

Cadernos de Letras

Letras brasileiras em tradução

Edição n.65

Carolina Paganine

Pablo Cardellino Soto

(Organização)

Cadernos de Letras

**Letras brasileiras
em tradução**

Edição n.65

*Carolina Paganine
Pablo Cardellino Soto
(Organização)*

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói
2º semestre de 2022

Cadernos de Letras da UFF
Publicação semestral do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
Vice-Reitor: Fabio Barboza Passos
Diretora do Instituto de Letras: Carla de Figueiredo Portilho
Vice-Diretora: Sílvia Sousa

Editoras: Sílvia Maria de Sousa, Instituto de Letras, UFF, Brasil; Carla de Figueiredo Portilho, Instituto de Letras, UFF, Brasil

Assistente editorial: Cinthia Paes Virginio, UFF, Brasil

Comissão executiva (2020-2023): Carolina Paganine, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Tatiana Pequeno da Silva, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Mônica Maria Guimarães Savedra, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Conselho editorial

Catherine Dumas, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Claudia Poncioni, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Claudio Cezar Henriques, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
Edvaldo Balduino Bispo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
Gerald Bär, Universidade Aberta Portugal, Portugal
Eliana Yunes Eliana Lucia Yunes, PUC-Rio, Brasil
Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Greg Mullins, Evergreen College, Estados Unidos da América do Norte
Hanna Jakubowicz Batoréo, Universidade Aberta Lisboa, Portugal
Joana Matos Frias, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Luiz Fernando Valente, Brown University, Estados Unidos da América do Norte
Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Marcos Luiz Wiedemer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Maria Luíza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Mariângela Oliveira, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Pedro Éiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa, Portugal
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Roberto Acízelo Quelha de Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Solange Coelho Vereza, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal
Vania Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa, Portugal
Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Organização do número 65: Carolina Paganine, Universidade Federal Fluminense (UFF), e Pablo Cardellino Soto, Universidade de Brasília (UnB).

Coordenação da revisão: Glória Braga Onelley, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Greice Ferreira Drumond Holzweber, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil.

Supervisão da revisão: Thaíse Bastos Pio, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil e Adriana Rebello, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil.

Revisão: Bárbara Martins, UFF, Brasil; Lucas Dias Ferreira, UFF, Brasil; Matheus Guarino Sant'Anna Lima de Almeida, UFF, Brasil; Gabriela Natal de Oliveira da Silveira, UFF, Brasil; Glayci Kelli Reis da Silva Xavier, Colégio Pedro II / UFF, Brasil; Maria Clara Cunha Machado, UFF, Brasil; Yuri Nascimento, UFF, Brasil.

Responsável técnica: Cinthia Paes Virginio, Editoração eletrônica / diagramação, Brasil.

Campus do Gragoatá - Bloco C - sl. 515 - Niterói - RJ - CEP 24210-201, Brasil
e-mail: cadernosdeletras.egl@id.uff.br

Cadernos de Letras: Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras.
Niterói: Instituto de Letras, 1990.
Semestral

1. Tradução literária. 2. Literatura brasileira traduzida. 3. Estudos da tradução.

Cadernos de Letras da UFF, Niterói - RJ, v. 33, n.65, p. 180, 2º semestre de 2022.

Sumário

Apresentação, 6

Carolina Paganine

Pablo Cardellino Soto

Dossiê

August Willemssen e a recriação em neerlandês de

Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa, 15

Walter Carlos Costa

O Guimarães Rosa francês de Oseki-Dépré, 30

Elvis Borges Machado

***Complete Stories*, de Clarice Lispector: um**

sucesso editorial e de crítica, 51

Luana Ferreira de Freitas

O tradutor como divulgador (ou não) da cultura

do texto de partida: as notas de rodapé de

duas traduções para o inglês de *Iaiá Garcia*, de

Machado de Assis, 71

Adriana Mayumi Iwasa Braccini

Válmi Hatje-Faggion

De *Fronteira a Threshold*: a tradução densa na

obra de Cornélio Penna, 98

Maria Alice Gonçalves Antunes

***Poema sujo* em inglês:**

Leland Guyer traduzindo Ferreira Gullar, 124

Ana Paula Chamorro Bonow

Juliana Steil

**Carolina Maria de Jesus: três poemas vertidos
para o inglês, 147**

Luísa Arantes Bahia

Larissa Silva Leitão Daroda

Carolina Alves Magaldi

**Tradução desde o Sul: uma análise paratextual da
obra *Negra desnuda cruda*, 170**

Thayná Barros Soares

Luciana de Mesquita Silva

Varia

**Comentários interativos como potencializadores
do processo de (re)escrita de estudantes do ensino
superior na modalidade semipresencial, 191**

Bruna Rafaela dos Santos

Róger Sullivan Faleiro

Kári Lúcia Forneck

Carolina Taís Werlang

Apresentação

Os escritores fazem as literaturas nacionais e os tradutores fazem a literatura universal. Sem os tradutores, os escritores não seríamos nada, estaríamos condenados a viver encerrados na nossa língua.

José Saramago

As palavras em epígrafe, já bastante conhecidas, proferidas pelo escritor português José Saramago, nos parecem apropriadas para introduzir este número da *Cadernos de Letras da UFF*, dedicado a examinar obras brasileiras em tradução. No âmbito da literatura mundial, podemos concordar com Saramago em que, cada vez mais, são os tradutores e as tradutoras, e também outros profissionais do livro, os responsáveis por fazer os textos extrapolarem os limites das fronteiras do idioma em que foram escritos e, em muitos casos, como o de Saramago, receberem o devido prestígio da comunidade internacional. No âmbito específico da cultura brasileira, considerada periférica em relação às culturas europeias e anglófonas e mais importadora de literatura do que exportadora, a função da tradução adquire um papel político de dar visibilidade à vasta produção nacional, reafirmando sua importância para os meios artísticos e intelectuais.

Nesse sentido, os artigos aqui reunidos buscam apresentar panoramas pontuais sobre como determinadas obras brasileiras foram ou podem ser traduzidas e como questões textuais e culturais foram abordadas em diferentes contextos tradutórios e sob diferentes abordagens metodológicas e teóricas. Embora este número não dê conta de toda a produção nacional que foi ou está sendo traduzida e publicada em terras estrangeiras, as análises oferecidas abrangem desde autores já considerados canônicos, como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector,

a autores consagrados, mas com menos visibilidade internacional, como Cornélio Penna, Ferreira Gullar e Carolina Maria de Jesus, e até uma autora contemporânea e multiartista, como Mel Duarte.

A par dessa pluralidade, vemos também uma pluralidade de estilos literários e proveniências geográficas e sociais entre as autoras e os autores cujas obras traduzidas são examinadas seja com base em uma abordagem descritivista (“O tradutor como divulgador – ou não – da cultura do texto de partida”); um exame de notas e paratextos (além do artigo anterior, ver também “De Fronteira a *Threshold*: a tradução densa na obra de Cornélio Penna” e “Tradução desde o sul: uma análise paratextual da obra *Negra desnuda cruda*”); uma análise da recepção estrangeira (“*Complete Stories*, de Clarice Lispector: um sucesso editorial e de crítica”); a partir do perfil do tradutor ou da tradutora (conferir “August Willemssen e a recriação em neerlandês de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa” e “O Guimarães Rosa francês de Oseki-Dépré”); como crítica e análise poética (“*Poema sujo* em inglês: Leland Guyer traduzindo Ferreira Gullar); e como tradução comentada (“Carolina Maria de Jesus: três poemas versados”). Todos esses artigos, apresentados a seguir com mais detalhes, nos remetem a uma visão mais ampla sobre como a literatura brasileira tem sido traduzida e é vista aos olhos estrangeiros por meio de pesquisas que investigam o *status*, os desafios e o panorama da produção de textos brasileiros tal como revelado por meio de sua tradução, publicação e edição em outras línguas.

No primeiro artigo, Walter Carlos Costa nos oferece uma rica análise da tradução de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, para o neerlandês, por August Willemssen, iniciando por uma resenha bibliográfica do tradutor, especialista em literatura brasileira, e descrevendo seu método de tradução bem definido – seguido à risca –, expresso em posfácios com que acompanhava suas traduções. O aspecto central desse método é não traduzir o livro, e sim o autor, mesmo que dele se traduza, de fato, apenas uma obra, e isso envolve conhecer o autor, seu lugar, a história de seu país

e sua literatura, suas leituras e fortuna crítica. O autor passa a descrever a tradução de Willemsen a partir de exemplos retirados do texto e do discurso de acompanhamento, frisando como características principais a criatividade e a flexibilidade, uma vez que, em ocasiões, o tradutor deixa de acompanhar as inovações do texto rosiano, mas em outras ele produz neologismos próprios e “astutas combinações sintáticas e morfológicas, tirando proveito dos recursos do neerlandês” (COSTA, 2022, p. 26).

Elvis Borges Machado apresenta, assim como Costa, um estudo sobre a tradução de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa: neste caso, a tradução para o francês publicada em 1982 por Inês Oseki-Dépré. No artigo, é assinalada a necessidade que havia de se retraduzir o autor em função dos desenvolvimentos teóricos da tradução feitos na época por Antoine Berman, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos, uma vez que as traduções anteriores, da década de 1960, representavam “uma prática tradutória um pouco tradicional e dentro dos critérios clássicos do passado” (MACHADO, 2022, p. 31). Assim, é apontada a inovação crítica que a tradução de Oseki-Dépré significou no âmbito francófono. O autor analisa em detalhe o trabalho da tradutora sobre a letra da obra, particularmente ocorrências fonológicas, tais como onomatopeias, aliterações e rimas, além do ritmo e rupturas sintáticas. Conclui observando que a tradução consegue “promover um permanente deslocamento de fronteiras e uma abertura para a diferença e alteridade, capazes de potencializar a força crítica e imagética do texto rosiano” (MACHADO, 2022, p. 47).

Em seguida, Luana Ferreira de Freitas explora a recepção da literatura brasileira no exterior para analisar o caso da obra de Clarice Lispector no mundo anglófono, especialmente as circunstâncias em que defende a tradução dos *Contos Completos*, de 2015, assinada por Katrina Dodson, se tornou um divisor de águas na posição que a autora ocupa no espaço mundial. A autora demonstra sua tese, em grande medida, por meio da análise das menções a Clarice Lispector em *The New York Times*, e

também pela importante presença de resenhas na imprensa. No entanto, o fator decisivo foi a própria tradutora, em função dos vários prêmios a que fez jus com sua tradução. A autora também analisa o reposicionamento de Clarice no espaço literário anglófono e internacional com auxílio de dados referentes ao grande aumento de traduções e retraduições de sua obra a partir da publicação dessa tradução.

Adriana Mayumi Iwasa Braccini e Válmi Hatje-Faggion trazem uma análise descritiva e comparativa das duas traduções de *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, para o inglês, investigando a mediação intercultural feita com base no uso de notas dos tradutores em torno de assuntos tais como a crítica social e marcadores culturais presentes na narrativa, com o fim de estabelecer possíveis impactos e implicações para o leitor de língua inglesa. A abordagem teórica das autoras gira em torno do estatuto paratextual ou autorial das notas do tradutor e sua incidência no contexto da dicotomia domesticação–estrangeirização, e concluem que, muito embora as notas pareçam ser mais compatíveis, de modo geral, com a estratégia estrangeirizadora, seu uso não implica, necessariamente, o completo sucesso na mediação intercultural.

Maria Alice G. Antunes e Lais Alves analisam a tradução de *Fronteira*, de Cornélio Penna, para o inglês – *Threshold* –, assinada por Tona Riggio e Edward Riggio, à luz do conceito de “tradução densa”. Esse conceito, desenvolvido inicialmente por Kwame Anthony Appiah (1993) e aprofundado por Theo Hermans (2003), aplica-se a traduções que incluem peritextos, tais como notas, posfácios e ilustrações, a fim de preservar características dos contextos cultural e linguístico, bem como a riqueza interpretativa da obra, acolhendo o estrangeiro e a diferença. As autoras destacam a tradução dos Riggio como caso paradigmático de esforço no sentido de inovar na interpretação de obras traduzidas da literatura traduzida, em função da adesão da obra – e de sua tradução – ao chamado “gótico brasileiro”, com a inclusão de um glossário e um posfácio. O artigo

situa *Threshold* na história da literatura brasileira traduzida e como romance gótico, incluindo uma detalhada resenha da obra como subsídio ao estudo.

Em “*Poema sujo* em inglês: Leland Guyer traduzindo Ferreira Gullar”, Ana Paula Chamorro Bonow e Juliana Steil analisam a tradução do famoso e extenso poema do autor maranhense. O poema, de 1975, foi escrito por Gullar no exílio em Buenos Aires e, com a projeção nacional do poema por sua temática testemunhal e sua proposta gráfica e formal inovadora, o sucesso o impulsionou a voltar ao Brasil apesar da perseguição que sofria da ditadura militar. As autoras, além de apresentarem um contexto de publicação e crítica do poema no Brasil, tratam no artigo também do contexto editorial da tradução estadunidense realizada e proposta por Leland Guyer para a editora *New Directions*. O cerne do artigo, entretanto, concentra-se numa detalhada análise da tradução para a língua inglesa, levando em consideração diversos aspectos da forma poética, tanto do texto de partida quanto da tradução, que marcam as possibilidades de recriação do poema.

Dando sequência à tradução de poesia brasileira, apresentamos dois artigos que tratam da tradução de poetisas negras. No primeiro artigo, Luísa Arantes Bahia, Larissa Silva Leitão Daroda e Carolina Alves Magaldi traduzem para a língua inglesa três poemas de Carolina Maria de Jesus, até então inéditos nesse idioma. Em “Carolina Maria de Jesus: três poemas vertidos para o inglês”, as tradutoras oferecem um comentário crítico sobre os poemas, escolhidos para tradução considerando temas representativos da obra poética de Carolina, a saber: infância e nostalgia, nacionalismo e amor. Os poemas fazem parte da obra póstuma *Antologia Pessoal* (1996), mas escritos “no período compreendido entre duas ditaduras, a de 1945 e a de 1964, o que explica algumas de suas opções temáticas, como o nacionalismo e a adversidade” (BAHIA; DARODA; MAGALDI, 2022, p. 153). As autoras-tradutoras também destacam questões de forma nos poemas, como o registro mais formal do que nos diários de Carolina Maria

de Jesus e um estilo poético mais conservador que remonta a Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, duas importantes referências para os poemas aqui apresentados em tradução.

Já o artigo seguinte, de Thayná Barros Soares e Luciana de Mesquita Silva, intitulado “Tradução desde o sul: uma análise paratextual da obra *Negra desnuda cruda*”, versa sobre a tradução do livro de poemas *Negra nua crua* (2016) da escritora, *slammer* e produtora cultural paulista Mel Duarte, nascida em 1988. Se, nos dois artigos anteriores, o enfoque das análises recaía sobre a textualidade das traduções em níveis micro e macrotextuais, nesta pesquisa de Soares e Silva o objetivo é examinar os elementos paratextuais da tradução espanhola, realizada por Aline Pereira da Encarnação e publicada pela Ediciones Ambulantes em Madri, em 2018. A partir de análises de notas de rodapé, capa, quarta capa e orelhas, e tomando como base teórica as reflexões de Lefevere (1995), Genette (2009), Garrido Vilariño (2007), Yuste Frías (2014) e nascimento (2014), entre outros, as autoras se detêm sobre os índices icônicos e verbo-icônicos que ajudam a compor a imagem e a obra de Mel Duarte e que extrapolam os limites da página poética e atestam a preocupação editorial em apresentar as várias facetas dessa autora contemporânea que traz em sua obras marcas da condição de negra e periférica e transcende os espaços tradicionalmente elitistas da literatura *mainstream*.

Por último, na seção *Varia*, trazemos o artigo “Comentários interativos como potencializadores do processo de (re)escrita de estudantes do ensino superior na modalidade semipresencial” de Bruna Rafaela dos Santos, Róger Sullivan Faleiro, Kári Lúcia Forneck e Carolina Taís Werlang, pesquisadores da Universidade do Vale do Taquari – Univates. Os autores realizaram uma pesquisa sobre produção textual de graduandos em ambiente virtual por meio de uma atividade interativa. O objetivo era investigar “se a interação dos estudantes, nesse contexto, é eficaz e os auxilia a aprimorar sua escrita. Além disso, buscou-se criar um panorama sobre

as percepções dos participantes em relação a esse percurso” (SANTOS; FALEIRO; FORNECK; WERLANG, 2022, p. 197). Eles afirmam, ao final da pesquisa, que a interação trouxe resultados positivos para a produção textual dos alunos tanto na reescrita dos textos quanto nas atividades de revisão e de resposta ao questionário final sobre o método desenvolvido. Demonstram também que o ambiente virtual pode trazer boas contribuições à aprendizagem com o uso de ferramentas apropriadas que levem em consideração as interações e os sujeitos nelas envolvidos.

Esperamos que, ao cabo da leitura dos artigos ora apresentados, os leitores e as leitoras se sintam convidados a explorar os demais trabalhos que se debruçam sobre a literatura brasileira traduzida, como os artigos do livro *Literatura traduzida e literatura nacional* (org. Andréia Guerini Marie-Hélène C. Torres Walter Carlos Costa, 2008), teses e dissertações como as de Gomes (2005), Spézia (2015), Morinaka (2017) e tantas outras, além dos diversos textos disponíveis sobre o tema, muitos deles citados nas bibliografias do presente número, para então aprofundar a pesquisa sobre obras ainda não contempladas pela análise e reflexão crítica.

Carolina Paganine (UFF)

Pablo Cardellino Soto (UnB)

Organizadores

Referências

GOMES, Maria Lúcia Santos Daflon. *Identidades Refletidas*. Rio de Janeiro, 2005. 166 pp. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310746_05_pretextual.

[pdf](#). Acesso em 12 dez. 2022.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos (org). Literatura traduzida e literatura nacional. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/Literaturatraduzidaeliteraturanacional2008.pdf. Acesso em 12 dez. 2022.

MORINAKA, Eliza Mitiyo. Política cultural e jogos de poder na tradução da narrativa de ficção brasileira nos estados unidos (1943-1947). Salvador, 2017. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26668>. Acesso em 12 dez. 2022.

Fundação José Saramago. Os escritores fazem as literaturas nacionais e os tradutores fazem a literatura universal. Sem os tradutores,[...]. 05 fev. 2018. Facebook: [@fjsaramago](https://www.facebook.com/fjsaramago). Disponível em: <https://www.facebook.com/fjsaramago/posts/1882398691831538>. Acesso em 12 dez. 2022.

SPÉZIA, Karla. A literatura brasileira traduzida na França de 2000 a 2013: uma perspectiva descritiva e sociológica. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/160543>. Acesso em 12 dez. 2022.

Dossier

August Willemssen e a recriação em neerlandês de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa¹

Walter Carlos Costa²

POET/Universidade Federal do Ceará

PGET/Universidade Federal de Santa Catarina

CNPq

Resumo: O presente artigo examina a tradução de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, para o neerlandês, realizada por August Willemssen e publicada em 1977. Essa tradução constitui um capítulo fascinante da acidentada história da transposição do mundo rosiano para outras línguas. Willemssen segue, em sua tradução, seu método próprio, de tipo etnográfico, que ele sintetizava de acordo com o princípio de que “não se deve traduzir um livro, mas um escritor, mesmo que dele se traduza só uma obra” (WILLEMSSEN, 1996, p. 63). Tal como aconteceu em suas outras traduções, Willemssen acompanha sua tradução de *Primeiras estórias* de um posfácio. Nesse posfácio de 12 páginas, Willemssen discute suas estratégias tradutórias, que ele compara com as traduções então existentes para o inglês e para o alemão. Aproveita também para fazer uma apresentação da obra, dialogando com a crítica existente naquele momento e expõe sua concepção pessoal da literatura rosiana e dos procedimentos temáticos, com destaque para o maravilhoso apresentado através animais, crianças e loucos. Para Willemssen, a atenção rosiana às palavras está diretamente ligada à concepção rosiana das coisas. Recorda que Rosa tem sido acusado de mero virtuosismo linguístico, mas afirma que, na maioria dos casos, o experimento linguístico está ligado ao tratamento temático, por mais que, à primeira vista, pareça gratuito. O artigo conclui que o enfoque de Willemssen se caracteriza pela criatividade e pela flexibilidade, já que nem sempre segue as inovações de Rosa. Muitas vezes, normaliza uma expressão idiossincrática

-
- 1 Este texto surgiu como comunicação, primeiro, sob o título “A invenção de Primeiras estórias em holandês”, no Colóquio Internacional Guimarães Rosa, realizado em 10-12/04/2006, no Teatro Renascença, em Porto Alegre. Foi reapresentado, reformulado, como comunicação, sob o título “August Willemssen e a recriação em neerlandês de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa”, na International Conference on Translation Studies: New Directions, realizada em 01-02/06/2006, na Universiteit Utrecht, Holanda. Agradeço a generosa intermediação de Regina Zilberman com os organizadores do evento, que me permitiu participar desse evento, no qual pude conhecer vários pesquisadores internacionais sobre a literatura lusófona, assim como tradutores de literatura portuguesa e brasileira para o neerlandês. Finalmente, esse texto deveria fazer parte de um número especial da revista *Cadernos de Tradução*, da PGET/UFSC, que acabou não acontecendo. Essa viagem a Utrecht me permitiu ainda rever August Willemssen, de quem eu me tornara amigo em 1982 e que eu não revia há alguns anos. Willemssen, que na ocasião estava preparando suas últimas traduções (de Camões e Bocage), viria a falecer prematuramente em 2007. A presente é uma versão revista, ampliada e atualizada, tendo em conta a bibliografia mais recente.
 - 2 Doutorado em Inglês, University of Birmingham. Bolsista de produtividade em pesquisa C1, CNPq.

de Rosa, mas, em seguida, volta ao tom rosiano com neologismos próprios ou com inventivas combinações sintáticas e morfológicas, tirando proveito dos recursos do neerlandês. Não seguindo automaticamente o texto-fonte, e empregando a intuição literária e o bom senso, Willemsen consegue ser bastante exato e recriar o tom rosiano ao longo de todo o texto. Palavras-chave: João Guimarães Rosa. August Willemsen. *Primeiras estórias*. Tradução. Literatura brasileira.

