE, Mirna Soares. *A Palavra Bravia: Linguagem e sentido na correspondência entre Guimarães Rosa e sua tradutora americana*. Dissertação de mestrado. Inédita. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Paradoxos para dizer: Perspectivas de tradução e linguagem nas cartas de Guimarães e uma tradutora*. Actas do 39th International Congress of the Latin American Studies Association, 6-9 out. 2010, Toronto, Canadá.

_____. *A Recepção de Guimarães nos EUA: Processo Tradutório e Contexto Cultural em Foco*. Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, Rosario, Argentina, 2009.

ARMSTRONG, Piers. “Guimarães Rosa in Translation: scrittore, editore, traduttore, traditore”. *Luso-Brazilian Review*. v.1. Ano, 38. 2001, p. 63-87.

_____. *Third World Literary Fortunes: Brazilian Culture and Its International Reception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1999.

_____. “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores”. *Veredas de Rosa I*. Lelia Parreira Duarte (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p.577-82.

CARDOSO, Mauricio Mendonça e Maria Paula Frota. “De amor e tradução: Guimarães Rosa nas *Relações* com seus tradutores”. *Tradução em Revista*. Ano 9.2010, p. 1-20.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelciliene e Rauer Ribeiro Rodrigues. “A ars poética de João Guimarães Rosa”. *Revista Cultura Crítica*, v.1. Ano 7. 2008.

GROSSMAN, William. "Outlaw with a Problem." Rev. of *The Devil to Pay in the Backlands*, trans. Harriet de Onís and James L. Taylor. *New York Times Book Review*, 21 Apr. 1963, 27.

HOISEL, Evelina. "João Guimarães Rosa: Diálogos com os tradutores". *Floemav*.2. Ano 3.2006, p. 87-102.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge, 1992.

LOWE, Elizabeth and Earl Fitz. *Translation and the Rise of Inter-American Literature*. Gainesville, FL: UP of Florida, 2007.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. "A correspondência inédita de Guimarães Rosa e a desconstrução de formas esterotipadas". *Travessia: Publicação do programa de pós-graduação em literatura*. v.7. Ano15. 1987, p.164-169.

PERRONE, Charles A. "A obra rosiana na América do Norte: tradução, recepção e ensino". *Veredas de Rosa I*. Lelia Parreira Duarte (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 132-36.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir (ed). *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. v. 2. 1977. New York: Knopf, 1990.

_____. "En busca de Guimarães Rosa." *Mundo Nuevo*. Ano. 20 1968, p. 4-16.

ROSA, João Guimarães. *The Devil to Pay in the Backlands*. Tradução de James L. Taylor e Harriet de Onís. New York: Knopf, 1963.

_____. *Grande sertão: veredas*. 1956. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães e Curt Meyer-Clason. *Correspondência com seu tradutor alemão*. Edição, org. e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães e Edoardo Bizzarri. *Correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

RULFO, Juan. *Inframundo, el México de Juan Rulfo*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1983.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de mestrado. Inédita. UNESP. Araraquara: 1993.

_____. “Correspondência inédita de João Guimarães Rosa; Critérios para publicação”. *Gênese e Memória*: [anais] do 4º Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito e de edições. Philippe Willemart (Org.). São Paulo: Annablume, 245-51.

VIOTTI, Fernando Baião. “As cartas de Guimarães Rosa: Tradução e projeto literário”. *Literatura traduzida e literatura nacional*. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres e Walter Carlos Costa. (Org.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo*: Um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores. Dissertação de mestrado. Inédita. UFMG. Belo Horizonte: 2007.

BORGES E OS CAMINHOS DO CLÁSSICO⁷⁶

WALTER CARLOS COSTA

(Universidade Federal de Santa Catarina)

Borges é um escritor de peso absolutamente excepcional nas literaturas da América hispânica e, em certo sentido, em todas as literaturas fora do âmbito euro-norte-americano. Em que consiste essa singularidade, já que outros autores, antes e depois dele, produziram obras literárias de primeira grandeza? A resposta mais simples é que pela primeira vez na história cultural do Ocidente um autor da periferia foi, sobretudo nos últimos anos de sua vida, visto como um mestre pelo poderoso sistema cultural dos países centrais, envolvendo autores, críticos e instituições consagradoras como a imprensa e a universidade.

⁷⁶ Para este texto, aproveitei partes de minha intervenção em um seminário promovido pela Secretaria de Cultura de Porto Alegre, em maio de 2000, e partes da palestra “Literatura nacional e universal em Borges, de Adolfo Bioy Casares” proferida durante o I Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit, da Faculdade de Letras da UFMG em outubro de 2011.