O ano de 2006 marcou o cinquentenário da publicação de *Grande Sertão: Veredas* e de *Corpo de Baile*. O primeiro título, sobretudo, representou um verdadeiro terremoto na literatura brasileira, provocando reações contraditórias, do maravilhamento à rejeição mais radical. Nos anos seguintes, Rosa, que estreara com os contos de *Sagarana* em 1946, continuará exercendo seu poder criativo em volumes de narrativas breves, o mais rico deles sendo, para grande parte da crítica, *Primeiras estórias*, publicado em 1962. A tradução desse livro, talvez o menos controverso do autor, para o neerlandês, constitui um dos capítulos mais fascinantes da acidentada história da transposição do mundo rosiano a outras línguas. Que a espetacular, e minuciosa, recriação tenha acontecido em uma língua como o neerlandês certamente teria agradado o criador de Miguilim, apaixonado que era por línguas, antigas e modernas, orientais e ocidentais, internacionais, nacionais e locais.

Sabemos que o estudo das traduções pode auxiliar poderosamente na compreensão de certos fenômenos culturais, e isso é especialmente válido no caso das grandes obras literárias, não raro opacas na língua em que nasceram. Walter Benjamin (BENJAMIN, 2001, p. 193), entre outros, assinalou a importância de a tradução para o pleno desabrochar do original. Vista em termos universais, a criação em uma língua de uma grande obra é apenas o primeiro passo em sua trajetória pelo mundo. Jorge Luis Borges, com sua perspicácia e ironia habituais, chegou a exaltar seu “oportuno desconhecimento do grego” (BORGES, 1974, p. 240), que lhe permitia ler não uma *Odisseia* e uma *Ilíada*, mas uma verdadeira biblioteca de *Odisseias*

e *Ilíadas*, em diferentes línguas e nos variados estilos de época e autor.

As venturas e desventuras da obra rosiana em línguas estrangeiras não são desconhecidas dos estudiosos de Rosa e da tradução, como mostra o interesse despertado pela correspondência com seus tradutores. Contudo, se Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason, seus tradutores para o italiano e para o alemão, são conhecidos e apreciados, e até sobrevalorizados, o mesmo não acontece com August Willemssen, seu tradutor para o neerlandês. E talvez seja em neerlandês que o criativo e multifacetado idioleto rosiano encontrou sua mais inspirada encarnação³.

Originalmente, Willemssen era um professor universitário, que se especializou em literaturas de língua portuguesa. O mero professor universitário se transformou, em poucos anos, em um dos tradutores mais reconhecidos da Holanda e, em seguida, em um de seus melhores escritores.

Anne Lopes Michielsen fez um sumário compreensivo do peso quantitativo e qualitativo da produção tradutória de Willemssen em língua neerlandesa:

O tradutor e escritor August Willemssen (1936-2007) foi, provavelmente, o tradutor mais importante da literatura de língua portuguesa da Holanda. Em 1970, surgiu sua primeira tradução, *Meesters der Portugese vertelkunst* [Mestres da Arte Narrativa Portuguesa], que marcou o início de uma longa série de traduções e, sobretudo, um grande aumento no número de traduções dessa área linguística. Durante 37 anos, Willemssen esteve ativo como tradutor do português e um total de 62 traduções foram publicadas, incluindo uma póstuma e uma em colaboração com

3 Entre 2006 e os dias atuais, a situação melhorou em relação à tradução de *Primeiras estórias* para outras línguas. Entre as novas traduções, merece especial destaque a de Inês Oseki-Dépré: *Premières histoires*. Paris: Métailié, 1982. A própria tradutora, que é também uma das grandes pesquisadoras em estudos da tradução, retrata a movimentada história de sua tradução no artigo “Uma recepção francesa de *Primeiras Estórias* (1962) de João Guimarães Rosa”, *Revista de Letras*, UFC, v. 2 n. 40 (2021), pp. 55-72. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/72386>. Acesso em 01/08/22.

Harrie Lemmens, o que representa mais de 16,5% de todas as obras do traduzidas do português para o neerlandês no período 1895-2013. Entre essas obras, estão 2 da África, 32 do Brasil e 28 de Portugal. Willemsen traduziu tanto prosa como poesia, e seu amor pela literatura brasileira e pela poesia do português Fernando Pessoa, em particular, teve uma grande influência no campo literário holandês.⁴ (MICHELSEN, 2014, p. 41).

Especificamente em relação à literatura brasileira, vale a pena retratar, em grandes linhas, a carreira de Willemsen como tradutor. No início, ele fez pequenas traduções publicadas em modestas *plaquettes* de seus poetas brasileiros preferidos: Drummond, Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Também em forma de *plaque*, saiu sua primeira incursão na obra de Guimarães Rosa: *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Depois, conseguiu publicar uma grande antologia de Drummond. Imediatamente em seguida, traduziu uma série incrível de autores brasileiros, entre outros, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, Antônio Torres, Chico Buarque de Holanda, Ledo Ivo e Ferreira Gullar.

Paralelamente à sua obra de tradutor, Willemsen foi construindo uma obra própria. Nesta se destacam dois livros sobre o Brasil. O primeiro, em 1985, é *Braziliaanse brieven* [Cartas brasileiras]. São particularmente tocantes, e importantes para a história cultural brasileira, os retratos que traça de autores considerados tímidos e difíceis, como Dalton Trevisan e Drummond de Andrade, aos quais, aliás, teve amplo acesso. O segundo livro próprio, *De Goddelijke Kanarie* [O canário divino], uma emocionada

4 “Vertaler en schrijver August Willemsen (1936-2007) is wellicht de belangrijkste vertaler geweest voor de Portugeestalige literatuur in Nederland. In 1970 verscheen zijn eerste vertaling *Meesters der Portugese vertelkunst* wat het begin betekent van een lange reeks maar vooral van een grote toename in het aantal vertalingen uit dit taalgebied. Gedurende 37 jaar was Willemsen actief als vertaler uit het Portugees en in totaal zijn 62 vertalingen van zijn hand uitgegeven, waarvan één postume en één in samenwerking met Harrie Lemmens, wat ruim 16,5% is van alle in het Nederlands vertaalde werken uit het Portugees in de periode 1895-2013. Dit betreffen 2 werken uit Afrika, 32 uit Brazilië en 28 uit Portugal. Willemsen vertaalde zowel proza als poëzie en met name zijn liefde voor de Braziliaanse literatuur en voor de poëzie van de Portugees Fernando Pessoa heeft veel invloed gehad in het Nederlandse literaire veld.” (MICHELSEN, 2014, p. 41).

história do futebol brasileiro, de que Willemssen era grande conhecedor.

Especificamente em relação a Guimarães Rosa, além da *plaquette* citada anteriormente, Willemssen traduziu dois livros: *Primeiras estórias*, em 1977, dez anos após a morte de Rosa, quando o tradutor tinha 41 anos, e *Grande Sertão Veredas*, em 2001, quando o tradutor tinha 65 anos e estava em plena maturidade como escritor. Ambos os livros, como o conjunto de sua obra, tanto de tradutor como de autor, foram muito bem recebidos pela crítica e pelo público.

Duas das características importantes de Willemssen como tradutor parecem ser a liberdade (só traduziu textos que admirava) e a alta disciplina com que encarou seu ofício, refletida em uma produção contínua através dos anos, não interrompida nem mesmo quando sua obra própria alcançou grande sucesso editorial. Trata-se, portanto, de um tradutor com um plano consistente de traduzir o que considera ser os melhores textos, do ponto de vista estético, das literaturas lusófonas. Essa seleção, em parte, coincide com a opinião da crítica, e até da tradição, e, em parte, reflete suas preferências pessoais, como no caso do poeta brasileiro Ledo Ivo, que ocupa um lugar mais importante no cânone pessoal de Willemssen do que no da crítica brasileira atual. Poderíamos dizer que o projeto tradutório de Willemssen se assemelha mais ao dos grandes tradutores do romantismo alemão do que aos dos tradutores contemporâneos. Isso parece refletir uma consciência aguda de que está, com suas traduções, contribuindo para enriquecer o neerlandês como língua literária.

Esse projeto envolve uma poética do traduzir que, por sua vez, é também uma ética, refletida na prática constante de incluir um pequeno glossário e um posfácio (não um prefácio) em suas traduções.⁵ Estando em Florianópolis, em outubro de 1984, Willemssen proferiu, na Pós-Graduação de Literatura da UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina, uma

5 Ver a respeito o minucioso estudo de Yaemi Natumi: “*Não traduzo um poema mas um poeta*”: Poética tradutória externa de August Willemssen. dissertação de mestrado, Universiteit Utrecht, 2013.

palestra sobre a tarefa do tradutor, pessoalmente intitulada “O autor da obra alheia”, que foi publicada na revista *Fragmentos* do Departamento de Língua e literatura estrangeiras dessa mesma universidade. Nessa palestra, ele detalha o seu método, que seguiu rigorosamente de tradução a tradução:

O tradutor tem de conhecer o país do escritor, até a região ou cidade do escritor e as particularidades linguísticas correspondentes. Tem de saber sobre a época do escritor, a história e a literatura de seu país, bem como a eventual tradição literária em que se situa o escritor. Não adianta ter lido só o livro que pretende traduzir, pois acho que não se deve traduzir um livro, mas um escritor, mesmo que dele se traduza só uma obra. É preciso saber o que o autor leu, quais as suas preferências literárias, o que se escreveu a seu respeito. E preciso saber como as pessoas de seu país convivem, quais as relações entre homem e mulher, qual o cheiro do país, não só o cheiro de arquivos, bibliotecas e livrarias, mas também o cheiro das ruas, das pessoas, da comida, da bebida, tudo (WILLEMSSEN, 1986, p. 63).

Esse programa foi seguido à risca por Willemsen em relação a Guimarães Rosa e, especificamente, a *Primeiras estórias*, como tentarei mostrar a seguir. Ele, de fato, conhece o país do escritor, o Brasil, onde esteve repetidas vezes. Conhece também a região e a cidade do escritor, tendo estado em Minas Gerais, especificamente na região que serve de cenário para a ficção rosiana. Esse zelo etnográfico aparece na capa de *Derde oever van de rivier* [A terceira margem do rio], que reproduz uma foto tirada pelo próprio Willemsen da região dos gerais, no norte de Minas, com um rio e a típica paisagem do cerrado, que ocupa um lugar importante na literatura de Guimarães Rosa.

Willemsen conhecia também, como poucos, “a época do escritor, a história e a literatura de seu país, bem como a eventual tradição literária em que se situa o escritor” (WILLEMSSEN, 1986, p. 63). Em suas várias visitas

ao país, Willemsen pôde conhecer, em primeira mão, a literatura brasileira, tanto através de livros como através do contato pessoal com escritores, críticos e jornalistas. Parte dessa história está contada, com rigor e humor, em *Cartas brasileiras*. Conhece também a história brasileira, inclusive a contemporânea, e a história da literatura brasileira, sobretudo a da geração de Rosa. Também conhece não apenas a obra que traduziu, nesse caso, *Primeiras estórias*, mas toda a obra de Guimarães Rosa e, de fato, traduz Guimarães Rosa, e não apenas *Primeiras estórias*, como o leitor atento pode comprovar ao ler as suas traduções de *A hora e vez de Augusto Matraga* e de *Grande Sertão: Veredas*. Em outras palavras, nos três textos de Rosa que Willemsen traduziu está presente a preocupação de traduzir, junto à especificidade da obra, a especificidade do autor.

Willemsen cumpre também com a outra exigência, mais árdua, que preconiza para os tradutores: “É preciso saber o que o autor leu, quais as suas preferências literárias, o que se escreveu a seu respeito” (WILLEMSSEN, 1986, p. 63). Ter lido, com atenção, toda a obra de Rosa já é em si algo admirável e que a maior parte dos brasileiros cultos, normalmente, não faz. Saber suas preferências literárias não é tão difícil, já que isso está muito bem documentado e, hoje, facilmente acessível em numerosos sites. Mas ler o que se escreveu a respeito de Rosa constitui uma tarefa mais exigente, já que existe no Brasil uma “indústria Guimarães Rosa”, como existe uma indústria James Joyce, que produziu centenas de teses, dissertações, artigos e livros e continua muito ativa. E “saber o que o autor leu” tampouco é empresa leve, pois Rosa era um grande e heterodoxo leitor, que devorava desde clássicos gregos e modernos até místicos como o flamengo Jan van Ruysbroeck e filósofos como Plotino.

A parte erudita é, por si só, bastante trabalhosa, mas Willemsen não para aí. Seguindo certa tradição, sobretudo anglo-saxônica, ele sublinha a importância do conhecimento prático, direto, como a paisagem e as pessoas reais. Willemsen, em seus périplos brasileiros, tentou entender

como as pessoas de carne e osso viviam, em que condições, o que inclui os mínimos detalhes da vida cotidiana.

A poética da tradução de Willemsen vai mais além dessas difíceis exigências iniciais. Ela supõe um programa estético muito sofisticado, que aparece parcialmente explicitada nos posfácios e se encontra, na maioria das vezes, devidamente disfarçado, no texto traduzido.

Primeiras estórias, ou De derde oever van de rivier

Passo agora a examinar o livro *De derde oever van de rivier* [A terceira margem do rio]. No momento de sua publicação, existiam já as traduções norte-americana e alemã para *Primeiras estórias*. A primeira, de Barbara Shelby, de 1968, se intitulava *The Third Bank of the River*, começando uma operação metonímica para a escolha do título, que seria prosseguida por Kurt Meyer-Clason, que intitulou a sua tradução de *Das dritte Ufer des Flusses*, e também por Willemsen.

Tal como acontece em suas outras traduções, Willemsen acompanha sua tradução de *Primeiras histórias* de um posfácio. O posfácio faz parte de sua política de tratar os assuntos de tradução com acuidade, mas sem chamar demais a atenção para o tradutor. O posfácio se torna, então, o melhor lugar para a discussão não apenas de suas estratégias tradutórias e da eventual crítica a outros tradutores, mas também para uma apresentação da obra. Esta apresentação está longe de ser somente encomiástica. Escrita em uma língua límpida, isenta de jargão, abunda em observações finas, que, em parte, coincidem com o que a melhor crítica produziu e em parte constituem uma leitura bastante singular.

Para Willemsen, os personagens de *Primeiras estórias* não são mais típicos do Brasil do que de qualquer outro país. Eles formam uma categoria de seres que possuem acesso direto ao maravilhoso: animais, crianças e loucos. Willemsen acredita que esses contos curtos são diferentes dos

contos anteriores de Rosa, que são também muito mais longos. Daí, explica, o *Primeiras* do título. Um lugar especial nesta nova modalidade, segundo Willemssen, é ocupado pelos loucos, que, em suas contos, constituem o tema, direto ou indireto, de 8 dos 21 contos do volume. No entanto, esses loucos, como os loucos dos contos de fadas, possuem frequentemente uma aura de “sabedoria perdida” e “até de santidade” (WILLEMSEN, 1977, p. 175). Willemssen assinala ainda que, em *Primeiras estórias*, são tênues os limites entre sanidade e loucura, citando, a propósito, a frase do conto “A terceira margem do rio”: “Ninguém é doido. Ou então, todos.” (ROSA, 1995, p. 412)

O parentesco de *Primeiras estórias* com o mundo dos contos de fada reflete, segundo Willemssen, uma atitude de vida do próprio Rosa e é o que, apesar de sua diversidade, empresta unidade às 21 histórias do livro. Cada conto é a história de um acontecimento. E a todo instante estão acontecendo maravilhas e, se não as vemos, é por falha nossa.

Ao mesmo sentimento de vida, que considera não trágico, mas mágico, Willemssen atribui uma atenção constante:

Atenção com tudo, sobretudo e a cada momento. Não há no mundo hierarquia na importância das coisas. O menor detalhe da vida cotidiana, apenas pela atenção, é aumentado em proporções exageradas. A intensificação da percepção leva a descrições de objetos, cenários, pessoas, situações, em que as fórmulas consagradas são ampliadas, corrigidas, tornadas mais exatas e em que coisas que já têm nome são novamente nomeadas. (ROSA, 1984, p. 176)⁶

6 “Aandacht voor alles, overal en op elk ogenblik. Er is op de wereld geen hiërarchie in de belgankelijkheid der dingen. Het kleinste detail van het alledaagse kan, enkel door aandacht, tot overdreven lijkende proporties worden vergroot. Deze intensifiëring van de waarneming leidt tot beschrijvingen van voorwerpen, omgevingen, mensen, situaties, waarin gedane formuleringen tot uitputtens toe worden aangevuld, gecorrigeerd, gepreciseerd, waarin dingen die reeds een naam hebben steeds opnieuw worden benoemd.” (ROSA, 1984, p. 176)

Para Willemsen, a atenção rosiana às palavras está diretamente ligada à concepção rosiana das coisas. Recorda que Rosa tem sido acusado de mero virtuosismo linguístico mas afirma que, na maioria dos casos, o experimento linguístico está ligado ao tratamento temático, por mais que, à primeira vista, pareça gratuito. Podemos dizer que o grau de atenção ao heterodoxo uso rosiano da língua constitui um ponto importante quando avaliamos a maestria relativa dos diferentes tradutores. Willemsen considera o caso, muito ilustrativo, do conto “Sequência”. Para ele, é preciso sempre o maior cuidado com os títulos, que considera serem, com frequência, quinta-essenciais. Para ele *sequência*, no caso, significa várias coisas ao mesmo tempo: consequência, seqüência, perseguição, seqüência no sentido musical (melodia paralela repetida em diferentes graus de escala). Critica, embora sem ânimo polêmico e com tom isento, a escolha da tradutora norte-americana para o título do conto:

É claro que a tradução inglesa, “Cause and effect”, é insuficiente. Há, de fato, uma causa (uma vaca fugida) e um efeito (encontro rapaz-moça), mas há, sobretudo, uma seqüência: o paralelo entre o conhecido amor pela vaca pelo pasto dela e o ainda desconhecido amor do rapaz pela ainda inencontrada moça. A palavra holandesa *sequentie* significa seqüência (a meu ver seu principal componente semântico) e evoca, por associação, consequência, sucessão, perseguição. Vemos aqui que a temática de Rosa tem consequências sobre seu uso da língua. (ROSA, 1984, p. 179)⁷

7 “Het is duidelijk dat de Engelse vertaling *Cause and effect* hier te kort schiet. Er is inderdaad een oorzaak (weggelopen koe) en een gevolg (ontmoeting jongen-meisje), maar er is bovendien een opvolging van gebeurtenissen, een achtervolging en, vooral, een sequens: de parallel tussen de geweten liefde van de koe voor haar weide en de nog ongeweten liefde van de jongen voor het nog te ontmoeten meisje. Het Nederlandse woord *sequentie* betekent sequens (mijns inziens de belangrijkste semantische component), en herinnert langs associatieve weg aan consequentie, opeenvolging, achtervolging. We zien hier dat Rosa’s thematiek gevolgen heeft voor zijn taalgebruik.” (ROSA, 1984, p. 179)

No final do conto, há um espinhoso e particularmente inspirado neologismo, daqueles que fazem o fascínio dos rosófilos: “Inesperavam-se?”. Para *inesperavam*, neologismo rosiano, Willemsen cunha um neologismo análogo: “Onverwachten ze elkaar?” [Inesperavam eles uns aos outros?].