O processo de canonização mundial da obra e da figura de Borges começou na França, país que o próprio Borges via com muitas restrições, mas que definia lapidarmente como “o mais literário dos países”. Já nos anos trinta Roger Caillois dizia que “Borges valia a viagem”, ou seja o deslocamento a Buenos Aires estava plenamente justificado pelo fato de lá viver um escritor do porte de Jorge Luis Borges, criador de uma literatura original e autônoma. Foi na França também que Borges começou a sua carreira internacional em 1951, ao ser publicada a tradução dos contos de *Ficciones*. Foi, finalmente, na França que, em 1993, Borges foi incorporado à coleção *La Pléiade* – o primeiro latino-americano a ingressar nesse panteão de autores seletos publicado pela editora Gallimard. Essa edição é não só, e de longe, a melhor edição das obras de Borges em qualquer língua, mas uma das mais bem cuidadas da própria coleção, com um aparato de notas cuja exaustividade e sofisticação supera em muito clássicos internacionais estabelecidos há muito como Kafka ou Joyce. Contrariamente ao que acontece com frequência com os autores estrangeiros traduzidos (por exemplo, com Guimarães Rosa, cujo *Grande sertão: veredas* já teve duas tentativas mais ou menos malogradas de tradução para o francês) Borges teve na França a mais bem cuidada das traduções internacionais, com uma grande preocupação de recriar em francês da forma mais exata e mais elegante possível a força argumentativa, narrativa e poética de seus ensaios, contos e poemas.

Como chegou Borges a ocupar essa posição de centralidade nas letras ocidentais, em outras palavras, em um clássico? Os borgiólogos, cujo conjunto forma uma verdadeira indústria

transnacional comparável aos estudiosos de Joyce ou Shakespeare, são unânimes em constatar que foi um projeto de autonomia guiado por um alto grau de consciência e uma tenacidade exemplar ao longo de uma vida dedicada exclusivamente ao fazer literário. Em outras palavras, o clássico que é Borges neste momento é produto de uma série de opções em termos de leitura e escrita ao longo da vida, ou seja, de um método.

Vou tentar examinar com algum detalhe como se desenvolveu esse método borgiano de construção da autonomia em relação à cultura hispânica em geral, sobretudo em relação às culturas espanhola e argentina, e qual foi o impacto dessa sua ação.

Um primeiro elemento é que Borges foi educado para ser escritor. O pai, ele próprio escritor nãoassumido, praticamente programou o filho para a profissão, facilitando-lhe o aprendizado de línguas estrangeiras e o contato direto com a cultura europeia, através do acesso a uma ampla biblioteca em casa, à educação secundária na Suíça e a um período de residência na Espanha, onde pôde ter contato com os grupos vanguardistas e publicar seus primeiros escritos. Talvez haja outros argentinos que tiveram oportunidades semelhantes – o incrível no caso de Borges é que tudo isso acabou dando muito certo e em um grau certamente não suspeitado pelo pai.

O início da carreira literária de Borges é, pode-se dizer, quase que típico dentro das letras hispano-americanas. Depois de passar um período europeu, o jovem traz na bagagem as últimas novidades literárias e tenta produzir uma versão local delas. Assim, Borges foi

um dos líderes argentinos do ultraísmo, movimento de renovação poética iniciado na Espanha e inspirado na vanguarda europeia, em especial francesa. Seus dotes individuais extraordinários teriam feito de Borges uma espécie de Mário de Andrade argentino, tivesse ele perseverado nessa linha. No entanto, perto dos anos 30, Borges rompe com o vanguardismo e começa a elaborar um projeto individual, que o levará a choques constantes em várias frentes. No processo de construção de sua obra combaterá vigorosamente as ideias e práticas da moda literária importada da Europa e fará uma leitura pessoal e agressiva da herança literária espanhola e argentina que o inimistará com boa parte de seus contemporâneos. Para complicar sua situação, adotará posições políticas conservadoras, e depois francamente reacionárias, no mesmo momento em que estará desenvolvendo a maior revolução na língua literária da língua espanhola dos tempos modernos.

Um paralelo com Machado de Assis nos ajuda a entender o que aconteceu com Borges, inclusive o aspecto dramático dos conflitos que marcariam o convívio do autor de *Ficciones* com seus conterrâneos, cuja maioria hostilizará durante décadas o escritor que o mundo paulatinamente irá descobrindo como a maior criação latino-americana do século XX.