Esse cuidado com a palavra isolada se repete também nos sintagmas, frases e parágrafos. Willemsen comenta um sintagma bem rosiano, do narrador do conto “Nada e a nossa condição” falando do personagem Tio Man’Antônio:

[...] então, é frustrante ler na tradução americana: “his eyes traveling across the landscape”. Claro, é o que todo mundo diria. Mas Rosa, meu Deus, diz exatamente: “Passou a paisagem pela vista”. Não o contrário. Com isso, ele traduz a passividade do homem perante a paisagem, depois da morte de sua mulher. (ROSA, 1984, p. 179)⁸

O próprio Willemsen traduz, rosianamente, a passagem por “Hij liet het landschap over zijn ogen gaan” [ele deixou a paisagem passar por seus olhos].

Willemsen sumariza seu enfoque do texto rosiano, e, em consequência, sua maneira de traduzi-lo, da seguinte forma:

A dificuldade de Guimarães Rosa, que frequentemente se esconde em expressões ambíguas, enigmáticas e obscuras, é intencional e uma consequência direta de sua atitude de vida: para ele, todo momento na vida, mesmo o mais trivial, é de uma imprevisível complexidade. Por isso, é preciso que o crítico seja cuidadoso em suas explicações e, por isso, o tradutor não deve escolher. Toda dúvida deve ficar para o

8 “[...] dan is het teleurstellend in de Amerikaanse vertaling te lezen: his eyes traveling across the landscape. Inderdaad, zo zou iedereen zeggen. Maar Rosa zegt juist, goddome: ‘Hij liet het landschap over zijn ogen gaan.’ Niet andersom. Daarmee vertalend de passiviteit waarmee de man, na de dood van zijn vrouw, tegenover het landschap staat.”

leitor. (ROSA, 1984, p. 180)⁹

Para concluir, podemos afirmar que o enfoque de Willemsen se caracteriza pela criatividade e pela flexibilidade. Assim, Willemsen nem sempre segue as inovações de Rosa ou, pelo menos, nem sempre no mesmo lugar. Muitas vezes, normaliza uma expressão idiossincrática de Rosa, mas, em seguida, volta ao tom rosiano com neologismos próprios ou com astutas combinações sintáticas e morfológicas, tirando proveito dos recursos do neerlandês. Não seguindo automaticamente o texto fonte, mas empregando a intuição literária e o bom senso, Willemsen consegue ser bastante exato e recriar o tom rosiano ao longo de todo o texto traduzido.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Gedichten*. Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen [Seleção, tradução e posfácio de August Willemsen]. Leiden: De Lantaarn, 1983.

BEATO, Zelina Márcia Pereira. “Willemsen Antropofágico: o criador da literatura brasileira na Holanda”. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, 12 (3), setembro 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbla/a/VyTxQBV6zJsRCJYzxP4qGxj/?lang=pt>. Acesso em: 05 ago. 2022.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução Alemão-Português*. Florianópolis: NUT/UFSC, 2001.

9 “De moeilijkheid van Guimaraes Rosa, die vaak schuilt in het dubbelzinnige, vage, raadselachtige en het onduidelijke der contouren, is opzettelijk, en een rechtstreeks gevolg van Rosa’s levensgevoel: voor hem is immers elk moment in het leven, ook het meest triviale, van onoverzienbare ingewikkeldheid. Daarom moet de criticus voorzichtig zijn met duiden, en moet de vertaler vooral niet kiezen. Alle twijfel is voor de lezer.” (ROSA, 1984, p. 180)

BORGES, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”. In: *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 239-243.

MELO NETO, João Cabral de. *Gedichten*. Keuze, vertaling en nawoord van August Willemssen. [Seleção, tradução e posfácio de August Willemssen]. Leiden: De Lantaarn, 1984.

NATUMI, Yaemi. “Não traduzo um poema mas um poeta”: - Poética tradutória externa de August Willemssen, 2013, 261f. Dissertação (Mestrado em Educação em Língua e Cultura Portuguesa). Universiteit Utrecht, 2013. Disponível em: <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/14780/MYaemiDEF%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 09 ago. 2022.

MICHIELSEN, Anne Lopes. *Salazar, de pannenlikker. Over het vertalen van cultuurspecifieke elementen en de houding van Nederland ten opzichte van drie Portugeestalige culturen* [Salazar, a espátula. Sobre a tradução de elementos culturais específicos da cultura e a atitude da Holanda em relação a três culturas de língua portuguesa], dissertação de mestrado, Universiteit Utrecht, 2014. Disponível em: <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/19231>. Acesso em 10 ago. 2022.

OSEKI-DÉPRÉ, I. “Uma recepção francesa de Primeiras Estórias (1962) de João Guimarães Rosa”. *Revista de Letras*, Florianópolis, v. 2 n. 40, p. 55-72, nov. 2021. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/72386>. Acesso em 1 ago. 2022.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*: In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ROSA, João Guimarães. *De derde oever van de rivier*. Vertaling en nawoord August Willemsen [Tradução e posfácio de August Willemsen]. Amsterdam: Meulenhoff, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Het uur en ogenblik van Augusto Matraga* [A hora e o momento de Augusto Matraga]. Vertaling van August Willemsen [Tradução e posfácio de August Willemsen]. Leiden: De Lantaarn, 1983.

WILLEMSSEN, August. O autor da obra alheia. *Fragmentos*: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v.1, n.1, p. 53-65, jan.-jun. 1986.

August Willemsen and the Recreation in Dutch of João Guimarães Rosa's Primeiras estórias

Abstract: This article examines the translation of Guimarães Rosa's Primeiras estórias into Dutch by August Willemsen, published in 1977. This translation constitutes a fascinating chapter in the eventful history of the transposition of Rosa's world into other languages. Willemsen follows his own ethnographic method in his translation, which he summarised in the principle that "one should not translate a book, but a writer, even if one translates only one of his works" (WILLEMSSEN, 1996, p. 63). As with his other translations, Willemsen accompanies his translation of First Stories with an afterword. In this 12-page afterword, Willemsen discusses his translation strategies, which he compares to the then-existing English and German translations. He also presents the work, discusses the criticism existing at that time and exposes his conception of Rosa's literature and the thematic procedures, emphasising the marvellous in animals, children and madmen. For Willemsen, Rosa's attention to words is directly linked to the Rosian conception of things. He recalls that Rosa has been accused of mere linguistic virtuosity but argues that, in most cases, the linguistic experiment is connected to the thematic treatment. The article concludes that Willemsen's approach is characterised by creativity and flexibility since he does not always follow Rosa's innovations. In some contexts, he normalises an idiosyncratic expression of Rosa. Still, he returns to the Rosian tone with

his neologisms or with inventive syntactic and morphological combinations, taking advantage of the resources of the Dutch language. By not automatically following the source text and employing literary intuition and common sense, Willemssen manages to recreate the Rosian tone throughout the text.

Keywords: João Guimarães Rosa. August Willemssen. Primeiras estórias. Translation. Brazilian literature.

Recebido em: 14/08/2022

Aceito em: 29/11/2022

O Guimarães Rosa francês de Oseki-Dépré

*Elvis Borges Machado*¹

Resumo: Neste artigo propõe-se examinar a versão francesa do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, com o objetivo de verificar como a versão de Inês Oseki-Dépré, *Premières histoires*, traduzida em 1982 e publicada pela editora Métailié, procurou recriar, na língua francesa, a poética da obra rosiana. Guimarães Rosa alarga as malhas da língua portuguesa e coloca à prova suas possibilidades, forjando novas palavras e novas expressões com suas particularidades sintáticas e semânticas. Nesse contexto, a tradução de Oseki-Dépré faz-se estratégica para os estudos da tradução, pois, ao abandonar a segurança da *língua* para correr o risco do *discurso*, a tradução potencializa o teor crítico e imagético do texto rosiano e alarga os horizontes da língua francesa, oferecendo-lhe novas “pulsões vitais”.

Palavras-chave: Tradução. Guimarães Rosa. Inês Oseki-Dépré.

A tradução francesa de *Primeiras estórias*

Guimarães Rosa sempre foi consciente do papel e importância da tradução para o pleno desenvolvimento de sua obra. Cabe mencionar que a própria obra rosiana foi construída com base em aproveitamento metódico e sofisticado de outras línguas que o escritor mineiro conhecia. Não menos surpreendente foi também seu esforço em corresponder-se com seus tradutores, sempre em diálogos fraternos, demonstrando nas correspondências tanto o arcabouço intelectual de um homem culto, amante das línguas, quanto estratégias “diplomáticas” para lidar com os problemas da tradução. Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-

1 Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2022). Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2018). Atualmente integra o grupo de pesquisa NELAA - Núcleo de Estudos em Literaturas e Artes Anglófonas.

Clason foram, sem dúvida, interlocutores privilegiados de Guimarães Rosa e têm, nos últimos anos, merecido atenção especial dos Estudos da Tradução. Uma atenção similar merece também a tradutora Inês Oseki-Dépré, responsável por uma das traduções mais potentes e criativas de Guimarães Rosa em língua francesa.

Guimarães Rosa começa a ser traduzido em francês nos anos 1960, ainda com base em uma prática tradutória um pouco tradicional e dentro dos critérios clássicos do passado. Assim, temos na edição *Du Seuil* as traduções de Jean-Jacques Villard que oferecem, como muitos trabalhos já apontaram, uma versão muito simplificada do pensamento poético de Guimarães Rosa. As traduções de Villard surgem antes das transformações teórico-práticas que a tradução viria a passar depois dos anos 1980, com as obras de Antoine Berman, Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, que proporcionaram um pensamento crítico de grande profundidade sobre as questões de tradução literária. É neste contexto que se insere a tradução de Inês Oseki-Dépré: *Premières histoires*, em 1982. Assim diz a tradutora: “nos anos 80, ficou clara a urgência de se retraduzir Guimarães Rosa e tentar algo menos denso do que os romances que, mesmo mal, já tinham sido publicados. Optou-se pelas *Primeiras histórias*, até então (e desde então) inéditas em francês” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 59).

Oseki-Dépré traça um percurso diferente dos outros tradutores: ela é brasileira, naturalizada francesa, professora de Literatura Comparada na Universidade de Aix-en-Provence, além de pesquisadora da Área de Estudos da Tradução. Essa mudança de foco, traduzir da língua adotada para a língua materna, demonstra, por sua vez, uma compreensão mais atenta ao efeito de *dépaysement*, como diz Oseki-Dépré (1982a, p. VII), que o autor provoca em seus leitores e será um posicionamento importante em sua tradução: a “estranheza” produzida pelo texto no leitor brasileiro deve permanecer para o leitor francês.

Antes, porém, de comentarmos a tradução, é importante fazermos

algumas observações relevantes. Em primeiro lugar, a edição francesa, em que pesam as escolhas editoriais, é de uma qualidade semelhante à brasileira. As características da impressão, tanto a qualidade e a cor do papel como as fontes utilizadas, lembram a primeira edição brasileira, livro chamado por Guimarães Rosa de “amarelinho”. Além disso, o leitor tem à sua disposição, no canto inferior das páginas ímpares, o título de cada conto, o que não ocorre na edição brasileira.

O título completo aparece na capa e está traduzido segundo o modelo brasileiro, *Premières histoires*, detalhe que não foi seguido pelas traduções italiana, alemã e inglesa, pois preferiram utilizar o título do conto “A terceira margem do rio”, para, talvez, evitar a interpretação dos sentidos da palavra “estória”. A capa da edição francesa apresenta, ainda, uma pequena ilustração colorida de feição popular (lembrando ilustrações de *cordel*). Porém, diferentemente da versão francesa, a edição da José Olympio (1977) traz um índice ilustrativo, em que cada linha sintetiza o conto indicado com uma sequência de pequenos desenhos. Não se trata, no entanto, de mera redundância em relação ao texto, mas de um acréscimo que não está no conto, como um tipo de interpretação visual.

A versão francesa possui um “prefácio” e uma “nota da tradutora”, assinadas por Oseki-Dépré. Esses paratextos situam a obra de Guimarães Rosa caracterizando-o como um inventor da literatura de língua portuguesa e apresentam-no ao leitor francês pela primeira vez como um autor que se assemelharia à James Joyce, fazendo um paralelo de *Primeiras estórias* com *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Assim, Oseki-Dépré será a primeira tradutora a destacar o aspecto linguístico e criativo da prosa rosiana e não apenas o exotismo regionalista. É com essa ótica completamente diferente dos tradutores anteriores que Oseki-Dépré ancora a obra rosiana num novo horizonte da crítica literária na França e define outros parâmetros para sua leitura e recepção.

Logo, *Premières histoires*, além de ser a primeira tradução literária² em francês de Oseki-Dépré e o primeiro livro de literatura brasileira publicado na editora Métailié (que iniciava uma coleção para autores em língua portuguesa chamada “*bibliothèque brésilienne*”), é, também, inaugural pelo modo como é traduzido. Em uma breve nota tradutória, Oseki-Dépré ressalta a ousadia de sua proposta:

Se julgo útil citar esse exemplo, é para melhor fazer compreender ao leitor as motivações que estão na base de certas escolhas do texto francês e que estão “no limite” do gramatical. Assim, se eu me esforcei para tornar o texto de Guimarães Rosa o mais “legível” e agradável possível em francês, eu tentei, por outro lado, reproduzir ou re-criar [*re-cr  er*] a coerência do estilo do autor, pronta a manter ou inventar, quando fosse necessário, as motiva  es sobre o plano gramatical ou semântico (OSEKI-D  PR  , 1982a, p. XV; tradu  o nossa).

A tradutora alerta sobre o possível choque na leitura para o leitor francófono. Ora, reconhecendo que nem tudo pode ser traduzido, na medida em que o francês    uma língua “pouco permissiva no tocante    suas estruturas e aos hábitos de leitura/escrita de seus utilizadores” (OSEKI-D  PR  , 1985, p. 49), ela propõe um constante equilíbrio, cedendo    língua francesa em alguns momentos e transgredindo as normas em outros momentos. A tradutora busca, então, uma negocia  o para compensar as cria  es de Guimarães Rosa com a legibilidade para o leitor francês. Logo, sua tradu  o está comprometida com um projeto que se quer como uma rela  o, como proposto por Meschonnic (1999, p. 120; tradu  o nossa): “   o trabalho das obras nas línguas, e das línguas nas obras, que a tradu  o traduz quando ela se inventa enquanto rela  o”. Em resumo,

2 *Premi  res histoires* foi a primeira obra em que Oseki-D  pr   assumiu o estatuto de tradutora, já que havia começo a traduzir nos anos 60 as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e que teve dura  o de vários anos.

Oseki-Dépré não visa apenas as línguas, o transporte, mas os discursos, nos quais as resistências linguísticas e culturais são postas à prova. Feitas essas considerações, passamos agora a analisar alguns aspectos da tradução francesa de *Primeiras estórias*, em especial àqueles que impõem uma tomada de decisão por parte do tradutor ou uma estratégia específica para recriar as potencialidades do texto.

Os jogos de palavras em “Légendaire” (Famigerado)

No mesmo ano em que saiu *Premières histoires*, em 1982, a revista *Magazine littéraire*, nº 187, publica o conto “Légendaire”, acompanhado de um comentário de Oseki-Dépré. Este nos permite perceber sua estratégia de atuação, tentando revelar a hibridez e complexidade da obra rosiana desde o início de seu projeto tradutório. Assim, escreve: “a tentativa de Guimarães Rosa não tem, a meu ver, paralelo nem em língua portuguesa nem em língua francesa” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982c, p. 34; tradução nossa). É importante ressaltar: Oseki-Dépré exerce esse trabalho de mediação entre o leitor nacional (francês) e o autor estrangeiro, sendo mediador dessas duas culturas e visões de mundo, pois, embora Guimarães Rosa já tivesse sido traduzido nos anos 1960, não houve comentários críticos, por parte de seus tradutores, de suas próprias traduções que, já bem aclimatadas à cultura francesa, distanciaram-se da força de estranhamento que a obra rosiana provocara nos leitores brasileiros e que Oseki-Dépré buscou “reenunciar” na língua francesa.

A escolha de “Famigerado”, para exemplificar o estilo de Guimarães Rosa nesse comentário, parece ser também estratégica, sabendo a tradutora das críticas que iria enfrentar por sua tradução, por assim dizer, fora dos cânones tradutórios de sua época. “Famigerado” é um dos contos de *Primeiras estórias* em que há grande número de uso de oralidade, criações e jogos lexicais. Trata-se de uma narrativa primorosa, em que predomina

a função metalinguística da linguagem, pois tudo gira em torno da explicação sobre a palavra *famigerado*. Guimarães Rosa confronta o letrado e o não letrado, inventando um modo de colocá-los lado a lado; daí uma primeira dificuldade tradutória nos dois registros de fala: o registro culto e a fala regional do jagunço. Porém, a ironia maior da situação é, justamente, que o questionamento do jagunço a respeito da palavra “famigerado” não pode ser respondido de forma objetiva, pois “famigerado” é uma palavra ambivalente, cujo sentido dicionarizado desviou para o seu contrário no uso cotidiano.

Logo, o próprio título já coloca um problema à tradução: em seu significado original, dicionarizado, o vocábulo denomina aquele que tem “fama, famoso, conhecido, célebre, notável”, mas também possui um sentido pejorativo: “mal-afamado, perverso, bandido”. Oseki-Dépré opta por traduzir pela palavra “légendaire” em vés de “renomé”, pois “légendaire” é, ao mesmo tempo, uma escolha criativa e estratégica na medida em que a fala do Jagunço é marcada por vários jogos de palavras que representam uma armadilha para o tradutor, e um desses jogos, talvez o mais importante do conto, é, justamente, a interpretação do próprio título, como veremos adiante.

A primeira observação a fazer é que a estilização rosiana incide, por um lado, sobre certos aspectos da linguagem sertaneja, até violando o sistema do português, mas, por outro lado, encontramos em muitos trechos de “Famigerado”, além do falar sertanejo, frases de um português padrão e de registros mais elevados. As construções conforme a gramática tradicional são encontradas na fala do narrador-personagem da *estória* que, bastante culto, e por medo, procura não discordar de seu interlocutor, jagunço e analfabeto. A fala culta desse narrador convive no texto com a fala sertaneja, como duas realizações possíveis do português. No início do conto, por exemplo, temos a seguinte frase: “Parou-me à porta o tropel” (ROSA, 1977, p. 8). Ora, a frase tem uma construção mais formal, com

o uso do sujeito posposto, *o tropel*, e o uso do pronome oblíquo *me*, com o valor de pronome possessivo. Não se observa tal construção na língua francesa, pela qual a tradutora optou por uma forma simplificada: “*Le tumulte s'arrête devant ma porte*” (ROSA, 1982, p. 9) – (O tumulto parou em frente à minha porta).

Por outro lado, as frases do jagunço são, geralmente, elípticas como para marcar o suspense da trama, favorecida pela economia de linguagem com elipse da conjunção e frases entrecortadas. A frase que abre a narrativa já tem essa intenção: “Foi de incerta feita – o evento” (ROSA, 1977, p. 8), colocando o sujeito no fim da frase. Em francês isso foi mantido: “*Il se passa de façon incertaine – l'événement*” (ROSA, 1982, p. 9): “*incertaine*” já indica a introdução de uma situação diferenciada, incomum.

O sabor nativo da fala do sertanejo, de cunho artístico inconfundível, deve-se, aí, às características das particularidades orais. Guimarães Rosa também mantém as incorreções da voz popular. A consequência é a existência de frases inacabadas ou hesitantes, ou, ao contrário, frases longas: “Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua bem explicada” (ROSA, 1977, p. 9), às vezes marcadas pelos pleonasmos (*expresso direto/ perguntar a pergunta/ nenhum ninguém*), pelas formas sincopadas (*pra mor*), pela colocação incomum do artigo mais substantivo (*o legítimo – o livro*), pela economia verbal e arcaísmos (*alimpar/agarantir*) e pelos ditos populares. Decerto, os adágios, ou mesmo as inversões de expressões populares guardam grandes dificuldades para o tradutor. Quando o jagunço quer confirmar aquilo que compreendeu, pergunta ao médico (narrador) se ele pode falar “no pau da peroba” (ROSA, 1977, p. 12). Há, na tradição brasileira, muitos provérbios que se referem a essa metáfora da rigidez da madeira (“bate na madeira”, “mata cobra e mostra o pau”). Por sua vez, a tradutora substituiu a expressão por “*dans le dur comme du fer*” (no duro como ferro), que se assemelha a uma expressão também de tendências campestres e populares.

A segunda observação incide sobre os jogos de palavras. Temos, ao longo do conto, uma tensão que vai se intensificando e passa a refletir-se de forma visual e vocálica nas palavras do médico, dando a impressão de espanto e gagueira: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava” (ROSA, 1977, p. 10), vertida como: “*La peur devient l'extrême ignorance au moment le plus crucial. La peur La. La peur miaulait dans mon âme*” (ROSA, 1982, p. 8).

Guimarães Rosa faz o narrador da estória gaguejar sob o efeito do medo. Vê-se a relevância do significante para valorizar o medo que fazia o narrador se sentir preso, sem saída (O /medo/ O), e a aliteração para refletir a emotividade diante da situação de extremo desconforto (O medo me miava). Ademais, o som do /m/ que se repete confere força à frase, abrindo-se para a prioridade oral sobre o escrito, comum em seu estilo. Oseki-Dépré compreendeu essa capacidade que Guimarães Rosa tem de fazer a língua gaguejar, como diz Deleuze (1997). Daí, recria esse ritmo da gagueira, “*La peur La*”, e mantém essa delicada aliteração tão presente no conto (*La peur /miau/lait dans /mon/ â/me/*). Apenas a diferença na sonoridade das palavras *peur* e *medo* não permite que as aliterações “mi”, “mon” e “me” se sobressaíam ainda mais.

O medo também está visualmente presente em outra frase onomatopáica, fazendo ouvir o espanto do médico diante de Damázio – “oh-homem-ho”, locução interjetiva, evoca uma musicalidade semelhante a “o melhor”, como para evidenciar sua diferença ante os demais cavaleiros que o acompanhavam. Vê-se que Oseki-Dépré conserva os efeitos poético-cômicos, “*Cet-oh-homme-oh-/La peur La*” (ROSA, 1982, p. 9-10), e enfatiza visualmente a sensação de estar encurralado, preso, sem saída. Como já notaram quase todos os críticos rosianos, existe uma conexão indissociável entre a forma da linguagem e o conteúdo de seus contos, nos quais, às vezes, o significante não apenas sustenta um conceito, mas literalmente uma imagem, como bem argumentou Augusto de Campos (2015, p. 15):

“em Guimarães Rosa nada ou quase nada parece haver de gratuito. As mais ousadas invenções linguísticas estão sempre em relação isomórfica com o conteúdo”.

Em “Famigerado”, a linguagem, que se autodenomina protagonista, é levada até os últimos limites, tornando-se decisiva para a experiência artística. Um trecho do conto joga com o adjetivo substantivado do título, modificando-o de modo a criar vários jogos de palavras: “Vosmecê agora me faça a boa hora de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado...falmisgeraldo... famílias-gerado?” (ROSA, 1977, p. 11). Traduzida como: “*Votre excellence sera très aimable de m'apprendre ce que veut dire déjà: les gendaires... l'est gendaire... les gens d'aire... les gendres errant...?*” (ROSA, 1982, p. 12).

Com certa tensão, Damázio ensaia as possíveis pronúncias de palavra que lhe escapa, fazendo variar seu sentido. Oseki-Dépré empenhou-se em articular tanto o conteúdo quanto o jogo de palavras. Outra possibilidade seria traduzir o título do conto por *Renommé*, que guarda em parte até o mesmo sentido, mas não se prestaria ao jogo de palavras. Por isso, a tradutora optou por um termo que guardasse parte do sentido, permitindo as aproximações e combinações presentes no original. A solução encontrada foi a palavra *Légendaire: les gendaires... l'est gendaire... les gens d'aire... les gendres errant*. A escolha de Oseki-Dépré permitiu-lhe fazer conexões com outras palavras como *légende* (que tem um sentido tanto de “legenda, glossário, explicação” como, também, de “lenda”), mantendo o tatear semântico da palavra. Essas escolhas enfatizam o que afirma Meschonnic (1973, p. 354; tradução nossa): “um tradutor que é somente tradutor não é tradutor, é apresentador; somente um escritor é um tradutor”. O tradutor do conteúdo apenas busca introduzir as ideias e sentidos estrangeiros na língua, mas o tradutor que leva em conta a forma original é o verdadeiro criador.

A tradução “intralingual”

Uma das dificuldades de se traduzir Guimarães Rosa diz respeito ao problema de uma tradução, primeiramente, “intralingual” (RÓNAI, 2012), ou seja, dentro da própria “língua” de Guimarães Rosa: compreender e destrinchar os sentidos das palavras, para, enfim, traduzi-las para o francês, mantendo, entretanto, suas particularidades. Como afirma Meschonnic (1973, p. 325-326; tradução nossa): “A tradução como passagem de um texto não é separável da função de exploração de um texto na cultura-língua. A tensão entre os dois constitui a tradução como texto”. Vejamos um neologismo que requer atenção: “O homenzinho tão precívél, um fagamicho, o mofino – era para esforço tutânico? Meu amigo sendo o dono do caos” (ROSA, 1977, p. 54), traduzido como: “*Le petit homme, si périssable, un crève-la-faim, l’infortuné – é-tail-il capable d’un effort vitanimé? Mon ami demeurait le maître du chaos*” (ROSA, 1982, p. 71).

Nesse exemplo, o adjetivo “tutânico” possui uma junção de elementos muito diferentes ou opostos que caracterizam o protagonista do conto “Fatalidade”, Zé Centralfe, um homem de origem simples. “Tutânico” vem do substantivo “tutano”, forma coloquial de se referir à moela, mas que tem um sentido figurado, como força e inteligência. Juntando essa carga cultural com a palavra “titânico” (MARTINS, 2001, p. 509), temos essa combinação de força e simplicidade, já que é um alimento bastante consumido por pessoas de camadas mais populares da sociedade como Zé Centralfe. Foi traduzido por *vitanimé*, sendo, portanto, mais uma recriação da tradutora. Oseki-Dépré estabelece, também, em sua tradução uma relação entre as palavras *vital* [vital] com o adjetivo *animé* [animado], remetendo à alma, força e energia, criando o neologismo *vitanimé*.

Segundo Oseki-Dépré, essa criação “conserva a mesma relação de inclusão que a palavra brasileira” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982b, p. XVII; tradução nossa). Em sua “Note de la traductrice”, Oseki-Dépré comenta,

por exemplo, a sugestão proposta por Haroldo de Campos para a palavra “tutânico”. O tradutor e crítico sugerira a forma “tuétanesque” (*tuer* [matar] + (*ti*)*tanésque* [titânico]), remetendo à ideia de força e vigor. Em contraste com a força de seu benfeitor, o mesmo trecho vai reiterar a fragilidade de Zé Centralfe com o neologismo “fagamicho”. Segundo *O léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2001, p. 220), o sentido provável de “fagamicho” é “indivíduo fraco, débil, raquítico”. Porém, a lexicógrafa não rastreia o étimo da palavra. Embora sem muita clareza, uma possibilidade para compreender o neologismo vem da definição de “-micho”, palavra que, segundo Antenor Nascentes (1955, p. 331) vem do francês *miche*, “pão redondo rústico”, mas adquiriu a conotação de “pouco valor”. Já “faga-”, provavelmente derivação de “-fagia”, é um sufixo que expressa a ação de alimentar-se. Daí resulta a condição subnutrida de fraqueza que o neologismo expressa. É justamente essa a compreensão de Oseki-Dépré ao traduzir pela expressão “*un crève-la-faim*” (morto de fome), que, embora não seja traduzida por um neologismo, enfatiza até certo ponto as características sociais da personagem.

Rimas, aliterações e onomatopeias

O trabalho com o significante, com a mensagem poética, com o fazer da língua e não com o seu representar, é, para Haroldo de Campos (2006), o que possibilita uma maior recriação. Isso porque em relação aos procedimentos puramente poéticos, aqueles que decorrem de um movimento criador pessoal, seja para acentuar a musicalidade, seja para provocar efeitos humorísticos, a liberdade da tradutora em relação ao francês é muito maior, pois trata-se de recriar os significantes, processo em que os elementos sonoros são os que mais ressaltam à percepção. As criações onomatopaicas por duplicação de uma sílaba, as rimas e as aliterações são numerosas e surpreendem em cada página na edição francesa. Inserem-se

nesse conjunto, por exemplo, as onomatopeias: “glouglouissements” (ROSA, 1982, p. 6), “glouglouta” (ROSA, 1982, p. 3) “mumumuets” (ROSA, 1982, p. 13), “murmurumeur” (ROSA, 1982, p. 29); as rimas internas: “l’épique épidermique” (ROSA, 1982, p. 167) [“épico epidérmico”]; “les figures figurantes, et aussi les personnages personnifiants” (ROSA, 1982, p. 53) [“as figurantes figuras, mas personagens personificantes” (ROSA, 1982, p. 41)] e aliteraões: “conforme le confert et la confirmation” [conforme confere e confirmava (ROSA, 1982, p. 124)].

Às vezes a onomatopeia é sutil e pretende visualizar a sensação auditiva: “E... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculinão, **trapuz**, já arriado lá” (ROSA, 1977, p. 54). “Trapuz” vale como um vocativo onomatopaico, que tenta reproduzir o barulho de um corpo caindo (MARTINS, 2001). Ora, a tradutora exclui a onomatopeia e busca compensar a perda por meio de outras expressões sonoras, por exemplo, aproveitando-se dos homônimos da língua francesa (*feu*=fogo; *feu*=falecido). “Et... ce fut: **feu**, avec rapidité angélique: et **feu-Herculinon**, Ø déjà étendu là” (ROSA, 1982, p. 71). A escolha é mais do que fortuita, pois na versão francesa as razões fatalistas do Delegado parecem recair ainda mais sobre os atos de *Herculinon* como um destino inevitável. Por isso o “feu-Herculinon” (finado-Herculinão) estar tão sonoro e, ironicamente, ligado ao “feu” (fogo, tiro, arma)³. A tradutora, portanto, deixa para o leitor francês se questionar a respeito do hífen e, talvez, relacioná-lo à lógica fatalista do delegado, em que o assassinato se faz em nome da providência, em sintonia com o destino.

Vê-se que em vários casos, para compensar a diferença de matriz fônica entre as línguas, Oseki-Dépré cria outras rimas internas e aliteraões para manter o ritmo da prosa rosiana. Com efeito, se não foi possível

3 Infelizmente, como já argumentamos, a edição francesa não manteve os desenhos que ilustram cada conto do livro que funcionam como uma sinopse visual da estória. O caso de “Fatalidade” é bem interessante, pois, a nosso ver, a disposição dos desenhos parece corresponder a uma fórmula matemático ou uma frase que explique essa fórmula, como nos parece a disposição da frase analisada: “Et... ce fut: feu, avec rapidité angélique: et feu-Herculinon, déjà étendu là” (ROSA, 1982, p. 71).

manter a sonoridade em “põe e punge, de dó, desgosto e desengano” (ROSA, 1977, p. 6); “*d'éprouver à cause de lui cette douleur, qui blesse et qui fait souffrir, de peine, de dégoût et de désenchantement*” (ROSA, 1982, p. 5); em outros casos em que não havia rima, foi criada: “*jean, rien sacripan quidam*” (ROSA, 1982, p. 166); “João, nada, sacripante, quídam” (ROSA, 1977, p. 128); “*nous nettoiyons nos nettes lunettes*” (ROSA, 1982, p. 160); “nossos límpidos óculos limpávamos” (ROSA, 1977, p. 122), na medida em que, em francês, há uma correspondência etimológica e sonora entre *nettes* (nitidez) e *lunettes* (óculos).

Da busca inusitada por jogos sonoros, resulta, o aparecimento de associações vocabulares inesperadas. Por essa razão o leitor francês encontrará em “Nada e a nossa condição”/ “*Rien et notre condition*”, os trabalhadores da fazenda de Tio Man?Antonio caracterizados como “leigos, ledos, lépidos” (ROSA, 1977, p. 72). Assim, para manter a rima na tradução francesa, Oseki-Dépré desvia do significado e foca no significante sonoro, “*doctes, doux, dynamiques*” (ROSA, 1982, p. 95), até mesmo se for para manter significados opostos (leigos/*doctes*).

Ritmo: controle de tensão dramática

Berman afirma que “a prosa literária se caracteriza, em primeiro lugar, pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço políglótico de uma comunidade” (2013, p. 65). *Primeiras estórias* reúne a pluralidade das “línguas” e vozes brasileiras de sua época, do falar proverbial popular, a língua das histórias infantis (Brejeitinha), a língua sertaneja (Damásio), a língua culta, erudita, filosófica (“O espelho”) e até pseudoerudita (“Darandina”). Em seus primeiros trabalhos, é predominante o uso do léxico coloquial e regional. Porém, em *Primeiras estórias*, a terminologia, digamos, erudita e formal é mais frequente, levando em consideração que o livro tem menos da metade de páginas de *Sagarana*.

Os vocábulos eruditos são usados como efeito humorístico, como no conto “A partida do Aldaz navegante” e outro caso primoroso de “Darandida”, em que se observa a mescla de vocábulos eruditos e populares que se entrelaçam e se ironizam mutuamente, com a clara intenção de sublinhar o humor da situação. Porém, a variedade linguística logo surpreende o leitor: a décima primeira *estória*, “Le miroir”, penetra no estilo ensaístico e especulativo, afastando-se dos termos regionais e trazendo, além de outro vocabulário, certo ar pedante junto a um discurso exagerado.

Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um sopoosto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o que mais na impermanência se define? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade (ROSA, 1977, p. 67)

Etais-je... être sans-âme? Alors, ce qui se prétendait être un moi supposé, n'était-ce pas plus que, sur la persistance de l'animal, un peu d'héritage, d'instincts relâchés, de bizarre énergie passionnelle, un entrecroisement d'influences, et tout ce qui s'indéfinit dans l'impermanence? Ils me disaient cela, les rayons lumineux et la face vide du miroir – avec une infidélité rigoureuse (ROSA, 1982, p. 87)

Reflete-se o caráter “filosófico” e poético dessa *estória* no uso repetido de substantivos abstratos: *influence*, *persistance*, *radiance*, *transcendance*, *connaissances*, sobretudo aqueles que terminam em *-ance*, pois esse sufixo, como argumenta o gramático e lexicógrafo Grevisse (2011), teve um grande sucesso na língua literária do simbolismo por ser um sufixo musical e sugestivo. Aliás, o próprio conto reveste-se de uma aura “simbolista” no que diz respeito à reação contra a visão positivista,

empírica e racionalista, e na sondagem para atingir dimensões do Nada, Vazio, Absoluto (cf. vocabulário do “homem do espelho”). Sublinham-se, por exemplo, a natureza interrogativa do trecho acima citado e a insegurança da posição do narrador pela repetição do prefixo *in-*, que a todo momento parece conduzir ao paradoxo (“*tout ce qui s’indéfinit dans l’impermanence?*” [tudo o que se indefine na impermanência?]).

O narrador, ao tentar retrabalhar a visão do interlocutor, vira de ponta-cabeça os argumentos, demonstrando uma astúcia sofismática em sua argumentação, que ganha relevância pela quantidade de substantivos abstratos. Tanto é assim que a tradutora recria a carga “semi-erudita” enfatizando esses substantivos abstratos. Ora, se comparado a outras narrativas do livro, o conto traz poucos neologismos e regionalismos e traz uma linguagem sintaticamente mais tradicional. Veem-se, nos exemplos acima citados, frases com um estilo mais formal, com orações intercaladas, para evitar, sobretudo, as frases elípticas e as pontuações totalmente liberais que se encontram nas outras *estórias*.

Sendo assim, a escolha das palavras, sua quantidade e ordem, as técnicas de pontuação e o equilíbrio das frases se combinam para refletir o conteúdo de cada *estória*, como se fosse um controle de tensão dramática. Logo, quando pretende descrever uma longa paisagem, o autor prefere uma estrutura frasal mais nominal, como o caso de “*La borde de la joié*”: uma viagem pelo olhar da criança:

As nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia de amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? (ROSA, 1977, p. 3)

Les nuages d’amabilité entassée, l’azur seulement d’air, cette clarté au large, le sol plat en vision cartographique, entrecoupé de plantations et de

champs, le vert qui s'en allait vers des jaunes et des rouges et vers le brun et le vert; et, au-delà, basse, la montagne. Les hommes, le garçons, les chevaux et les boeufs – seraient-ils ainsi des insectes? (ROSA, 1982, p. 2)

Assim, para exprimir-se num nível individual, focando em aspectos mais subjetivos da personalidade humana (traço comum em *Primeiras histórias*, que se sobressai em relação aos tons coletivos das outras obras), como é a investigação do homem do espelho, Guimarães Rosa focaliza aspectos específicos de palavras. Além disso, outro meio de enriquecer a tonalidade emotiva de alguns contos encontra-se na repetição de algumas palavras-chave que se tornam, assim, “mot-valeur” (MESCHONNIC, 1999).

Em “Nada e a nossa condição”, após a morte de sua esposa, Tio Man'Antônio começa a despojar-se, gradativamente, de sua vida; descobre-se, portanto, mortal e passageiro e passa a ser chamado de “o transitório”. A catábase, a descida ao Nada, vai sendo, ritmicamente, expressa pela preposição “sem” (que indica ausência e privação) repetida 15 vezes (*sem* sombrios; *sem* cuidados; um suspiro *sem* ai; sem som, *sem* pessoa; *sem* alarde) (ROSA, 1977, p. 70-4); às vezes seguida do advérbio “nem”, que exprime negação, (*sem* polainas *nem* botas; *sem* contradição *nem* resistência; *sem* som *nem* sentido) (ROSA, 1977, p. 71-2). Oseki-Dépré, atenta às escolhas poéticas da prosa rosiana, que faz de uma simples preposição o ritmo estratégico do texto, acentua as repetições em 16 ocorrências (*sans* guêtes et *sans* bottes; *sans* éperons; *sans* tituber; *sans* contradictions; *sans* son *ni* sens; *sans* son; *sans* s'arrêter; *sans* faire aucun bruit) (ROSA, 1982, p. 92-8).

O caráter dessas formas repetitivas indica, em outro conto, certo grau de jogo linguístico, como era de se esperar de um autor como Guimarães Rosa. Em “Sequência”, por exemplo, a inserção periódica dos

advérbios *onde* e *longe* servem como uma forma para manter a atmosfera de vigilância e perseguição da vaquinha por todo o episódio (“*onde* a estrada”; “de *onde* muito se enxergava”; “lançou *longe* um olhar”; “antes das portas do *longe*”) (ROSA, 1977, p. 56-60). Nota-se, também, como esses advérbios são substantivados para dar sensação mais concreta à busca: “Só via os *longes*” (ROSA, 1977, p. 58) (mais poético: “Il voyait seulement les *lointains*”) (ROSA, 1982, p. 76); “para os *onde* caminhos” (mais banal: “par les *chemins*”) (ROSA, 1982, p. 74); “em seus *ondes*, por seus passos” (ROSA, 1977, p. 60) (simplificado: “dans ses *lieux*”) (ROSA, 1982, p. 78).

Rupturas sintáticas

Não obstante a sua preocupação de redigir com base nas regras da língua francesa padrão, de fazer um texto legível e agradável para o leitor francês, Oseki-Dépré também buscou, quando possível, penetrar a rigidez da língua francesa. Muitos são os casos em que foi possível tornar a frase francesa mais flexível, como nos casos de substantivação. Ora, o interesse de Guimarães Rosa pelas formas nominais fez o autor explorar bastante o processo da substantivação de outras categorias gramaticais, como sempre, indo além dos processos estabelecidos nas línguas modernas. Oseki-Dépré, ciente da qualidade nominal da prosa rosiana, enverga a língua francesa a fim de obter um choque esteticamente bem-sucedido. Sendo assim, conservou, em grande medida, a substantivação dos advérbios: “*Elle tapait sa tête contre les doucementes*” [“Ela batia com a cabeça, nos docementes”] (ROSA, 1982, p. 17); “*il a voulu les choses pour sonner les trois coups, pour le tristement*” (ROSA, 1982, p. 111) [quis o sino da igreja para badalar as vezes dos três dobres, para o tristemente] (ROSA, 1982, p. 84); “*Nous [...] dans des subtilements, qui ne se voulaient ni ne se faisaient remarquer*” [“Nós” [...] tão em sutilmentes, que não se avistavam nem notavam”]; “*sa voix était une voix de voyelles douceurs*” (ROSA, 1982, p. 135) [era uma voz

de vogais doçuras (ROSA, 1982, p. 103)] (exemplo com adjetivo).

Ao mesmo tempo em que reduz a estranheza do texto original, evitando alguns casos de nominalização, a tradutora mantém outros tantos volteios poéticos dos textos de Guimarães Rosa: em “Mal dava para se ver, *no escurecendo*” (ROSA, 1977, p. 7) prefere “*On voyait à paine, dans l’obscurissement*” (ROSA, 1982, p. 7), estranha, como algumas derivações, mas mais aceitável para o leitor francês. Oseki-Dépré demonstra ainda não se dobrar às derivações mais incomuns e evidencia mais liberdade nas formas derivadas mais complexas a fim de dar ao leitor francês um maior grau de expressividade: “*Elle chez qui, à partir de ce moment, s’éveille l’enfin d’une joie...* [“Ela, que, a partir dessa hora, despertou em si um enfim de alegria...”]. Dois exemplos com locução e preposição: “*Ne possédant – dans l’allumage des cierges, dans l’entre quelques fleurs – que cette grimace sans-faire-exprès*” (ROSA, 1982, p. 27) [possuindo – no aceso das velas, no entre algumas flores – só aquela careta sem-querer] (ROSA, 1977, p. 22); “*un tout-d’un-coup énorme*” (ROSA, 1982, p. 25) [um de-repente enorme] (ROSA, 1977, p. 20).