Biograficamente, muita coisa separa Machado de Borges. Enquanto o brasileiro conseguiu a duras penas dominar um par de línguas estrangeiras e ter acesso ao mundo da alta cultura nacional, Borges teve uma educação de tipo cosmopolita cercado pela

proteção dos pais e uma iniciação literária com o apoio de amigos da família e colegas de geração. Embora nunca tenha sido rico, Borges passou de forma natural da casa ao mundo dos jornais, revistas e editoras sem ter que trabalhar para viver. Como assinala Emir Rodríguez Monegal – seu melhor biógrafo e divulgador –, Borges teve seu primeiro emprego fixo, como bibliotecário, aos 39 anos.

Um traço, no entanto, une Machado a Borges: a construção de um sólido sistema literário pessoal, classicizante, à margem da moda afrancesada. Por temperamento e formação, Machado era evasivo, o que explica ter conseguido contornar os efeitos potencialmente demolidores de sua literatura. Devido à sua habilidade, e também talvez à maior tolerância do ambiente cultural carioca e brasileiro, Machado pôde escapar ao verdadeiro processo de demonização sofrido por Borges na Argentina dos anos 30 até recentemente e chegar ao fim da vida não só pouco atacado, mas consagrado como o patriarca das letras brasileiras. Borges, ao contrário, foi reconhecido internacionalmente (o que só aos poucos tem estado acontecendo com o autor de *Dom Casmurro*), mas até hoje a reação dos meios argentinos é muito conturbada, cada concessão à grandeza sendo sempre seguida de reparos do ponto vista político, ideológico e mesmo literário.

Aqui cabe um paralelo brasileiro também. A renovação da linguagem dramática (especialmente do diálogo) e da crônica por parte de Nelson Rodrigues encontrou a oposição de moralistas, de

um lado, e, do outro, de um amplo público simpático às ideias de esquerda chocado com a agressiva profissão de fé direitista do autor de *Vestido de Noiva*. A cultura brasileira, porém, talvez porque menos centralizada, parece cultivar menos o rancor porque Nelson Rodrigues é mais lembrado hoje por suas inovações que por suas opiniões políticas retrógradas.

Poderíamos dizer que se bem Borges abandonou o vanguardismo dos anos 20, nunca abandonou o seu espírito de combate. Se Machado de Assis deixou o ensaio e concentrou sua revolução estética nas obras de imaginação, Borges durante toda a sua carreira levou as duas lado a lado, de tal forma que o escritor Juan José Saer chegou, curiosamente, a considerá-lo mais como jornalista que como escritor, pois boa parte da obra de Borges foi publicada em jornais e revistas. Isso constitui um dos inúmeros paradoxos desse cultivador de paradoxos que era Borges, já que dizia jamais ter lido um jornal, publicação que se escreve, dizia, “para o esquecimento”.

Uma revolução literária como a efetuada por Borges implica, naturalmente, ruptura; e a ruptura é tanto mais radical de acordo com o alcance de tal revolução. No caso de Borges, que viria a criar uma literatura fantástica, com densidade filosófica, de cunho universalizante e expressão concisa, isso implicava o distanciamento de seus colegas de geração em muitos aspectos temáticos e formais. De fato, Borges se afastará dos vanguardistas, ou seja, da inspiração francesa, se afastará dos tradicionalistas que cultivam a matéria local, se afastará dos vanguardistas políticos e se afastará do conjunto dos

escritores de língua espanhola ao promover uma escrita concisa e irônica.

Com tantos inimigos, é de se perguntar em quem se apoiava. Antes de entrar nos detalhes dos conflitos, vale a pena fazer uma breve pausa para examinar o sistema pessoal de alianças de Borges, que sempre combinou simplicidade e cordialidade pessoais com o tom mais guerreiro na escrita. Iniciado pelo pai, e constantemente apoiado pela mãe, na vida literária Borges soube tecer ao longo de toda a sua existência profundos laços de amizade com figuras de pai e também de irmãos homens (que não teve) e de filhos (que tampouco teve). Essas grandes amizades foram todas hispânicas e quase todas argentinas, detalhe importante em um autor acusado durante tanto tempo de ser estrangeirizante e antinacional.

A primeira grande figura de tipo paterno a que Borges se liga e à qual se manteria fiel ao longo de toda a vida, é a do espanhol Rafael Cansinos Assens (1883-1964), 16 anos mais velho que Borges, poeta, romancista e crítico literário, considerado um mestre da vanguarda literária da Espanha no início do século XX. Depois da Guerra Civil, Cansinos Assens, que era partidário da República, viveu uma espécie de exílio interior e dedicou-se a uma série de traduções monumentais, entre elas do *Corão*, de Dostoiévski, Schiller, Goethe, Balzac e das *Mil e uma noites*, para a qual escreveu uma introdução de quatrocentas páginas. É também o autor de um livro de memórias de mais de mil páginas. Quando se considera a animosidade com que Borges tratou os autores espanhóis modernos,

chama ainda mais a atenção essa sua admiração constante por uma figura relativamente menor da literatura espanhola contemporânea, figura que, aliás, cresceria em importância, como outros autores, por sua presença constante nos escritos borgianos.