Considerações finais

À guisa de conclusão, observamos que Oseki-Dépré procurou manter o estilo do texto de Guimarães Rosa, sem agredir a língua de chegada, mas buscando na própria língua meios de ampliar seus horizontes. Independente dos limites da tradução, a versão de Oseki-Dépré é exemplar, pois mantém o equilíbrio entre renúncia e recriação, entre tradição e ruptura. Pode-se afirmar, portanto, com base no conjunto dos procedimentos adotados, que a tradutora conseguiu, reelaborando matrizes culturais diversas, promover um permanente deslocamento de fronteiras e uma abertura para a diferença e alteridade, capazes de potencializar a força crítica e imagética do texto rosiano. Tudo isso torna essa tradução esteticamente relevante

dentro das traduções francesas de Guimarães Rosa, como também oferece valiosas lições para futuros tradutores e tradutoras que se aventurarem na difícil tarefa de traduzi-lo.

O importante, de acordo com a perspectiva aqui apresentada, é a circulação da obra em outra língua, em outra cultura literário e, talvez, em novas formas, questões essas diretamente relacionadas ao texto traduzido, tais como o próprio pensamento sobre a língua, cultura e tradição e que estão muito além das imprecisões de natureza vária. Mesmo sendo portadoras de desvios percebidos, *Premières histoires* produz novos efeitos de sentido e torna possíveis novas leituras de Guimarães Rosa, pois Oseki-Dépré rompe com as traduções que haviam sido feitas desde os anos 1960 e desencadeia, além disso, leituras no contexto francês responsáveis pela abertura de linhas para traduções posteriores, como as traduções recentes de Mathieu Dosse⁴.

Referências

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie Hélène Catherine. Florianópolis: UFSC, 2013.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do *Grande Sertão*. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 15-49.

CAMPOS, Haroldo de. A tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-49.

4 Mathieu Dosse é um tradutor francês, filho de pai francês e mãe brasileira. Escreveu um livro, *Poétique de la lecture de la traduction* (2011), fruto de sua tese de Doutorado em que comenta doze traduções de *Grande Sertão: Veredas*. Em 2016, Mathieu Dosse traduziu a coletânea *Éstas estórias*, sob o título *Mon Oncle le jaguar et autres histoires*. Sua tradução foi a vencedora do Grand Prix de Traduction de la ville d'Arles em 2016.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

GREVISSE, Maurice; GOOSSE, André. *Le bon usage: grammaire française*. Paris: De Boek, 2011.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da USP, 2001.

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

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Préface. In: *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris: Métailié, 1982a. p. VII-XII.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Note de la traduction. In: *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris: Métailié, 1982b. p. XIII-XVIII.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Légendaire. Une nouvelle de Guimarães Rosa. In: *Écrivains du Brésil. Magazine littéraire*, n° 187 Septembre 1982c. p. 34-35.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. A tradução francesa das Primeiras histórias de João Guimarães Rosa. *Colóquio/Letras*, número 87 setembro de 1985, p. 43-50.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Uma recepção francesa de Primeiras histórias (1962) de João Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, v. 2, n. 40 nov. 2021, p. 55-72.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris:

Métailié, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

The French Guimarães Rosa of Oseki-Dépré

Abstract: This article aims to examine the French version of the book Primeiras estórias, by João Guimarães Rosa, in order to verify how the version by Inês Oseki-Dépré, Premières histoires, translated in 1982 and published by the Métailié publishing house, sought to recreate, in the French language, the poetics of Rosa's work. Guimarães Rosa "widens the meshes" of the Portuguese language and puts its possibilities to the test, forging new words and new expressions with their syntactic and semantic particularities. In this context, the Oseki-Dépré translation becomes strategic for translation studies, because by abandoning the security of the language to take the risk of speech, the translation enhances the critical and imagery content of the rosian text and broadens the horizons of the French language, offering him new "vital impulses".

Keywords: Translation. Guimarães Rosa. Inês Oseki-Dépré.

Recebido em: 11/08/2022

Aceito em: 30/10/2022

Complete Stories, de Clarice Lispector: um sucesso editorial e de crítica

Luana Ferreira de Freitas¹

POET/Universidade Federal do Ceará

PGET/Universidade Federal de Santa Catarina

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Resumo: Este artigo visa indicar o sucesso da tradução dos contos de Clarice Lispector para o inglês no volume intitulado *Complete Stories* e a consequente inserção de Clarice no sistema literário anglófono. A argumentação estará fundamentada em Brune (2018), Fitz (2020) e Casanova (2005). Os dados indicam que *Complete Stories* foi mesmo um divisor de águas para o reconhecimento de Clarice no espaço literário anglófono, o que se traduziu em reedições, retraduições e traduções de textos de Clarice nas mais diferentes línguas e culturas.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Tradução. *Complete Stories*. Espaço literário anglófono.

Este artigo teve origem na comunicação apresentada no seminário “Versions of Brazil” no *American Comparative Literature Association Annual Meeting*, em abril de 2020, e tem como objetivo explorar o cenário que possibilitou a reinserção de Clarice Lispector no sistema literário anglófono além do sucesso editorial e de crítica de *Complete Stories*. Dessa forma, os passos tomados ao longo dos últimos 13 anos serão analisados brevemente, ou seja, a biografia lançada pela Oxford University Press em 2009, *Why this World*, de Benjamin Moser,

1 Doutora em teoria literária. Bolsista de produtividade em Pesquisa 2 CNPq.

criticada e contestada por vários artigos e resenhas², seguida da tradução ou retradução de nove romances, entre os quais *A mulher que matou os peixes*, dos contos e crônicas. Em um segundo momento, as escolhas que fizeram de *Complete Stories* um sucesso editorial e de crítica, alimentando os estudos clariceanos, serão explorados.

A tradução e a visibilidade da literatura brasileira no exterior parecem ter contornos mais sutis, e diria até que há expectativas que guardam pouca relação com o que se produz por aqui de uma forma geral. Há, acredito, entre outras, duas razões para a pouca inserção da literatura brasileira no exterior: a primeira seria a expectativa estrangeira do que é a literatura brasileira e o Brasil (podemos pensar aqui na expectativa do exótico, da mulher mestiça sexualizada, de lugares-comuns como o futebol, a favela, a violência, para citar alguns) e a segunda razão seria a “existência” de um bloco literário-cultural latino-americano, visto monoliticamente, e do qual, segundo estudiosos, o Brasil faz parte. O problema é que, quando esses estudiosos pesquisam a literatura brasileira obedecendo esse contorno, os resultados não poderiam ser mais distintos em comparação ao que eles entendem como literatura latino-americana. Dois artigos publicados recentemente exploram as duas questões postas acima e que, de fato, em certos pontos, se complementam.

Início com o argumento de Krista Brune (2018, p. 6), professora na Penn State, que afirma “Eu considero que a inserção do Brasil no que Pascale Casanova chama de ‘república mundial das letras’ depende de atos de representação e tradução que rotulam a nação e seu povo de exóticos.”³ Brune, então, traça o caminho do exótico e do estereótipo como retrato da literatura brasileira reconhecível no estrangeiro. Ela parte do século XIX, dos romances de José de Alencar e a exaltação da paisagem luxuriante,

2 Ver, por exemplo Mazzafera, 2020; Guidin, 2017; Abdala, 2010; Jerônimo, 2018; Jerônimo, 2019.

3 Tradução minha de “I consider how the insertion of Brazil into what Pascale Casanova terms the ‘world republic of letters’ often depends upon acts of representation and translation that frame the nation and its people as exotic.”

segue para o século XX, de Jorge Amado, com as tradições baianas e a mestiçagem para, então, mais recentemente, citar o romance *A cidade de Deus*, de Paulo Lins, adaptado para o cinema em 2002.

Segundo Brune (2018, p. 7), os textos brasileiros traduzidos são aqueles considerados traduzíveis ou que não oferecem desafios linguísticos, estilísticos ou de outra ordem e diz:

No caso do Brasil, romances que põem em xeque a materialidade da língua ou nuances gramaticais, como *Grande sertão: Veredas* (1955) de João Guimarães Rosa ou *Ó* (2008) de Nuno Ramos, são traduzidos malsucedida ou raramente. Comparativamente, narrativas diretas, como *Gabriela, cravo e canela* (1958) de Amado ou *Cidade de Deus* de Lins têm mais sucesso em tradução dada a acessibilidade relativa de suas traduções fluidas para leitores do mundo.⁴

(BRUNE, 2018, p. 7)

Compreendo o argumento de Brune, que se fundamenta na noção de intraduzibilidade, como defendida por Emily Apter.⁵ Contudo, como, no momento, temos dois dos romances brasileiros mais complexos em processo de tradução por duas tradutoras competentes e reconhecidas (Katrina Dodson, com *Macunaíma*, e Alison Entrekin, com *Grande sertão: Veredas*), acho mais prudente esperar as suas publicações para observar as retraduzões com mais elementos para a discussão.⁶

O segundo artigo ao qual quero me referir aqui é de Earl Fitz,

4 Tradução minha de “In the case of Brazil, novels interrogating the materiality of language or grammatical nuances, such as João Guimarães Rosa’s *Grande sertão: Veredas* (1955) or Nuno Ramos’ *Ó* (2008), are translated rarely or unsuccessfully. Comparatively straightforward narratives, like Amado’s *Gabriela, Clove and Cinnamon* (1958) or Lins’ *City of God*, enjoy more success in translation given the relative accessibility of their fluid translations to global readers.”

5 Apter defende que alguns textos são intraduzíveis (seja por complexidade lexical, sintática ou outras) e que quando traduzidos são necessariamente nivelados por baixo ou passam por um processo de simplificação, privando o leitor de uma experiência estética.

6 Exemplos contrários à intraduzibilidade não faltam: a tradução de Ugo Foscolo para *A Sentimental Journey*, de Sterne, em italiano *Viaggio sentimentale*, a tradução de Haroldo de Campos para o Eclesiastes *O que sabe, Niels Lyhne*, de Jacobsen, traduzido por Pedro Octávio Carneiro da Cunha.

publicado em 2020, no qual o autor trata da recepção de Machado de Assis e Clarice Lispector nos Estados Unidos. Fitz é especialista em Clarice Lispector, tendo defendido, em 1977, sua tese intitulada *Clarice Lispector: The Nature and Form of the Lyrical Novel*. Ele publicou livros, capítulos e artigos não apenas sobre Clarice, mas também sobre literatura brasileira.

Fitz diz que a recepção dos dois autores nos Estados Unidos é complicada e que essa complicação é reflexo da compreensão de Brasil que se tem naquele país, e diz “Em ambos os casos, a confusão e a ignorância reinam absolutas. Os estereótipos ainda prevalecem, e o Brasil fica muitas vezes perdido no que já é uma concepção vaga do que os americanos acreditam ser ‘América Latina’” (FITZ, 2020, p. 17). Fitz defende que a quase total invisibilidade da literatura brasileira naquele contexto se deve à associação da literatura latino-americana ao realismo mágico, o que isolou o Brasil e sua literatura (FITZ, 2020, p. 19).

Apoiado em suas leituras de Emir Rodríguez Monegal⁸, Fitz, depois da introdução do artigo, desata o nó da literatura latino-americana e passa a tratar a literatura hispano-americana e a literatura brasileira separadamente. O autor diz que, apesar do sucesso da *Bossa Nova* nos Estados Unidos na década de 1960, a literatura brasileira foi ignorada. Ele busca a razão disso elaborando o que foi o “Boom” da literatura hispano-americana – sua época, seus autores, seus textos –, e dizendo que, apesar da excelente tradução de Rabassa para *A maçã no escuro* em 1967, “A narrativa densa e tentativa de Lispector não se encaixava no tipo de escrita que, nos EUA, a crítica já tinha definido como literatura ‘latino-americana’”⁹ (FITZ, 2020, p. 28).

Cabe observar que Fitz dedica alguns parágrafos à primeira vez

7 Tradução minha de “In both cases, confusion and ignorance reign supreme. Stereotypes still prevail, and Brazil is often lost in what is an already vague sense of what Americans think of as ‘Latin America.’”

8 Especificamente em *El Boom de la novela latinoamericana, The Borzoi Anthology of Latin American Literature e “The New Latin American Literature in the USA.” Review* ‘68.

9 Tradução minha de “Lispector’s dense, probing narrative simply did not demonstrate the kind of ‘magical realism’ writing that, in the U.S. critical establishment, had already come to define what ‘Latin American’ literature was.”

que Clarice é reconhecida internacionalmente, quando a crítica francesa Hélène Cixous fez de Clarice a precursora da escrita feminina. Segundo Fitz, a partir disso, a escritora foi anexada aos programas de *Women's Studies* nos Estados Unidos (a Clarice feminista), de modo que temos, em sua obra, uma “Clarice que, em sua singularidade, é feminista, todavia também temos Clarices que são políticas, eróticas, engraçadas, poéticas e filosóficas, e é essa multiplicidade de identidades que atrai as pessoas, mulheres bem como homens, em torno da obra¹⁰” (FITZ, 2020, p. 31).^{11,12}

Levando em consideração os argumentos de Brune (Brasil exótico, a mestiça sexualizada, as favelas) e Fitz (literatura brasileira isolada e invisível como parte de uma literatura latino-americana reduzida ao realismo mágico), apresentados anteriormente, passo à reinserção de Clarice no universo anglófono. Pode-se dizer, com segurança, que a obra clariceana foge do que se espera tanto da literatura brasileira, nos termos de Brune, quanto da latino-americana, nos termos de Fitz, tornando o recente sucesso editorial de Clarice no mundo anglófono um ponto fora da curva.

Casanova defende que a posição de cada autor é definida duplamente: “cada escritor está situado de acordo com a posição que ocupa no espaço nacional e depois, de novo, no lugar que ocupa no espaço mundial” (CASANOVA, 2005, p. 81). Pode-se dizer que a posição de Clarice no cânone nacional já está bem estabelecida, mas isso não se traduziu na sua internacionalização até muito recentemente, em 2015.

10 Tradução minha de “Clarice who, in her own unique way, is feminist, though we also have other Clarices who are political, erotic, funny, poetic, and philosophic, and it is this multiplicity of identities that attracts people, women as well as men, around the work.”

11 Uma ausência sintomática em seu artigo é a Clarice judia de Benjamin Moser, que não aparece nem nas notas de rodapé. Certamente, como especialista, não ignora a biografia citada e as traduções e retraduições organizadas por Moser.

12 Brune, por sua vez, não só cita como afirma ser Moser “a writer from the United States currently positioned as a gatekeeper of Brazilian literature in English translation.” (BRUNE, 2018, p. 17).

Projeto Clarice Lispector – Benjamin Moser e Katrina Dodson

A mudança no estatuto de Clarice no espaço literário anglófono tem a ver, acredito, com a estratégia de Moser para a promoção da escritora. De acordo com ele, organizador do projeto dedicado a Clarice, começar pela biografia foi proposital¹³. Antes de mais nada, era necessário tornar Clarice conhecida. Seguiram-se, cronologicamente, à biografia, *The Hour of the Star*¹⁴, 2011 (*A hora da estrela*), retradução do próprio Moser; *Near to the Wild Heart*, 2012 (*Perto do coração selvagem*), retradução de Alison Entrekin; *The Passion According to G.H.*, 2012 (*A paixão segundo G.H.*), retradução de Idra Novey; *A Breath of Life*, 2012 (*Um sopro de vida*), tradução de Johnny Lorenz; *Água viva*, 2012, retradução de Stefan Tobler; *Complete Stories*, 2015 (*Todos os contos*), tradução e retradução de Katrina Dodson e objeto desse artigo; *The Chandelier*, 2018 (*O lustre*), tradução de Magdalena Edwards; *The Besieged City*, 2019 (*A cidade sitiada*), retradução de Johnny Lorenz; e *An Apprenticeship or The Book of Pleasures*, 2021 (*Um aprendizado ou o livro dos prazeres*), retradução de Stefan Tobler¹⁵, *The Woman Who Killed the Fish*, 2022 (*A mulher que matou os peixes*), tradução de Moser, e *Too Much of Life*, 2022 (*Todas as crônicas*), tradução de Margaret Jull Costa e Robin Patterson.

A estratégia é boa e uma das razões para se acreditar nisso é que nesse ano, 2022, estão sendo lançadas duas traduções: a de *A mulher que matou os peixes* e de *Todas as crônicas*, ou seja, há um programa por trás dessa divulgação da obra de Clarice. Contudo, apesar de tantas retraduições e traduções de qualidade, acredito que *Complete Stories*, lançado em 2015,

13 Ver: <https://www.publishnews.com.br/materias/2011/11/17/66049-as-dificuldades-e-alegrias-de-traduzir-clarice>. Acesso em: 20 jul. 2022.

14 Para o muitíssimo celebrado centenário de Clarice Lispector em 2020, *The Hour of the Star* ganhou uma reimpressão com capa dura e adição de um posfácio de Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice.

15 Para mais informações a respeito do tratamento de Moser em relação aos tradutores, ver “Benjamin Moser and the Smallest Woman in the World”. Disponível em <https://lareviewofbooks.org/article/benjamin-moser-and-the-smallest-woman-in-the-world/>. Acesso em 21 mar. 2021.

com tradução de Katrina Dodson, estabeleceu Clarice no espaço literário anglófono, do qual foi exportada para vários países, inclusive para o Brasil, que, até aquele momento, não tinha compilado os contos de Clarice em um único volume.

Para analisar a sua entrada no espaço literário anglófono, vou partir de uma ideia presente no artigo “Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do *The New York Times*” de Hanes e Guerini (2016). As autoras traçam a presença de Clarice no jornal *The New York Times*, desde a primeira menção à autora até fevereiro de 2016, quando o artigo das pesquisadoras foi submetido a um periódico para publicação. A escolha do jornal partiu do interesse em buscar a autora em um âmbito cultural mais amplo dos Estados Unidos, fora dos muros da academia. De acordo com as autoras, Clarice foi citada pela primeira vez em 1964. Os dados encontrados por Hanes e Guerini são: “1964, uma menção; 1967, duas menções; 1982, uma menção; 1983, uma menção; 1986, duas menções, 1987, duas menções, 1988, uma menção; 1989, duas menções; 1994, uma menção; 1996, uma menção, 1998, duas menções, 2004, duas menções; 2009, cinco menções; 2010, uma menção, 2011, uma menção; 2012, uma menção; 2013, duas menções; 2014, 3 menções, 2015, 15 menções” (HANES; GUERINI, 2016, p. 44). Não vou incluir o dado referente a 2016 por ter sido colhido até fevereiro.

Para termos um quadro mais completo, pesquisei de 2016 a 2020: Em 2016, há seis menções; 2017, cinco menções; 2018, oito menções, 2019, oito menções e em 2020, cinco menções. Se compararmos esses novos dados com os dados de 1964 a 2014, 26 citações em cinquenta anos, temos uma mudança consistente a partir de 2015, ano de lançamento de *Complete Stories*: de 2015 a 2020, temos 46 citações em seis anos.

Os dados colhidos não deixam dúvida a respeito da importância dada a *Complete Stories* (2015) na história da literatura clariceana quando comparada a qualquer outro ano em que a autora foi citada: a reunião da

totalidade dos contos foi um divisor de águas na presença da autora no jornal. Cabe destacar que a publicação de *Complete Stories* recebeu o apoio do programa de tradução da Fundação Biblioteca Nacional.

Se o projeto de Benjamin Moser como um todo tivesse levado a um volume maior de citações, ou seja, desde 2009, o reconhecimento seria, em grande medida, atribuído ao organizador. Contudo, os dados indicam que o reconhecimento transmutado em citações no NYT pende mais para a tradutora, Katrina Dodson, uma vez que foi no ano de publicação da sua tradução que os dados mudam de forma radical. A página de promoção do evento *Selected Shorts: A Celebration of Clarice Lispector*, que aconteceu em 1º de março de 2017, parece confirmar a hipótese: “Ícone cultural no Brasil [Clarice], sua obra só veio à lume recentemente nos Estados Unidos graças a uma premiada tradução da New Directions”.^{16,17}

Pascale e o reconhecimento de autores periféricos

Pascale Casanova chama a atenção para duas formas de reconhecimento de autores periféricos no espaço literário mundial:

O poder das zonas mais ricas é perpetuado porque tem efeitos reais e mensuráveis, notadamente a “transferência de prestígio” através de resenhas ou prefácios de escritores de prestígio de livros até então não reconhecidos, ou de obras de fora do centro [...]ou o complexo mecanismo de reconhecimento através da tradução.¹⁸ (CASANOVA, 2005, p. 84)

16 Tradução minha de “A cultural icon in Brazil, [Clarice Lispector] her work has only recently come to light in the States thanks to an award-winning translation published by New Directions.”

17 Disponível em: <https://thoughtgallery.org/events/selected-shorts-celebration-clarice-lispector/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

18 Tradução minha de “The power of the richest zones is perpetuated because it has real and measurable effects, notably the ‘transfer of prestige’ through reviews or prefaces by prestigious writers of hitherto unrecognized books, or of works from outside the centre (...) or the complex mechanism of recognition through translation.”