Duas amizades importantes, também hispânicas, também internacionais, foram a do mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) e a do dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), o primeiro dez e o segundo cinco anos mais velho que Borges.

Alfonso Reyes, considerado um dos mais importantes intelectuais mexicanos do século XX, foi embaixador em Buenos Aires de 1927 a 1930 e entre 1936 e 1937. Como o nosso João Cabral de Melo Neto na Espanha, por onde passou (passou também pelo Brasil) travou relações produtivas com os intelectuais. Nesses anos portenhos, Reyes costumava convidar Borges para jantar aos domingos e promoveu a edição tanto de Borges como do outro pai espiritual de Borges, Macedonio Fernández. Reyes, que traduziu parte da *Iliada*, era um estudioso da literatura grega (que usava como paradigma para seu projeto de renovação da cultura mexicana) e da literatura do Século de Ouro espanhol, tendo escrito trabalhos sobre Góngora. Foi também um dos primeiros a investigar a obra da poetisa e dramaturga barroca mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, considerada uma das grandes figuras literárias da língua espanhola de todos os tempos.

Pedro Henríquez Ureña vivera em Cuba e no México, onde fundara com Alfonso Reyes e José Vasconcellos o *Ateneo de México*,

grupo que se dedicou a estudar os clássicos. Henríquez Ureña, que foi poeta mas que se distinguiu, a exemplo de Reyes, no gênero ensaístico, viveria a maior parte de sua vida na Argentina e é considerado um dos mais importantes ensaístas da América hispânica, tendo publicado também livros na França e nos Estados Unidos. Borges refere-se da maneira mais elogiosa ao seu aprendizado com Henríquez Ureña e Alfonso Reyes, que são mencionados não apenas em seus ensaios e entrevistas, mas também em dois célebres contos, o primeiro em “El Aleph” e o segundo em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. De modo que podemos dizer que a enorme massa de leitura inglesa, francesa e alemã de Borges foi devidamente temperada pelo diálogo constante com esses dois grandes eruditos e críticos hispano-americanos, particularmente ligados aos clássicos greco-latinos e aos clássicos hispânicos.

A segunda grande figura paterna na vida intelectual de Borges é o excêntrico Macedonio Fernández (1874-1952), a quem o autor de *Ficciones* ajudará a transformar em verdadeiro mito do mundo literário argentino. Macedonio, que era amigo do pai de Borges, unia em sua obra peculiaríssima alguns dos elementos que caracterizarão a literatura do próprio Borges: irreverência, ludismo e filosofia. Macedonio, que era 25 anos mais velho que Borges, substituirá Cansinos Assens no papel de mentor intelectual em uma Buenos Aires que Borges reencontra depois de sua etapa europeia. Borges sublinhou em inúmeras ocasiões o papel central de Macedonio em sua vida de escritor. Assim, em seus *Diálogos* com Victoria Ocampo, declara:

É uma das pessoas que mais me impressionaram na vida, menos por sua obra escrita, que hoje se encontra em estado confuso e mesmo inextricável, que por sua conversa. Macedonio Fernández foi o melhor conversador que já encontrei e, o que pode parecer incompatível, o mais lacônico.

Na “autobiografia”, que ditou a seu tradutor norte-americano Norman Thomas di Giovanni, diz:

É possível que o acontecimento mais importante de minha volta tenha sido Macedonio Fernández. De todas as pessoas que encontrei no curso de minha existência – e encontrei muitas pessoas notáveis – ninguém deixou em mim uma impressão tão profunda e tão durável [...]

E, de forma mais enfática ainda, na homenagem que prestou por ocasião do falecimento de Macedonio, em 1952:

José Ingenieros, Ignazio del Mazo, Carlos Maldonado, Julio Medina Vedia, Arturo Múscari e meu pai foram amigos íntimos de Macedonio; ao redor de 1921, de volta da Suíça e da Espanha, herdei essa amizade. A República argentina me parecia um território insípido que já não era barbárie mas ainda não era a civilização, mas depois de ter conversado duas vezes com Macedonio, entendi que esse homem apagado que, em um modesta pensão do bairro dos Tribunais descobria os problemas eternos como se fosse Tales de Mileto ou Parmênides, podia substituir perfeitamente

os séculos e os reinos da Europa. [...] Eu passava meus dias elaborando áridos e pobres poemas da seita herética do ultraísmo, mas a certeza de que no sábado iria encontrar Macedonio explicando, em um café do bairro do Once, que o eu é ausência ou ilusão, era suficiente – me lembro muito bem – para justificar nossa semana. (Borges, 1996, p. 1273)

Dez anos depois de conhecer Macedonio e se reconciliar plenamente com seu país e sua cidade, Borges irá conhecer outra figura, esta mais de irmão menor, na pessoa de Adolfo Bioy Casares, o conhecido autor de *Invencción de Morel*, nascido em 1914, ou seja 15 anos depois de Borges. Com ele Borges realizará uma série de projetos, desde a fundação da revista *Destiempo* em 1935 até a organização de antologias, entre elas as famosas *Antologia de literatura fantástica* (de que participou também a esposa deste, Silvina Ocampo), e *Los mejores cuentos policiales*, e a escrita de uma vasta obra em colaboração – dois roteiros de cinema e um grande volume de contos policiais escrito sob pseudônimos em que frequentemente os dois misturavam sobrenomes de familiares, como H. Bustos Domecq e B. Suárez Lynch.

De Bioy Casares, como de seus outros amigos, Borges só disse elogios, como o seguinte:

Opondo-se ao meu gosto pelo patético, o sentencioso e o barroco, Bioy me fez compreender que a serenidade e a reserva convinham mais à escrita. Se eu posso me expressar em uma palavra, diria que Bioy me conduziu passo a passo rumo ao classicismo. (Borges, 1996, p. 1566)

Nessa época Borges conhece também Victoria Ocampo, irmã da esposa de Bioy, que fundaria a prestigiosa revista *Sur*, da qual Borges viria a ser um dos principais colaboradores. Com Victoria Ocampo as relações foram amistosas, mas com algumas importantes diferenças: Victoria era uma admiradora fervorosa da cultura europeia, sobretudo francesa e inglesa, que, na mais pura tradição argentina, queria importar de maneira sistemática. O profundo senso de crítica e autonomia de Borges viria mais de uma vez se chocar com as posições de Victoria. Um livro recente (*Borges en Sur*) recolhe a impressionante produção de Borges ao longo de toda a existência da revista.

Mais tarde Borges se apoiará em outras amizades, em geral femininas, alunas ou ex-alunas suas na Universidade de Buenos Aires, onde foi convidado a dar aulas de literatura inglesa e norte-americana a partir de 1957 (ou seja, aos 58 anos) apesar de ele próprio nunca ter feito estudos superiores formais. Com essas colaboradoras iria publicar mais de uma dezena de pequenos volumes antológicos ou de introdução sobre literatura fantástica, germânicas antigas, inglesa e norte-americana e sobre budismo. Uma dessas colaboradoras, María Kodama, se tornaria sua esposa e herdeira.

Como os concretistas brasileiros, Borges efetuará, sozinho, ao lado de sua obra criativa, um verdadeiro trabalho de importação do que considera os melhores valores literários mundiais e uma reavaliação minuciosa do passado literário argentino. Nas duas

operações, principalmente na segunda, Borges entrará em choque com boa parte dos escritores de sua geração que não compartilham seus ideais estéticos. Borges organizará numerosas antologias de literatura estrangeira e argentina e fará uma releitura sistemática de objetos sagrados como as obras dos clássicos espanhóis, que trata com inteligência e desenvoltura, e dos clássicos argentinos, que propõe – e em grande medida consegue – reclassificar. Assim, examina a literatura gauchesca do ponto de vista que será sempre o seu, o da literatura universal, e ataca sistematicamente todo culto nacionalista, ressaltando os resultados estéticos. Defende, também de maneira sistemática, Sarmiento e reserva um lugar importante nas letras argentinas a figuras menores como o poeta Almafuerte, pseudônimo de Pedro Bonifacio Palacios (1854-1917), uma espécie de Augusto dos Anjos argentino, que atrai Borges por suas preocupações éticas. Outro poeta argentino a quem Borges reserva um lugar de destaque em sua seleção pessoal é Enrique Banchs, (1888-1968), cujo volume *La urna*, de 1911, é insistentemente elogiado por Borges.