Partindo do argumento apresentado por Casanova (2005) e considerando o método do artigo de Hanes e Guerini, ampliei o escopo para outros veículos, além do NYT. Também, para considerar – além de escritores reconhecidos – críticos, professores e jornalistas especializados, pesquisei em jornais, suplementos literários, revistas, ensaios, resenhas e artigos sobre a *Complete Stories*, dentre os quais destaco:

- a) O ensaio, publicado na *The Paris Review*, “Rules for Consciousness in Mammals”,¹⁹ de J. D. Daniels, foi lido na abertura do evento “*Selected Shorts: A Celebration of Clarice Lispector*”;
- b) Resenha publicada no *Words without Borders* “Clarice Lispector’s ‘Complete Stories’: Knowing the Unknowable Clarice”,²⁰ de Jenny McPhee, escritora, tradutora do italiano e professora de tradução literária na Princeton University;
- c) Artigo publicado no *Los Angeles Review of Books* “Found in Translation: ‘Complete Stories’ of Clarice Lispector”²¹, de Stephanie LaCava, escritora e proprietária da Small Press Books for Children.
- d) Resenha, publicada no *NYT*, “‘Complete Stories,’ by Clarice Lispector”²², de Terrence Rafferty, escritor, resenhista e ex-professor em Columbia e em Princeton;
- e) Resenha, publicada no *Kenyon Review*, “Lost in Time and Space: *Complete Stories* of Clarice Lispector”²³, de Simon

19 Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/26/rules-for-consciousness-in-mammals/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

20 Disponível em: <https://wordswithoutborders.org/book-reviews/clarice-lispector-complete-stories-knowing-the-unknowable-clarice/>. Acesso em: 12 dez. 20.

21 Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/found-in-translation-the-complete-stories-of-clarice-lispector/>.

22 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/08/02/books/review/the-complete-stories-by-clarice-lispector.html?searchResultPosition=2>. Acesso em: 15 mar. 2021.

23 Disponível em: <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/kr-reviews/selections/the-complete-stories-by-clarice-lispector-738439/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Chandler, escritor e jornalista.

- f) Resenha, publicada na *The New York Review*, “She Played Hard with Happiness”²⁴, de Colm Tóibín, escritor e professor na Columbia University,
- g) Resenha, publicada no *The Independent*²⁵, “Clarice Lispector: Complete Stories - book review: Short stories with a touch of the surreal and supernatural”²⁶, de Aamer Hussein, escritor e crítico;
- h) Artigo, publicado na *The Atlantic*, “Clarice Lispector’s Magical Prose”²⁷, de Thu-Huong Ha, escritora e jornalista.

Até aqui, vimos o que Casanova (CASANOVA, 2005, p. 84) chamou, no fragmento citado, de transferência de prestígio por meio de resenhas ou prefácios. A partir de agora, vamos examinar a segunda possível causa, ainda de acordo com a autora, para o reconhecimento literário de autores periféricos, ou seja, o complexo mecanismo de reconhecimento pela tradução.

*Complete Stories*²⁸ concorreu a vários prêmios. Ficou entre as 12 melhores capas de 2015 e chamou bastante a atenção, o que pode se comprovar por ter sido Clarice a primeira escritora brasileira a aparecer na capa do *The New York Times’ Sunday Book Review*, em julho de 2015.²⁹

24 Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2015/12/17/clarice-lispector-played-hard-happiness/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

25 O jornal publicou duas resenhas de *The Complete Stories*. Além dessa citada, há “*Complete Stories*, by Clarice Lispector, Translated by Katrina Dodson - book review”, publicada dias antes.

26 Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/clarice-lispector-complete-stories-book-review-short-stories-touch-surreal-and-supernatural-a6700296.html> Acesso em: 24 mar. 2021.

27 Disponível em: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/clarice-lispector_r/402011/ Acesso em: 24 mar. 2021.

28 O volume já era famoso antes mesmo do seu lançamento, comemorado pela TinHouse, que dedica uma semana inteira à “Lispector Week”: “In honor of the upcoming New Directions release of Clarice Lispector’s *Complete Stories*, we have decided to hand the keys to The Open Bar over to the Brazilian legend. Tune in all week for previously unpublished and newly translated stories, as well as reviews and thoughts on her work.” Disponível em: <https://tinhouse.com/lispector-week-praca-maua/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

29 Ver <https://www.asymptotejournal.com/blog/tag/katrina-dodson/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

Contudo, todo o sucesso de *Complete Stories* se deve, em grande medida, à tradutora Katrina Dodson. A tradução de Dodson ficou entre os Top Five Literary Stories of the Year³⁰ pelo *Literary Hub*, e entre os finalistas do Best Translated Book Award³¹ e do National Translation Award. Dodson ganhou o Lewis Galantière Award Americans Translators Association³², o Northern California Book Award for Translation e o Pen Translation Prize, cujo júri proclama:

A tradução de Katrina Dodson do *Complete Stories* de Clarice Lispector é uma revelação que desnuda a amplitude do talento tanto da autora quanto da tradutora. Nossa escolha unânime de *Complete Stories* ressalta o prazer absoluto de estar imerso no profundo intelecto de Lispector [...].^{33,34} (2016, s. p.)

Certamente, vamos precisar de mais tempo para uma avaliação do reconhecimento da Clarice via tradução de Dodson no espaço literário anglófono, mas as indicações e prêmios listados vão nessa direção.

Sucesso editorial e internacionalização de Clarice via *Complete Stories*

Complete Stories foi lançada de três formas em dois continentes e por duas editoras concomitantemente em agosto de 2015: uma edição capa dura pela New Directions, uma edição em e-book, também pela New Directions, e uma edição em brochura da Penguin pela prestigiosa coleção

30 Disponível em: <https://lithub.com/the-top-5-literary-stories-of-the-year/>. Acesso em: 19 mar. 2021

31 Para consultar a lista de finalistas: https://en.wikipedia.org/wiki/Best_Translated_Book_Award#2016. Acesso em: 19 mar. 2021.

32 Disponível em: <https://www.atanet.org/award/lewis-galantiere-award/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

33 Minha tradução de “Katrina Dodson’s translation of Clarice Lispector’s *Complete Stories* is a revelation that lays bare the breadth of both the author’s and translator’s talent. Our unanimous selection of *Complete Stories* underscores the absolute pleasure of being steeped in Lispector’s deep intellect (...)”

34 Disponível em: <https://pen.org/2016-pen-translation-prize/>. Acesso em 24 mar. 2021.

Penguin Modern Classics.

Em junho de 2018, três anos depois do seu lançamento, foi lançada uma nova edição do volume pela New Directions em brochura e em e-book, comprovando o sucesso de *Complete Stories*, que ganhou uma edição revista e ampliada (mais 3 contos). Essa nova edição poderia, inclusive, ter esperado o centenário do nascimento de Clarice, em 2020, para um efeito mais dramático e, acredito, faria muito mais sentido do que a reimpressão em capa dura, de *The Hour of the Star*, que não provocou o alarde que *Complete Stories* provocou.³⁵

A edição de *Complete Stories* é primorosa e conta com uma introdução de Moser “Glamour and Grammar”, as traduções, um apêndice “Useless Explanations”, com trechos de Clarice falando sobre os contos de *Laços de família*, uma “Nota da tradutora”, uma “Nota bibliográfica” e os “Agradecimentos”.

Como vimos nos dados apresentados, o ano de 2015 parece ter representado uma reviravolta na visibilidade de Clarice, o que deu novo fôlego aos estudos clariceanos no Brasil³⁶ e fora dele. Dodson afirma:

The Complete Stories saiu em julho de 2015 para muito estardalhaço na porção do mundo editorial que se interessa por escritores estranhos e difíceis. Não foi a febre Ferrante, mas a Lispectormania chegou à capa do *The New York Times Book Review*, e a primeira tiragem esgotou em duas semanas.³⁷ (DODSON, 2018, s. p.).

Uma forma reveladora de sabermos se Clarice, de fato, mudou de posição no espaço literário americano, ocidental ou mundial é ver se essa

35 Cabe lembrar aqui que, no ano de lançamento de *THS*, 2011, houve apenas uma menção à Clarice no *NYT*, ao passo que, em 2015, houve 15 menções no *NYT*, de acordo com os dados de Hanes e Guerini.

36 Isso não é novidade. Basta pensarmos em Helen Caldwell e John Gledson.

37 Tradução minha de “*The Complete Stories* came out in July 2015 to much fanfare in the corner of the publishing world that cares about strange and difficult writers. It was no Ferrante Fever, but Lispectormania hit the cover of *The New York Times Book Review*, and the first print run sold out within two weeks”.

visibilidade foi transmutada em reedições, traduções e retraduições de sua obra. Assim, fiz um levantamento, que não se pretende exaustivo, do que foi traduzido, retraduzido e reeditado da obra clariceana a partir de 2015, ano do lançamento de *Complete Stories*. Apresento os dados na tabela abaixo.

Tabela 1

<i>Todos os contos</i>		Brasil	Rocco	2016
<i>Todos os contos</i>		Portugal	Relógio D'Água	2016
<i>The Complete Stories</i> (edição revista e ampliada)	Katrina Dodson	Estados Unidos	New Directions	2018
<i>An Apprenticeship, or The Book of Pleasures</i>	Stefan Tobler	Estados Unidos	New Directions	2021
<i>The Woman Who Killed the Fish</i>	Benjamin Moser	Estados Unidos	New Directions	2022
<i>Too Much of Life: The Complete Crônicas</i>	Margaret Jull Costa e Robin Patterson	Estados Unidos	New Directions	2022
<i>Mes chéries: Lettres à ses soeurs, 1940-1957</i>	Claudia Poncioni, Didier Lamaison	França	Édition des femmes	2015
<i>Lettres près du coeur: Correspondance</i>	Claudia Poncioni, Didier Lamaison	França	Édition des femmes	2016

<i>Nouvelles: édition complète</i>	Claudia Poncioni ³⁸ e outros	França	Édition des femmes	2017
<i>Près du coeur sauvage</i>	Claudia Poncioni	França	Édition des femmes	2018
<i>Agua viva</i>	Claudia Poncioni, Didier Lamaïson	França	Édition des femmes	2018
<i>Chroniques</i>	Claudia Poncioni, Didier Lamaïson e Jacques Thiériot	França	Édition des femmes	2019
<i>Un souffle de vie: (pulsations)</i>	Teresa Thiériot e Jacques Thiériot	França	Édition des femmes	2020
<i>Coffret du centenaire: Coffret en deux volumes: La passion selon G. H.; L'heure de l'étoile.</i>	Paulina Roitman, Didier Lamaïson, Marguerite Wünschler	França	Édition des femmes	2020
<i>Comment sont nées les étoiles: Douze légendes brésiliennes</i>	Teresa Thiériot e Jacques Thiériot	França	Édition des femmes	2020
<i>Correspondance: Édition intégrale</i>	Claudia Poncioni, Didier Lamaïson e Paulina Roitman	França	Édition des femmes	2021
<i>La femme qui a tué les poissons et autres contes</i>	Izabella Borges, Teresa Thiériot e Jacques Thiériot	França	Édition des femmes	2021
<i>Chroniques: Édition complète</i>	Didier Lamaïson, Teresa Thiériot e Jacques Thiériot	França	Édition des femmes	2020
<i>Acqua viva</i>	Roberto Francavilla	Itália	Adelphi	2017

38 Apenas dez contos desse volume foram vertidos para o francês pela primeira vez. Os outros são traduções antigas (1984, 1985, 1989, 1993 e 1995). Os tradutores dos contos traduzidos em 2017 são Claudia Poncioni e Didier Lamaïson.

<i>La passione secondo G.H.</i>	Adelina Aletti	Itália	Feltrinelli Editore	2019
<i>Tutti i racconti</i>	Adelina Aletti e Roberto Francavilla	Itália	Feltrinelli	2019
<i>Un soffio di vita</i>	Roberto Francavilla	Itália	Adelphi	2019
<i>Legami familiari</i>	Adelina Aletti	Itália	Feltrinelli Editore	2019
<i>Un apprendistato o Il libro dei piaceri</i>	Rita Desti	Itália	Feltrinelli Editore	2020
<i>La ciudad sitiada</i>	Elena Losada	Espanha	Siruela	2016
<i>Donde se enseñará a ser feliz</i>	Elena Losada	Espanha	Siruela	2016
<i>Un soplo de vida</i>	Mario Merlino	Espanha	Siruela	2016
<i>La lámpara</i>	Elena Losada	Espanha	Siruela	2017
<i>Aprendiendo a vivir</i>	Elena Losada	Espanha	Siruela	2018
<i>Todos los cuentos</i>	Elena Losada, Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen, Mario Morales	Espanha	Siruela	2018
<i>Todas las crónicas</i>	Elena Losada	Espanha	Siruela	2021

<i>Novelas III: Agua viva, La hora de la estrella, Un soplo de vida</i>	Maria Auxilio Salado	Espanha	Fondo de Cultura Economica	2021
<i>Zorion klandestinoa (Felicidade clandestina)</i>	Iñigo Roque Eguzkitza	(Basco)	Erein Argitaletxea, S.A	2015
<i>L' hora de l'estrella</i>	Josep Domènech Ponsati	(Catalão)	Club Editor	2020
<i>Η ώρα του αστεριού (Hora da estrela)</i>	Μάριος Χατζηπροκοπίου	Grécia	Αντίποδες	2017
<i>Ich und Jimmy: Storys</i>	Luis Ruby	Alemanha	Manesse Verlag	2022
<i>Aber es wird regnen</i>	Luis Ruby	Alemanha	Penguin	2020
<i>Sämtliche Erzählungen (Contos completos)</i>	Luis Ruby	Alemanha	München Penguin	2019
<i>Der große Augenblick (Hora da estrela)</i>	Luis Ruby	Alemanha	btb Taschenbuch	2018
<i>Der Lüster</i>	Luis Ruby	Alemanha	btb Taschenbuch	2016
<i>Nahe dem wilden Herzen</i>	Ray-Güde Mertin	Alemanha	btb Taschenbuch	2016
<i>Het raadsel van het denkende konijn en andere verhalen de Clarice (Mistério do coelho pensante e outros contos)</i>	Arthur Japin	Holanda		2020
<i>Alle verhalen (Todos os contos)</i>	Adri Boon	Holanda	De Arbeiderspers	2020

<i>De passie volgens G.H.: roman</i>	Harrie Lemmens	Holanda	De Arbeiderspers	2018
<i>Het uur van de ster (A hora da estrela)</i>	Adri Boon	Holanda	De Arbeiderspers	2017
<i>De ontdekking van de wereld: kronieken (A descoberta do mundo)</i>	Harrie Lemmens	Holanda	De Arbeiderspers	2016
<i>Minden történet (Todos os contos)</i>	Pál Ferenc	Hungria	Magvető	2018
<i>Opowiadania wszystkie (Todos os contos)</i>	Wojciech Charchalis	Polónia	Wydawnictwo WAB	2019
<i>Všetky poviedky (Todos os contos)</i>	Jana Benková Marcelliová	Eslovaco	Vydavateľstvo Portugalský inštitút	2019
<i>Muke po G. H.: roman</i>	Tanja Tarbuk	Croácia	Vuković & Runjić	2020
<i>Tähden hetki (A hora da estrela)</i>	Tarja Härkönen	Finlândia	Kustannusosakeyhtiö Teos	2020
<i>Stjernens time (Hora da estrela)</i>	Tine Lykke Prado	Dinamarca	Gyldendals Bogklubber	2020
<i>Nær livets ville hjerte (Perto do coração selvagem)</i>	Anne Elligers	Noruega	Bokvennen	2016
<i>Familiebånd (Laços de família)</i>	Ida Munck	Noruega	Bokvennen	2018
<i>Pasija po G.H</i>	Violeta Jagev	Macedônia	Antolog	2018

(A paixão segundo G.H.)	Su-a Pae	Coréia	Pomnal üi Ch'aek	2020
(A hora da estrela)	Xuefei Min	China	Shang hai wen yi chu ban she	2016
<i>Saeat Alnajma</i> (A hora da estrela)	Elgebaly	Egito	Kotob Khan	2018

Fonte: A autora, 2022.

Os dados na tabela, ainda que não exaustivos, são representativos do impacto de Clarice e de *Complete Stories* no espaço literário anglófono e, posteriormente, no espaço literário mundial. Foram 57 traduções, retraduições e reedições de textos clariceanos para línguas ocidentais e orientais, centrais e periféricas. Os textos que mais aparecem na tabela são *Todos os contos* e *A hora da estrela*, seguidos de *A paixão segundo G.H.*, *Todas as crônicas*, *Um sopro de vida*, textos infantis em geral, *Perto do coração selvagem*, correspondência, *Água viva*, *Laços de família*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. Ainda para 2022, há a previsão de começar a publicação dos títulos infantis da Clarice traduzidos para o chinês,³⁹ uma vez que a editora Post Wave comprou os direitos de todos os livros infantis de Clarice.

Os dados coletados para este texto (citações de Clarice no *The New York Times*; a transferência de prestígio por meio de resenhas, artigos, ensaios assinados por professores, escritores, críticos e jornalistas especializados; o reconhecimento da tradução de Katrina Dodson com premiações que lhe conferem autoridade e reconhecimento; e o número e diversidade de línguas para as quais a obra de Clarice tem sido traduzida sobretudo a partir de 2015) nos levam a acreditar que *Complete Stories*

³⁹ Disponível em: <https://brazilianpublishers.com.br/en/noticias-en/chinese-company-will-publish-clarice-illustrators-books-for-children/>. Acesso em: 1 mar. 2021

foi um divisor de águas na história clariceana no mundo anglófono, que exportou não apenas os contos reunidos como também o reconhecimento e o prestígio de Clarice para outras línguas e culturas.

Referências

ABDALA, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Estudos avançados*, v.24, n.70, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zFWQ7fXYTNNcbQSxdq9gzgw/>. Acesso em: 3 abr. 2021.

BRUNE, Krista. The Necessities and Dangers of Translation: Brazilian Literature on a Global Stage. *Comparative Critical Studies*, v.15, n.1, 2018.

CASANOVA, Pascale. Literature as a World. *New Left Review*, v.31, 2005.

DODSON, Katrina. Understanding is the Proof of Error. *The Believer*, n.119, June/July 2018. Disponível em <https://www.thebeliever.net/understanding-is-the-proof-of-error/>. Acesso em 3 abr. 2021.

EDWARDS, Magdalena. Benjamin Moser and the Smallest Woman in the World. *Los Angeles Review of Books*, August 16, 2019. Disponível em <https://lareviewofbooks.org/article/benjamin-moser-and-the-smallest-woman-in-the-world/>. Acesso em 21 mar. 2021.

FITZ, Earl. The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond. *Gláuks*, v.20, n.2, 2020.

GUIDIN, Márcia L. Uma biografia pop: Benjamin Moser e Clarice Lispector. *Brasil/Brazil*, v.30, n.56, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/80296>. Acesso em: 3 abr. 2021.

HANES, Vanessa e GUERINI, Andréia. Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do *The New York Times*. *O eixo e a roda*, v.25, n.1, 2016. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/10167 Acesso em 21 mar. 2021

JERÔNIMO, Thiago C. Benjamin Moser: quando a luz dos holofotes interessa mais que a ética acadêmica. *Revista DLCV: Língua, Linguística & Literatura*, v.14, n.1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/42212>. Acesso em: 3 abr. 2021.

JERÔNIMO, Thiago C. A Clarice de Benjamin Moser: uma evidência folclórica. *Fronteiraz*, n.23, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/42949/%2030712>. Acesso em: 3 abr. 2021.

MAZZAFERA, Guilherme. Clarice Lispector e Susan Sontag: furtos e abusos. *A TERRA é redonda: eppur si muove*. [s.l.]: [s.e.], 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/clarice-lispector-e-susan-sontag-furtos-e-abusos/>. Acesso em: 3 abr. 2021.

Clarice Lispector's Complete Stories: an editorial and critical success

Abstract: This article aims to propose that it was the successful translation of Clarice Lispector's short stories into English in Complete Stories that ensured Clarice's insertion into the Anglophone literary system. The argument will be grounded in Brune (2018), Fitz (2020) and Casanova (2005). The data indicate that Complete Stories was indeed a watershed for the recognition of Clarice in the Anglophone literary space, which led to re-editions, retranslations and translations of Clarice's texts into different languages and cultures.

Keywords: Clarice Lispector. Translation. Complete Stories. Anglophone literary space.