Nesse processo radical de revisão do que seria válido na literatura universal, Borges concentra suas preferências, como sabemos, nos escritores europeus e norte-americanos, sobretudo nos ingleses, sem esquecer – e aqui sua novidade é verdadeiramente mundial – sua exploração sistemática (através do inglês, mas também do alemão e do francês) das literaturas clássicas ocidentais mas sobretudo das clássicas orientais, além dos historiadores, filósofos,

teólogos e livros sapienciais de todas as épocas, das literaturas germânicas antigas. No enorme resto de suas leituras, que não deixa de espantar quem se aproxima dela com alguma dedicação, está a literatura policial moderna, que Borges conhecia como poucos e de cujo reconhecimento estético é um dos responsáveis e Dante, cuja obra também Borges conhecia profundamente.

Causa pouca surpresa que nessa dedicação às literaturas do mundo, tanto contemporâneas quanto antigas, sobrasse pouco espaço para a moderna literatura hispano-americana e brasileira. Essa atitude, que provocou tanto ressentimento, é bem explicitada em uma resenha ferina do livro *Nordeste e outros poemas do Brasil*, de brasileiro Ribeiro Couto (1898-1963), publicada na *Revista Multicolor*, suplemento do jornal *Crítica*, em 30 de dezembro de 1933, onde diz:

É opinião geral (ou queixa mecânica geral) que os homens das diversas Américas não nos conhecemos o suficiente. Se omitimos dessas a América do Norte (que pode nos ensinar muito, e até tudo, tanto por seus erros como por seus acertos), penso estritamente o contrário. Penso que nos parecemos infinitamente, com escassas e míseras variantes de cor local, e que um conhecimento intenso seria como nesses cansativos velórios que nos infligem o incômodo de tristes primos derrotados pela urticária ou de pálidas tias à espera do escorbuto. Quando um mulato açucarado me jura que tal ou qual prócer guatemalteco “gosta muito dos argentinos” e dedica vigílias apaixonadas a examinar os livros de Manuel Gálvez ou de J. L. Borges, minha justa indignação ignora os limites, e declaro a) que está malgastando a vida;

b) que se trata de um ingênuo político que lê para ser lido e c) que os infernos do Pen Club serão seus. Alguém observará que minha ignorância da literatura argentina é (embora considerável) imperfeita, mas eu lhe respondo que o que em mim é um mal necessário, corre o risco de ser uma aberração em uma pessoa engendrada em Guaiacuil. Trocar Sarmientos por Montalvos, permutar polcas paraguaias por falsos tangos boquenses, remeter um José Gervasio Artigas e receber um Emiliano Zapata pelo correio – que confuso e prodigioso comércio em que todos perdem! (Borges, 1995, p. 196-7)

Aqui temos Borges no melhor, ou pior, de sua verve, muito ao estilo de Quevedo ou de seu admirado Voltaire, cheio de preconceitos, distante da cordialidade que sempre cultivou no trato pessoal. Aqui também fica claro que das Américas lhe interessa culturalmente apenas os Estados Unidos, extensão bem-sucedida da Europa e que a mestiçagem e o atraso o assustam. Cabe notar, a propósito, que Borges em geral ignorou a literatura brasileira, silenciando sobre Machado de Assis ou Guimarães Rosa, mas citando em várias oportunidades Euclides da Cunha e Gonçalves Dias, autores que lhe chamam a atenção pelo elemento épico. Uma curiosidade também é que o Rio Grande do Sul aparece citado em alguns contos de Borges sempre como um lugar de barbárie, onde se refugiam os criminosos argentinos e uruguaiois e onde existiria ainda o gaúcho cantado pelos literatos portenhos, para ele inexistente na Argentina.

Por mais chocante que possa parecer esse juízo de Borges, certamente mais ainda devido ao tom utilizado, ele não difere

muito daquele que Antonio Candido formulou na introdução à sua *Formação da literatura brasileira* e onde chamava a atenção para a secundariedade da literatura brasileira, que devemos conhecer porque trata de nós, mas que não devemos esquecer que no panorama mundial é uma literatura pobre, uma literatura secundária derivada de outra secundária. O diagnóstico do crítico brasileiro não é menos radical que o de Borges, mas dito com palavras polidas e com um tom de resignação despertam simpatia, enquanto o de Borges provoca o contrário.

Ao mesmo tempo em que promoveu alguns escritores argentinos, tirando-os do esquecimento e mesmo transformando-os em celebridades internacionais porque associados a seu nome, Borges desconheceu ou desconsiderou soberanamente alguns dos mais importantes escritores de língua espanhola do século XX. A lista é longa, mas inclui os poetas César Vallejo e García Lorca (com quem Borges foi especialmente maldoso ao classificá-lo como “andaluz profissional” e dizer que fora beneficiado pela morte trágica) e, em geral, quase todos os romancistas hispano-americanos, anteriores e posteriores ao chamado *boom*. Entre os muitos ofuscados pelo crescente prestígio e autoridade da estética borgiana estão grandes autores como os argentinos Roberto Arlt, Cortázar e o próprio Bioy Casares, uruguaios como Juan Carlos Onetti e Felisberto Hernández e muitos outros, como o singular cubano José Lezama Lima. Entre os poucos escritores hispano-americanos do século XX que mereceram sua estima estão os

mexicanos Juan Rulfo e Juan José Arreola, escritores cuja estética mostra muitos pontos comuns com a sua própria.

Se Borges foi agressivo, arrogante ou mordaz com seus conterrâneos de opções estéticas contrárias ou divergentes, também recebeu deles, e dos críticos que os preferiam, uma constante animosidade, como demonstra a extensíssima literatura antiborgiana publicada em seu país. Nos países hispano-americanos fora do Rio da Prata, Borges recebeu mais admiração que censura, embora a imensa maioria dos escritores fosse de esquerda e lamentasse a postura política de Borges.

Quase todos os escritores do chamado *boom* da literatura hispano-americana expressaram sua grande dívida com Borges, com quem tinham diferenças políticas e apesar de que Borges os desconhecia ou fingia desconhecer. Vargas Llosa exprime bem o impacto de Borges nos escritores hispano-americanos:

Quando releio muitos dos autores que foram meus modelos, descubro que já não me fascinam – entre eles Sartre. Mas a secreta, pecaminosa paixão que eu nutria pela obra de Borges, nunca diminuiu, e relê-lo, o que faço cada certo tempo como cumprindo um ritual, sempre foi uma experiência feliz. Recentemente li todos os seus livros de novo, um por um, e mais uma vez fiquei admirado, tanto quanto da primeira vez, pela elegância e simplicidade de sua prosa, pelo refinamento de seus contos e pela perfeição de seu artesanato. Sei quão efêmero os julgamentos literários podem se revelar, mas no caso de Borges não creio ser exagerado aclamá-lo como a

coisa mais importante que aconteceu na literatura de imaginação de língua espanhola dos tempos modernos e um dos mais memoráveis artistas de nosso tempo. (Vargas Llosa, 1988, p. 108)

Vargas Llosa resume também a noção, quase uma unanimidade entre a crítica, de que Borges é um escritor cuja universalidade supera a da maioria de seus colegas europeus e que é ao mesmo tempo tipicamente hispano-americano e tipicamente argentino:

Poucos escritores europeus assimilaram a herança do Ocidente de maneira tão completa e exaustiva como este poeta e contista argentino, da periferia. Quem, entre os contemporâneos de Borges, se sentia à vontade com os mitos escandinavos, a poesia anglo-saxônica, a filosofia alemã, a literatura do Século de Ouro espanhol, os poetas ingleses, Dante, Homero, os mitos e lendas do Oriente Médio e do Extremo Oriente que a Europa traduziu e legou ao mundo? Mas isto não tornava Borges um europeu. Lembro a surpresa de meus estudantes do Queen Mary College, na Universidade de Londres, durante os anos 60 – estávamos estudando *Ficciones* e *El Aleph* – quando eu disse que havia latino-americanos que acusavam Borges de ser europeizado, de ser pouco mais que um escritor inglês. Eles não entendiam por quê. Para eles aquele escritor, em cujos contos tantos países, épocas e referências culturais estão misturadas, parecia tão exótico quanto o cha-cha-cha, que era a moda do momento. (Vargas Llosa, 1988, p. 109)

Fora da Argentina foi na Espanha, finalmente, onde Borges provocou mais ressentimento, e não por acaso, porque foi contra

os autores espanhóis que Borges dirigiu o mais pesado de sua artilharia, não poupando praticamente ninguém fora de seu mentor Cansinos Assens, o Arcipreste de Hita e Cervantes. Mesmo seu culto de Cervantes, para cuja interpretação deu uma contribuição notável, insistiu em se diferenciar do culto espanhol, que considerava burocrático e indiscriminado. Como Paul Groussac, considerava que Cervantes escrevia mal, mas que sua literatura se nutria da força de sua imaginação e, através das figuras complementares de Dom Quixote e Sancho, não dependia de parágrafos bem escritos. Por isso, disse, Cervantes “ganha batalhas póstumas contra seus tradutores”. A Espanha europeizada de hoje (que adquiriu grande parte da indústria editorial argentina) aprendeu a suportar, primeiro, e depois a aceitar Borges e no momento está plenamente reconciliada com ele e sua obra, e suas instituições públicas e privadas o promovem incansavelmente como um dos clássicos do idioma.