Recebido em: 11/08/2022

Aceito em: 04/11/2022

O tradutor como divulgador (ou não) da cultura do texto de partida: as notas de rodapé de duas traduções para o inglês de *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis

Adriana Mayumi Iwasa Braccini¹

Válmi Hatje-Faggion²

Resumo: A maneira como aspectos culturais presentes em uma dada obra literária são traduzidos para um novo sistema literário depende primordialmente das escolhas de seus tradutores, que podem ser identificadas como mais domesticadoras ou mais estrangeiradoras (VENUTI, 1995), ou seja, os tradutores detêm papel extremamente relevante quando se examina a tradução para o inglês dos marcadores culturais de uma determinada obra literária. Este artigo busca, por meio da análise descritiva dos paratextos (GENETTE, 1997, 2009), mais especificamente das notas de rodapé, discutir se o tradutor que as utiliza, e que, por isso, tende a ser mais “estrangeirador”, realmente apresenta da melhor forma as questões culturais (AUBERT, 2006; AIXELÁ, 2013) do texto de partida no texto de chegada. Para subsidiar essa análise, foram comparadas duas traduções para o inglês de *Iaiá Garcia* (1878), de Machado de Assis, quais sejam: *Yayá Garcia* (1976), traduzida por Robert Scott-Bucleuch, publicada no Reino Unido, e *Iaiá Garcia* (1977), traduzida por Albert Bagby Jr., publicada nos Estados Unidos, e ambas foram cotejadas com o texto de partida correspondente em português. Com base no cotejo desses três textos, conclui-se que Scott-Bucleuch tende a ser um tradutor mais “domesticador” enquanto Bagby Jr. tende a ser mais “estrangeirador”. No entanto, na maioria das vezes em que Bagby Jr. utilizou notas de rodapé em sua tradução para esclarecer aspectos da cultura brasileira,

-
- 1 Doutoranda em Estudos da Tradução pelo PPG-LETRA/Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos da Tradução pelo POSTRAD/Universidade de Brasília (2022). Bacharel em Letras - Inglês pela Universidade de Brasília (2019) e em Ciências Econômicas pela Universidade de São Paulo (2001). E-mail: adriana.iwasa@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2872275717411366>. O presente artigo é resultado da dissertação de Mestrado denominada «*Iaiá Garcia* de Machado de Assis em inglês: o papel dos tradutores na tradução dos marcadores culturais para o mundo anglo-americano», de Adriana Mayumi Iwasa Braccini, com orientação da Profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion, pelo POSTRAD/ UnB, com Bolsa Capes.
 - 2 Professora Titular de Estudos da Tradução do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), Universidade de Brasília (UnB). Atua na Graduação no Bacharelado em Tradução Português-Inglês e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD). Na Inglaterra, obteve Ph.D. em “Translation Studies”, University of Warwick (2002) e fez Pós-doutorado em “Translation Studies”, University of Leeds (2018). E-mail: hatjefaggion@yahoo.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7237687470210729>.

aparentemente, ele não conseguiu com esse recurso destacar as peculiaridades culturais do país, o que demonstra que nem sempre o tradutor mais “estrangeirizador” consegue evidenciar os aspectos culturais do texto de partida.

Palavras-chave: Tradutores. Marcadores Culturais. Notas de rodapé. *Iaiá Garcia*. Machado de Assis.

Iaiá Garcia, de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), é um clássico da literatura brasileira, publicado inicialmente como folhetim, na revista carioca “O Cruzeiro”, de 1º de janeiro a 2 de março de 1878 e, em seguida, no mesmo ano, em formato de livro, pela G. Vianna & C. Editores. Essa obra é relevante para o sistema literário brasileiro, pois, além de ser o último romance da fase dita “romântica” de Machado de Assis (PEREIRA, 1936; MOISÉS, 1968; BOSI, 1981; SCHWARZ, 2000), contém em seu texto várias das discussões abordadas em romances anteriores desse escritor, bem como parte dos atributos pelos quais Machado de Assis ficaria conhecido em sua fase realista, como, por exemplo, a crítica social e, nela, a descrição das relações de favor e agregados (SCHWARZ, 2000).

O objetivo deste artigo é verificar se a crítica social presente em alguns marcadores culturais existentes no texto de partida se mantém ou não nos textos de chegada, por meio da análise descritiva e comparativa de duas traduções para o inglês de *Iaiá Garcia*, que são: *Yayá Garcia*, de Robert Lascelles Scott-Buckleuch, publicada no Reino Unido, em 1976, e *Iaiá Garcia*, de Albert Ian Bagby Jr., publicada nos Estados Unidos, em 1977, ambas cotejadas com o seu texto de partida correspondente em português. Procura-se investigar se a utilização das notas de rodapé no texto traduzido explicita a crítica social prevista na narrativa dessa obra machadiana, com o fim de estabelecerem-se possíveis impactos e implicações para o leitor de língua inglesa. Com base nas notas de rodapé elaboradas por Bagby Jr., um dos tradutores de *Iaiá Garcia*, como meio de apresentação e explicitação das marcas culturais para o mundo anglo-americano, pretende-se verificar se o tradutor com tendência a escolher estratégias de estrangeirização

realmente consegue levar, ao público de chegada, os marcadores culturais, ou se o tradutor com tendência a selecionar estratégias domesticadoras consegue fazer essa transposição mesmo estando menos visível.

Essa análise das traduções mencionadas se insere no campo disciplinar dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), com seu foco orientado ao produto final, isto é, ao texto traduzido em uma perspectiva sociocultural.

A (in)visibilidade do tradutor, discutida por Venuti (1995, p. 1-2), está diretamente relacionada à fluência do texto traduzido e sua recepção no mundo anglo-americano, ou seja, “quanto mais fluente for a tradução, mais invisível será o tradutor, e, provavelmente, mais visível será o escritor ou a importância do texto estrangeiro”.³ A estratégia da domesticação depende muitas vezes do público para o qual o texto traduzido é previsto, o que pode se tornar um limitador tendo em vista a necessidade de se atender aos desejos e às expectativas do público receptor. De outra forma, quando se trata da estratégia de estrangeirização de uma tradução, parece que o objetivo do tradutor tende a ser o de pouca interferência nos aspectos do texto de partida, principalmente nos culturais, até como forma de demonstrar resistência à dominação etnocêntrica dos países de língua inglesa. Como afirma Venuti (1995, p. 20), “estrangeirizar uma tradução em inglês pode ser uma forma de resistência contra o etnocentrismo e o racismo, o narcisismo cultural e o imperialismo, nos interesses das relações geopolíticas democráticas”.⁴

Venuti (1995, p. 101), citando Schleiermacher, afirma que a “experiência” do leitor do texto traduzido é fator relevante para o grau de estrangeirização de um texto, pois, quanto maior for o grau de instrução desse leitor, mais ele compreenderá da cultura estrangeira de modo geral.

3 No original: “The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.” (VENUTI, 1995, p. 1-2, tradução nossa).

4 No original: “Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.” (VENUTI, 1995, p. 20, tradução nossa).

Nesse mesmo sentido, Britto (2010) afirma que é a distância entre a cultura de partida e a cultura de chegada que mediará o grau de estrangeirização do texto traduzido. Assim, quanto maior a distância, maior parece ser a necessidade de utilização de paratextos para que haja o entendimento da mensagem do texto de partida, mantendo-se os aspectos culturais nele presentes. Quando um texto literário é traduzido, ocorre o seu deslocamento de um sistema literário para outro, e isso pode implicar na realização de ajustes no texto para o público de chegada. Segundo Hatje-Faggion (2017), esses ajustes podem ocorrer de diversas formas de acordo com os objetivos dos envolvidos, como o tradutor e as editoras que publicam a obra traduzida. Uma ferramenta que pode ser utilizada para auxiliar nos citados ajustes do texto de partida que permita a sua tradução para o texto de chegada são os paratextos.

Conforme definição de Genette (1997, 2009),⁵ os paratextos englobam tudo aquilo que faz parte do livro, mas não faz parte do texto principal, como a capa, o prefácio e as notas explicativas, e podem ser divididos em dois tipos: peritexto e epitexto. O peritexto é composto, entre outros, pelo título, os nomes dos capítulos, ou seja, tudo o que estiver “em torno do texto, no espaço do mesmo volume” (GENETTE, 2009, p. 12), sem ser o texto principal. Já o epitexto é tudo que for exterior ao livro, como entrevistas, correspondências etc. Genette (1997, 2009) cita também a existência de paratextos “factuais”, aqueles gerados por motivos extratextuais, como o gênero, a idade ou origem do escritor, fatos que poderiam gerar o interesse de um leitor pela obra.

Para Genette (2009, p. 284), as notas elaboradas pelos tradutores (ou algum agente institucional, como os editores) que acompanham a obra traduzida fazem parte do peritexto e se enquadram no tipo alógrafas

5 É necessário aqui fazer a ressalva de que, apesar de Genette ser extremamente relevante para a teoria dos paratextos, ele deixa claro na conclusão de sua obra que ele escolheu não tratar da teoria dos paratextos na tradução, pois a indiscutível importância do assunto demandaria um outro trabalho (GENETTE, 1997, p. 405). No entanto, existem outros autores que se dedicaram a estudar, especificamente, os paratextos e a tradução, como Kathryn Batchelor (2018) e Teresa Dias Carneiro (2014).

autênticas, que são “todas as notas de editores nas edições mais ou menos críticas, ou as notas de tradutores” (GENETTE, 2009, p. 284). Essa classificação parece ser suficiente, porém, quando o tradutor adiciona ao seu texto uma nota explicando a sua escolha tradutória, essa nota poderia ser classificada como autoral, pois, nesse caso, o tradutor é autor de um texto que faz parte de um sistema próprio, o sistema de literatura traduzida, de acordo com a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990). Além disso, como afirma Genette (2009, p. 285), “o destinatário da nota é certamente, em princípio, o leitor do texto”, e, a partir do momento que a nota existe para explicar uma escolha tradutória, a comunicação passa a ocorrer entre o tradutor, autor da nota tradutória, e o leitor de literatura traduzida. Sendo assim, as notas existem para oferecer informação adicional que um tradutor (ou editor) entende necessária a um texto (e que não está presente no texto de partida). No caso das traduções, essa adição pode ser de natureza cultural, técnica ou linguística e pode tanto estar inserida no texto quanto ser externa a ele, sendo posicionada no fim da página, no fim do capítulo ou no fim do livro, ou até mesmo em forma de glossário (NEWMARK, 1988, p. 91-92).

Por conseguinte, as notas explicativas podem conter esclarecimentos sobre os marcadores culturais, que para Aubert (2006) são definidos como as diferenças interlinguais, as intertextualidades e as dimensões extralinguísticas que dependem do referencial (ecologia, cultura material, cultura social e cultura ideológica), ou seja,

a existência do marcador cultural somente se revela no confronto pela diferenciação; ou, dito de outro modo, a noção de marcador cultural remete a um elemento distintivo, isto é, a algo que diferencia determinada solução expressiva linguisticamente formulada de outra solução tida por parcial ou totalmente equivalente. (AUBERT, 2006, p. 29).

Aixelá (2013, p. 190) apresenta o conceito de itens culturais-específicos (ICEs), que “são geralmente expressados em um texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida, cujos usos estão restritos à cultura fonte, ou por meio da transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente desconhecidos pela cultura alvo”, o que complementa a noção de marcador cultural de Aubert.

Aixelá (2013) também indica algumas estratégias de tradução que se aplicam aos ICEs. Dentre elas, as duas mais relevantes para o objeto de análise deste artigo (as notas de rodapé do tradutor) são de natureza conservativa (em oposição à substitutiva), classificadas por Aixelá (2013, p. 198) como explicação extratextual em que o tradutor, além de utilizar outros procedimentos de tradução, “considera necessário oferecer alguma explicação do significado ou implicações do ICEs” sem “misturar esta explicação com o texto”, e como explicação intratextual em que “os tradutores acham que podem ou devem incluir seu comentário em uma parte indistinta do texto, geralmente para não atrapalhar a atenção do leitor”.

Dado que a presente análise é voltada para o produto final (as duas traduções de *Iaiá Garcia* para o inglês), a seleção das unidades de tradução (UT) considera o critério definido por Toury (1995) em que aponta que UTs são segmentos menores do texto que permitem a realização de uma análise comparativa entre os textos na língua de chegada e na língua de partida. Assim, para o estudo comparativo apresentado neste artigo, o critério utilizado para a delimitação dessas UTs considera o termo para o qual o tradutor Bagby Jr. havia adicionado uma nota de rodapé para esclarecimentos. Selecionou-se um segmento que permitisse o entendimento desse termo, e buscou-se o mesmo trecho na tradução de Scott-Buccluch e no texto de partida de Machado de Assis. Afinal, a tradução de Scott-Buccluch tem apenas uma nota de fim de página que trata da guerra do Paraguai, enquanto a tradução de Bagby Jr. apresenta 47

notas de rodapé. No entanto, é interessante ressaltar que Scott-Bucleuch tende a inserir informações complementares no próprio texto traduzido, mas sem mencionar esta estratégia ao seu leitor.

***Iaiá Garcia*: duas traduções para o inglês e a obra de partida correspondente em português**

O enredo de *Iaiá Garcia* traz uma história que gira em torno do triângulo amoroso formado por Jorge, rapaz de posses da sociedade carioca, por Estela, agregada de sua mãe Valéria (e depois madrasta de Iaiá), e por Lina Garcia, Iaiá, a terceira integrante dessa relação, que é a jovem filha de Luís Garcia, conhecido e amigo da família de Jorge. Valéria não aceita que haja um relacionamento amoroso entre o filho Jorge e a agregada Estela e o convence a lutar na guerra do Paraguai, o que não seria necessário, pois Estela, apesar de tudo, não aceita as investidas de Jorge. Ao voltar da guerra, após a morte de Valéria, Jorge passa a frequentar a casa de Luís Garcia, agora casado com Estela, onde conhece Iaiá, por quem se apaixona e com quem, após alguns conflitos, se casa. Estela, após a morte de Luís Garcia, vai ser professora em São Paulo. No entanto, todas as relações sociais do romance apoiam-se em uma questão social mais profunda, que envolve relações de favor e de dependência entre as classes mais baixas e mais altas, e no modo de vida dos agregados no Brasil Império (SCHWARZ, 2000).

Em relação à obra de partida, *Iaiá Garcia* encontra-se em domínio público desde 1958 (CAMPOS, 2018, p. 8), porém, para fins de cotejamento e comparação com as notas de rodapé das traduções em inglês, foram utilizadas duas publicações: a edição da Cultrix, organizada por Massaud Moisés, que é citada pelo tradutor Bagby Jr. como sendo a edição utilizada por ele para sua tradução, e que possui notas explicativas que foram por ele

traduzidas, e a edição revisada de 2011 da L&PM,⁶ pois esta foi revisada com outras edições do romance, bem como também com o texto da Comissão Machado de Assis.

Com relação às traduções de *Iaiá Garcia* em inglês, são listadas pelo *site* da Academia Brasileira de Letras⁷ e por Hatje-Faggion (2015, p. 17) apenas duas traduções que foram publicadas nos anos 1970: *Yayá Garcia*, traduzida do português para o inglês por Robert L. Scott-Bucleuch, publicada em 1976, em Londres, pela Peter Owen, como parte da coleção *UNESCO Collection of Representative Works – Brazilian Series* e *Iaiá Garcia*, traduzida por Albert Ian Bagby Jr., publicada em 1977, nos EUA, pela The University Press of Kentucky, como parte da coleção *Studies in Romance Languages: 17* da universidade estadunidense.

Os dois tradutores de *Iaiá Garcia*: Albert Ian Bagby Jr. e Robert L. Scott-Bucleuch

Os dois tradutores têm relações com o Brasil. De acordo com Hatje-Faggion (2015, p. 42 e p. 44), Albert Ian Bagby Jr. nasceu no Brasil, em Porto Alegre (RS), em 1939, de pais americanos, porém desde os 18 anos estudou e trabalhou em universidades nos EUA. Bagby Jr. publicou diversos ensaios sobre Machado de Assis e traduziu para o inglês, também de Machado de Assis, *A mão e a luva* (1970).

Robert Lascelles Scott-Bucleuch nasceu em Kirkcaldy, Escócia; estudou no Reino Unido e trabalhou como professor de inglês para o British Council em diversos países, inclusive no Brasil, onde, em 1963, criou e chefiou o Departamento de inglês do Instituto de Letras da Universidade

6 Há muita controvérsia envolvendo as edições e editoras de obras de Machado de Assis, e, por isso, optou-se por utilizar, para fins de cotejamento, a edição revisada da L&PM, porém, a professora Marta de Senna e equipe disponibilizam um extenso material revisado de, e sobre o autor, em: www.machadodeassis.net. Acesso em 23 dez. 2022.

7 Disponível em: <https://www.machadodeassis.org.br>. Acesso em 23 dez. 2022.

de Brasília (UnB). Em 1978, Scott-Bucleuch recebeu a medalha Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Scott-Bucleuch traduziu outras obras de Machado de Assis, quais sejam: *Memorial de Aires* (1990) e *Dom Casmurro* (1992), bem como obras de outros autores brasileiros.

Análise das notas de rodapé nas duas traduções para o inglês de *Iaiá Garcia*

As duas traduções para o inglês de *Iaiá Garcia* possuem outros paratextos além das notas de rodapé. Scott-Bucleuch traz uma introdução de três páginas (“Translator’s foreword”), em que ele apresenta uma biografia de Machado de Assis, discorre sobre a sua obra e a importância dela para a literatura nacional, bem como aborda a relevância de *Iaiá Garcia* como ponto de transição para Machado de Assis, e não menciona a sua tradução. Bagby Jr., por sua vez, inclui na tradução um prefácio com agradecimentos e esclarecimentos sobre a sua tradução em que ele menciona a sua opção por deixar, algumas vezes, a palavra ou frase no original em português (“*leave the original Portuguese word or phrase*”), quando ele não encontrou alternativa em inglês, e a utilização, quando necessário, de notas explicativas, além de uma introdução de 14 páginas, em que ele apresenta uma breve biografia de Machado de Assis e faz uma análise literária sobre o enredo de *Iaiá Garcia*, focando na relação entre Iaiá e Estela, principalmente. Tendo em vista que, apesar da diferença de tamanho desses textos suplementares, os assuntos abordados nessas introduções são semelhantes e não discutem aspectos culturais do texto, e apesar de todo paratexto ser importante para auxiliar no entendimento do papel dos tradutores, que é o foco deste artigo, a análise aqui se limitará às notas de rodapé acrescentadas às duas traduções de *Iaiá Garcia*.

Para fins da discussão acerca da utilização das notas de rodapé como forma de proporcionar melhor entendimento ao leitor do texto de chegada

dos aspectos culturais presentes no texto de partida, são analisados comparativamente trechos selecionados do texto de Machado de Assis cuja tradução para o inglês teve algum paratexto relacionado na tradução de Bagby Jr. com o mesmo trecho traduzido por Scott-Bucleuch, que não utiliza notas de rodapé, com exceção de uma ocorrência (ASSIS, 1977, p. 30). Por tratar-se de uma relação extensa de notas (47 notas de rodapé), optou-se, aqui, por selecionar e detalhar apenas algumas ocorrências mais relevantes.

Conforme já mencionado, o texto de partida de *Iaiá Garcia* utilizado por Bagby Jr. foi a edição da Cultrix, informação esta que consta do prefácio de sua tradução. Nesse mesmo prefácio, Bagby Jr. agradece Massaud Moisés, organizador e responsável pelas notas do texto utilizado por ele. No entanto, Bagby Jr. não deixa explícito ao leitor de língua inglesa que ele traduzira também as 23 notas de rodapé⁸ constantes nessa edição. Inobstante esse fato, das 47 notas de rodapé⁹ da tradução de Bagby Jr., 21 dessas notas são as traduções de notas presentes no texto em português, com pequenas alterações em cinco delas. Essas notas elaboradas por Moisés, em geral, referem-se a dados históricos e citações de textos clássicos presentes na obra de Machado de Assis. Aqui vale lembrar que a edição utilizada por Scott-Bucleuch foi diferente da de Bagby Jr. Scott-Bucleuch utilizou a edição da editora W. M. Jackson,¹⁰ que, diferente da edição da Cultrix, não traz nenhuma nota explicativa. Sendo assim, os dois primeiros exemplos tratam somente das notas do editor do texto de Machado de Assis, Massaud Moisés, traduzidas por Bagby Jr. em sua tradução. Entretanto, para fins de comparação, apresentamos também os mesmos trechos da tradução de Scott-Bucleuch, mesmo que não existam notas explicativas atreladas a eles.