Borges, de Bioy

Em 2006, as Ediciones Destino, de Barcelona, um selo do grupo Planeta, publicou um livro inusual. Intitulado simplesmente *Borges*, o volume de 1680 páginas (1664 de texto e 16 de ilustrações), recolhe as partes do diário mantido durante toda a vida por Bioy Casares dedicadas a Borges. Através de Borges, que cobre o período que vai de 1949 a pouco antes da morte de Borges em 1986, temos uma visão inédita da obra borgiana e dos caminhos que levaram

a ela. Bioy narra o trabalho conjunto com o amigo de edição, tradução, comentário e escrita conjunta de ficção policial e recolhe as opiniões de Borges sobre praticamente todos os assuntos, da política nacional e internacional às viagens de trabalho de Borges, que tomaram um ritmo alucinado em seus últimos anos de vida. Recolhe sobretudo as opiniões de Borges sobre centenas de autores e textos nacionais e estrangeiros. O lugar ocupado pela tradução e pelos textos clássicos revela ser mais amplo e profundo que já se sabia pelos escritos de Borges e pelas inúmeras biografias surgidas nos últimos anos.

Fica evidente no livro de Bioy como a tradução é uma preocupação cotidiana de Borges, já que é através da tradução que Borges explora um imenso corpus de textos filosóficos, históricos, religiosos e literários de todas as épocas e países. Isso se sabia de outras fontes, mas o Borges de Bioy Casares mostra como essa exploração está integrada às suas preocupações com a literatura argentina e uruguaia, que ele acompanha de perto, e com sua própria criação. Seu interesse pelos clássicos, ocidentais e orientais, aparece ainda mais vasto do que se pode depreender por seus escritos e entrevistas. Assim, em “Las versiones homéricas”, Borges menciona duas traduções francesas de Homero (uma da *Iliada* e outra da *Odisseia*) e 5 traduções inglesas da *Odisseia*; já em Borges, ele menciona 13 traduções da *Iliada* (para o inglês, francês e espanhol) e nove traduções da *Odisseia* (para o inglês e para o francês). Sua familiaridade com as literaturas do Oriente fica também mais clara e envolve não apenas o conhecimento das obras mas de histórias das literaturas chinesa, indiana, japonesa e persa, entre outras. Em várias ocasiões, Borges

comenta um texto literário oriental, ou um traço de uma literatura oriental, sempre com um ponto de vista pessoal e que, com frequência, se opõe ao de orientalistas.

Concluindo, podemos dizer que o caminho de Borges para se tornar um clássico do século XX passou por uma constante leitura crítica simultânea da tradição nacional e hispânica e pela exploração, via tradução, de um imenso corpus de textos ocidentais e orientais, antigos, medievais e modernos, em que os clássicos ocupam uma posição central, embora não exclusiva. A atitude universalizante e autônoma, de julgar a obra independente de seu lugar no cânone do momento, fez também com que, com seu crescente prestígio internacional, Borges tornasse clássicos textos e autores antes considerados secundários, como Marcel Schwob, ou de gêneros considerados menores, como a literatura policial e fantástica.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Borges en Revista Multicolor*, investigación y recopilación a cargo de Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Oeuvres complètes*. I, édition établie, présentée et annotée para Jean Pierre Bernès. Paris: Gallimard, 1996.

CASARES, Adolfo Bioy. *Borges*. Editado por Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. “The Fictions of Borges” in Norman Thomas di Giovanni (ed.) In: *Memory of Borges*. London: Constable.

tradução interativa para a participação do público em geral, com a sugestão de que um grupo encontrará respostas mais eficientes na busca da palavra certa. Entretanto um estudioso no assunto critica a tradução "falhada" de um clássico brasileiro nos Estados Unidos por se tratar de uma tradução de muitas mãos.

A discussão acerca de uma tradução ideal se acirra quando as possibilidades são inumeráveis. A visão mais antiga do bom tradutor dita o seu silêncio no texto para que somente o traduzido se expresse. Hoje tal visão não dá conta da integridade de um bom tradutor, pois reconhecemos que a comunicação mesma será prejudicada quando a expressividade falha. O tradutor deve lançar mão de todos os recursos "próprios" que mais se aproximem da expressão "do outro", para que seu texto seja inteligível, e deve ser sensivelmente artista para torná-lo belo.

Os estudos da tradução são infinitamente de Literatura por nos propor questões linguísticas, poéticas, culturais, todas intrincadas no humano devir do aperfeiçoamento, ao tornar visível, aos que se servem da tradução, o seu diálogo de equiparação com a obra original.

ISBN 978-85-99554-82-1



9 788599 554821