8 As notas de rodapé inseridas por Massaud Moisés não são numeradas, identificadas apenas pelo sinal asterisco.

9 As notas de rodapé inseridas por Bagby Jr. são renumeradas a cada capítulo.

10 BAGBY JR., 1993, p. 129.

Dessas cinco alterações, uma se refere à correção da informação dada por Moisés (ASSIS, 1968, p. 221) sobre um trecho de *Macbeth*, de Shakespeare, citado pela personagem Estela (*Out, damned spot!*), em que Moisés esclarece, em nota, que o trecho se refere a uma citação do Ato IV de *Macbeth*; porém, Bagby Jr. (ASSIS, 1977, p. 48) observa que essa citação é do Ato V, o que é, na verdade, a informação correta.¹¹ Em outras três notas, o tradutor insere informação complementar sobre a tradução, como indicado no Exemplo 1, a seguir, quando aparece o nome “Diana”, uma alusão à deusa romana. Neste caso, Jorge, em um jantar, ouve a anfitriã fazer comentários sobre a família de Luís Garcia, como uma Diana caçadora de “fofocas”:

Exemplo 1

A dona da casa, que era uma **Diana** caçadora de boatos e novidades, farejou algum mistério entre as rugas da testa de Procópio Dias, e dobrando as pontas do arco disparou sutilmente uma flecha que ninguém viu, mas foi enterrar-se no coração de Jorge.

Nota de rodapé: Deusa da caça e dos bosques.
(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis e nota de Massaud Moisés, 1968, p. 242)

Their hostess, who was a veritable **Diana** in the hunt for news and gossip, soon suspected some mystery behind wrinkles in Procópio Dias’ forehead, and bending her bow despatched a subtle, invisible arrow which buried itself in Jorge’s heart.

(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Buccluch, 1976, p. 97 – não há nota de rodapé)

The hostess, who was a **Diana** of gossip and

11 De acordo com: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>. Acesso em 03 nov. 2022 .

misfortune, scented some mystery between the wrinkles of Procópio Dias's forehead, and bending back the ends of the bow she subtly shot off an arrow which no one saw but which went straight to Jorge's heart.

Nota de rodapé: Diana was goddess of **the moon**, the hunt, and the woodlands. **Here the meaning is obviously that of "huntress."**¹²

(Iaiá Garcia, tradução de Bagby Jr., 1977, p. 71, grifo nosso)

Na nota de rodapé para a sua edição, Moisés explica que Diana era deusa da caça e dos bosques; Bagby Jr., porém, em sua nota, amplia essa informação salientando que Diana também era a "deusa da lua" e ainda traz um complemento esclarecendo o significado da referência a essa deusa, de acordo com o contexto; o de que a mulher do texto era uma "caçadora" de fofocas.

Outra ocasião em que Bagby Jr. altera a nota elaborada por Moisés é referente a uma frase que aparece em inglês no texto de *Iaiá Garcia*. Enquanto Moisés inclui nota de rodapé somente com a tradução da frase para o português, Bagby Jr. traz em sua nota uma discussão existente sobre se Machado de Assis sabia ou não inglês. Nesse caso, a nota é sobre o autor do romance e não sobre o trecho do romance, conforme indica o Exemplo 2, em que Iaiá recebe Jorge, que lhe dava aulas de inglês, com uma frase no mencionado idioma.

Exemplo 2

— *Good evening, my dear mestre!* - bradou Iaiá logo que o viu entrar na sala.

12 "Diana era deusa da lua, da caça e dos bosques. Aqui o significado é obviamente o que se refere à "caçadora." (tradução nossa).

Nota de rodapé: “Boa noite, meu querido”.

(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis e nota de Massaud Moisés, 1968, p. 280)

‘**Good evening, my dear teacher,**’ bawled Yayá in **English** as soon as she saw him enter the room.

(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Bucleuch, 1976, p. 150 – não há nota de rodapé)

“**Good evening, my dear professor!**” Iaiá cried out as soon as she saw him enter the room.

Nota de rodapé: It is significant that “Good evening, my dear,” appeared in English in Assis’s original. While there is no concrete evidence to suggest that Assis spoke English fluently, it is known that he was greatly influenced by nineteenth-century English poets, Lamb in particular. He was also fond of Edgar Allan Poe, as Helen Caldwell shows in her *Brazilian Othello*. Whether he was fluent or not, Assis’s knowledge and understanding of the English language must have been excellent, for his translation into Portuguese of Poe’s “The Raven” is exquisite. Throughout his novels and some of his short stories he uses brief expressions in English.¹³

(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, p. 112)

Nessa nota explicativa, Bagby Jr. oferece ao seu leitor informações referentes a Machado de Assis com relação a autores que teriam influenciado sua escrita (poetas ingleses do século XIX, como Lamb), inclusive por meio de textos traduzidos por Machado de Assis; Bagby Jr. cita Edgar Allan Poe, autor do qual Machado de Assis traduziu para o português o

13 “É significativo que «*Good evening, my dear*», tenha aparecido em inglês no original de Assis. Embora não haja nenhuma evidência concreta para sugerir que Assis falava inglês fluentemente, sabe-se que ele foi muito influenciado por poetas ingleses do século XIX, Lamb em particular. Ele também gostava de Edgar Allan Poe, como mostra Helen Caldwell em seu *Brazilian Othello*. Fluente ou não, o conhecimento e a compreensão da língua inglesa de Assis devem ter sido excelentes, pois a tradução para o português de “O Corvo” de Poe é primorosa. Ao longo de seus romances e alguns de seus contos, ele usa breves expressões em inglês.” (tradução nossa).

poema “O corvo”. O tradutor pode ter utilizado a nota, nesse caso, para dar visibilidade a uma discussão importante para ele, dado que Bagby Jr. já escrevera um artigo,¹⁴ em 1975, sobre a relação de Machado de Assis com línguas estrangeiras. Entretanto, essa informação em nota de rodapé é discutível, tendo em vista o conteúdo abordado e a extensão. Como afirma Newmark (1988, p. 92), “notas de rodapé podem se tornar um incômodo quando muito longas ou numerosas”.¹⁵ Scott-Bucleuch, apesar de não inserir nota explicativa, inclui a informação no próprio texto de que a frase é dita “em inglês” (*in English*) por Iaiá.

Em outras cinco notas, o tradutor inclui ou exclui algumas datas informadas por Moisés no texto em português, como, por exemplo, quando “Dr. Pangloss” é citado no texto de Machado de Assis, Moisés esclarece em nota que se trata de personagem de *Cândido*, de Voltaire, e informa a data de nascimento e morte do autor (1694-1778); já Bagby Jr. traduz a nota para o inglês, mas substitui as datas referentes ao autor pela data de publicação da obra (1759). Das 11 notas elaboradas por Moisés e aproveitadas sem alteração na tradução de Bagby Jr. para o inglês, uma delas é sobre o mesmo assunto da única nota de rodapé presente na tradução de Scott-Bucleuch, que somente explica que os nomes citados se referem aos generais que lutaram na guerra do Paraguai, como no Exemplo 3, a seguir:

Exemplo 3

Um desacordo por motivo de namoro, não é o **Pôrto Alegre nem o Polidoro**, é um padre que lhe deve pôr termo.

Nota de rodapé: Generais brasileiros da Guerra do

14 BAGBY JR., Albert. Machado de Assis and Foreign Languages. *Luso-Brazilian Review*, v. 12, n. 2, p. 225-233, 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3512944>.

15 No original: “notes at the bottom of the page become a nuisance when they are too lengthy and numerous” (Newmark, 1988, p. 92, tradução nossa).

Paraguai. O Conde de Pôrto Alegre comandava o 2o Corpo Brasileiro, e Polidoro substituíu a Osório, que adoecera.

(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis e nota de Massaud Moisés, 1968, p. 194)

‘A quarrel because of a love affair doesn’t need a **Porto Alegre** or a **Polidoro** to settle it; it needs a priest.’

Nota de rodapé: Brazilian generals of the Paraguayan war.

(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Bucleuch, 1976, p. 30)

“A disagreement because of a love affair concerns neither **Pôrto Alegre** nor **Polidoro**. A priest should be the one to put a stop to it.”

Nota de rodapé: Brazilian generals of the war with Paraguay. The Count of Pôrto Alegre commanded the Second Brazilian Corps; Polidoro substituted for General Osorio, who had fallen ill.

(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, p. 18)

As outras 26 notas de rodapé foram acrescentadas por Bagby Jr. e, na sua maioria, explicam marcadores culturais brasileiros. Dessas notas, em 11 delas Bagby Jr. optou por transcrever a palavra em português, sendo três notas sobre nomes de lugares (“Rua do Ouvidor”, “Tijuca” e “Buenos Aires/Rio da Prata”), como no Exemplo 4, a seguir. O tradutor Scott-Bucleuch também fez opção semelhante na sua tradução com os nomes de ruas e bairros; porém, no exemplo destacado, Bagby Jr. esclarece o significado do nome da rua em inglês, o que ele não faz com o nome de outras ruas, como “Rua dos Arcos” (ASSIS, 1977, p. 6), para a qual não há nota de rodapé com a sua tradução para o inglês. No entanto, a sua tradução de “Rua do Ouvidor” como “Street of the Hearer” está errada, pois, apesar

de constar, no *Diccionario da lingua portuguesa* (1858, p. 463), a definição de “ouvidor” como “ouvinte para julgar”, também consta como “juiz posto pelos donatários em suas terras”, que é a definição apropriada, tendo em vista que o nome “Rua do Ouvidor” passa a ser utilizado em 1870 quando o ouvidor Francisco Berquó da Silveira, oficial de justiça da cidade, vai morar na esquina com a Rua do Carmo, de acordo com o periódico *Diário do Rio*.¹⁶ Nesse caso, a explicação em nota de rodapé foi equivocada.

Exemplo 4

Elegante, ocupava Jorge um dos primeiros lugares entre os dândis da **Rua do Ouvidor**; ali podia ter nascido, ali poderia talvez morrer.
(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis, 2011, p. 64)

And as for elegance, he was one of the leading dandies in the **Rua do Ouvidor**: he might have been born there, as indeed he might well die there.
(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Bucleuch, 1976, p. 26)

Elegant, Jorge occupied one of the top places among the dandies of the **Rua do Ouvidor**. He could have been born there; he could probably die there. ...

Nota de rodapé: Literally, “Street of the Hearer”, “, one of the most important avenues in Rio de Janeiro, especially in Assis’s day. It was on this street that “things happened.”¹⁷
(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, p. 15)

16 Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-rua-do-ouvidor-2/>. Acesso em 03 de nov. 2022.

17 “Literalmente, ‘Street of the Hearer’, uma das avenidas mais importantes do Rio de Janeiro, principalmente no tempo de Assis. Era nesta rua que as ‘coisas aconteciam.’” (tradução nossa).

Nas outras oito notas de rodapé, Bagby Jr. explica o significado dos termos, e aqui se enquadram as amostras que evidenciam o questionamento objeto deste artigo, qual seja: apesar de o tradutor se mostrar mais “estrangeirizador” por manter o estranhamento da palavra estrangeira e de elaborar notas de rodapé para esclarecê-la, parte das justificativas das quais ele se utiliza para explicar o termo parecem equivocadas, muitas vezes demonstrando juízo de valor por parte do tradutor, e sem considerar as peculiaridades culturais do Brasil, como demonstrado no exemplo anterior, e conforme indicam os Exemplos 5, 6 e 7, a seguir:

Exemplo 5

Iaiá ia ter com o **preto**.

(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis, 2011, p. 54)

Then she would go to **Raimundo**.

(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Bucleuch, 1976, p. 14, grifo nosso)

[...] Iaiá would go to the *preto*.

Nota de rodapé: An **endearing** reference to Raimundo, which means literally “the black man.”¹⁸

(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, p. 5, grifo nosso)

Para traduzir “preto”, Bagby Jr. transcreve a palavra em itálico, prezando pela sua explicação cultural para justificar sua escolha pela não tradução, como um termo carinhoso (“*endearing*”) para se referir a Raimundo. Entretanto, ainda assim, a explicação é discutível, dada a definição do verbete “preto” no *Diccionario da Lingua Portuguesa* (1858,

18 “Uma forma ‘carinhosa’ de chamar Raimundo, que significa literalmente ‘o homem preto.’” (tradução nossa).

p. 600) como “homem, ou mulher preta; seja forro, ou captivo”, cuja associação ao escravizado é explícita. Ou seja, apesar de transcrever o elemento cultural, a sua explicação em nota de rodapé parece equivocada, pois ele ignora a violência e referência do termo “preto” à escravidão vigente e o associa a uma forma carinhosa de chamar Raimundo. Por outro lado, Scott-Bucclench opta por substituir “preto” pelo nome próprio do personagem, “Raimundo”, que era descrito no romance como um preto escravo (alforriado), removendo, dessa forma, o elemento cultural e excluindo qualquer crítica social que pudesse estar por trás dessa escolha de palavra por Machado de Assis.

Exemplo 6

No sábado, à tarde, acabado o jantar, descia Raimundo até à Rua dos Arcos, a buscar a **sinhá moça**, que estava sendo educada em um colégio.
(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis, 2011, p. 54)

On Saturday afternoon, after dinner, Raimundo would go down to the Rua dos Arcos to fetch **the girl** from the school where she was studying.
(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Bucclench, 1976, p. 13)

On Saturday afternoon, after dinner, Raimundo would go down to the Rua dos Arcos to get **sinhá moça**, who was being educated in a colegio.

Nota de rodapé: *Sinhá moça* is a Brazilian colloquialism that may be translated “miss” or “missy”.¹⁹
(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, p. 4)

19 “Sinhá-moça’ é um coloquialismo brasileiro que pode ser traduzido como ‘missy’ ou ‘miss.’” (tradução nossa).

Nesse exemplo, para traduzir “sinhá-moça”, Bagby Jr. escolhe transcrever a palavra em português, e, mais uma vez, evidencia o aspecto cultural em explicação em nota de rodapé, salientando que se trata de uma “miss” ou “missy” no Brasil. É verdade que o termo “sinhá-moça” pode ser traduzido por “miss” ou “missy”, mas esse termo era utilizado especificamente pelos escravizados para se referir às filhas dos senhores brancos; ou seja, elas eram as meninas das famílias que eram donas de escravos, e esse aspecto cultural do Brasil imperialista acaba não sendo passado efetivamente ao leitor de língua inglesa. Scott-Bucleuch escolhe “*girl*” (menina), apagando esse traço atrelado à cultura brasileira.

Exemplo 7

_ Já tive ocasião de lhe dizer que foi um dos heróis - interveio Luís Garcia olhando para a mulher -, mas o **Dr. Jorge** teima em escurecer os seus próprios serviços. Iaiá não é a mesma coisa.

(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis, 2011, p. 117)

‘I’ve already told you that he was one of our heroes’, interrupted Luis Garcia, looking at his wife. ‘But **Dr Jorge** refuses to talk about his own deeds. Not like Yayá.’

(*Yayá Garcia*, tradução de Scott-Bucleuch, 1976, p. 95)

“I have already told you that he was one of the heroes”, interrupted Luís Garcia, looking at his wife; “but **Dr. Jorge** insists on concealing his own accomplishments - unlike Iaiá”.

Nota de rodapé: It is customary in Brazil to call anyone with higher education “doctor”, and to place the “Dr.” in front of the given name. It is a courteous

form of address used among acquaintances.²⁰
(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, pp. 68-69)

Para traduzir o pronome de tratamento “Dr.,” Bagby Jr. escolhe transcrever Dr. e adiciona uma nota de rodapé em que explica, de forma incompleta, o uso de “doutor” na cultura brasileira. Realmente é uma forma cortês de se endereçar a pessoas com educação formal, apesar de indevido, pois doutor seria somente empregado se a pessoa tivesse obtido o título acadêmico; mas, há outra questão implícita nesse termo, como bem exemplifica Faoro (1974, p. 299), a pessoa que recebe o tratamento de doutor no Brasil possui um status de superioridade. Em relação a Jorge, “o título lhe(s) servia para dourar o nome, enganando com a presunção de cultura, que o romancista lhes nega” (FAORO, 1974, p. 299). Scott-Bucleuch opta por “Sr Jorge” removendo esse costume brasileiro.

Em cinco notas de rodapé, Bagby Jr. apenas apresenta o significado de palavras como “marimba/*marimba*” e “aneurisma/*aneurism*”. Em três outras notas, Bagby Jr. comenta especificidades do Brasil que não têm relação direta com a forma como ele traduz o termo, como no trecho em que é dito que Jorge estava no quarto ano, e Bagby Jr. insere nota para explicar que esse é o último ano de estudo para a graduação no Brasil. Em outras quatro notas, Bagby Jr. explica as suas escolhas tradutórias, como no Exemplo 8, a seguir:

Exemplo 8

— Faltava mais uma língua a esta tagarela - disse Luís Garcia rindo;
(*Iaiá Garcia*, Machado de Assis, 2011, p. 117)

20 “É comum no Brasil chamar qualquer pessoa que tenha educação superior de ‘doutor,’ e colocar ‘Dr.’ na frente do nome. É uma forma cortês de endereçamento usada entre conhecidos.” (tradução nossa).

‘This little chatterbox just needed another **tongue**,’ said Luis Garcia with a laugh.

(*Iaiá Garcia*, tradução de Scott-Bucleuch, 1976, p. 95)

‘All this chatterbox needs is another **language**,’ said Luís Garcia, laughing.

Nota de rodapé: The translation into English of “all she needs is another language” loses the original play on words which was possible in Portuguese. The word *língua*, which I have translated as language, could also have been translated as tongue, but it might have been confusing to the reader.²¹

(*Iaiá Garcia*, tradução de Bagby Jr., 1977, pp. 68-69)

Para traduzir “língua”, Bagby Jr. escolhe “language” e esclarece que o trocadilho somente é compreensível em português porque a palavra “língua” pode significar língua ou linguagem; de acordo com o dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004), a palavra “língua” pode significar tanto “órgão muscular [...] que serve para a degustação e deglutição, e desempenha papel importante na articulação de sons” como “o conjunto de palavras e expressões usadas por um povo [...] idioma”. A estratégia tradutória constitui um bom exemplo de estrangeirização, em que Bagby Jr. traz o leitor do texto de chegada para o texto de partida. Entretanto, Scott-Bucleuch opta por “*tongue*”/“língua” em inglês, e não “*language*”/“linguagem”, sem inserir nota explicativa de modo a não deixar o leitor de língua inglesa confuso, como sugere Bagby Jr. em sua nota de rodapé. Ou seja, Scott-Bucleuch ignora o trocadilho e não o substitui por outra expressão que pudesse causar o mesmo divertimento para o leitor de língua inglesa.

21 “A tradução para o inglês de “all she needs is another language” perde o jogo de palavras original possível em português. A palavra *língua*, que eu traduzi como language, poderia também ter sido traduzida como tongue, mas isso poderia ficar confuso para o leitor.” (tradução nossa).

As outras três notas de rodapé na tradução de Bagby Jr. trazem esclarecimentos referentes a termos em língua estrangeira (“I love”, que ele mantém em inglês, e “À capucha”, que ele traduz para o francês) no texto de partida, e uma explicação sobre os tipos de ventos (siroco e pampeiro) que se manifestam no sul do Brasil.

Algumas considerações finais

O objetivo deste artigo foi realizar a análise descritiva e comparativa das duas traduções de *Iaiá Garcia* de Machado de Assis para o inglês entre si e com o texto de partida correspondente para investigar se as notas de rodapé dos tradutores abordam a crítica social/os marcadores culturais presentes na narrativa dessa obra machadiana, com o fim de se estabelecer possíveis impactos e implicações para o leitor de língua inglesa.

Conforme indicam os exemplos apresentados, verificou-se que, nas notas de rodapé acrescentadas ao texto traduzido, Bagby Jr., o tradutor estadunidense, nem sempre conseguiu transmitir para o leitor de língua inglesa os aspectos sociais que estavam por trás da linguagem utilizada no Brasil, como no caso das notas relativas aos vocábulos “preto” e “sinhomoça”, que têm relação direta com a escravidão no país, mas para os quais Bagby Jr. não estabeleceu tal relação. Scott-Bucleuch, o tradutor britânico, no entanto, mostrou ter preferência por incluir informações adicionais no próprio texto traduzido. Bagby Jr. tende a acrescentar informações para os leitores de língua inglesa, inscrevendo-se no texto de forma bem visível. Por outro lado, Scott-Bucleuch prefere, na maioria das vezes, não ficar visível (explicitamente), apesar de algumas poucas vezes ele se inserir no próprio texto traduzido, utilizando-se da estratégia intratextual (AIXELÁ, 2013), como na ocorrência em que se menciona uma “catarinense”, em que Scott-Bucleuch substitui a palavra “catarinense” por “*a woman from Santa Catarina*” (1976, p. 18). No entanto, Scott-Bucleuch faz essa escolha em

somente mais uma ocasião, quando se compara com as vezes em que Bagby Jr. opta pela estratégia extratextual com a utilização de notas de rodapé.

Ambos os tradutores optam por utilizar tanto procedimentos estrangeirizadores como domesticadores ao tratar de marcadores culturais, ou itens culturais-específicos, porém Bagby Jr. tende a escolher mais estratégias estrangeirizadores do que Scott-Bucleuch.

As notas de rodapé, ou inserções, adicionadas às duas traduções, poderiam ter essa função de dar visibilidade aos marcadores culturais e, conseqüentemente, ao tradutor, o que não ocorre. Apesar de Scott-Bucleuch se inserir no texto utilizando-se do procedimento intratextual, essas inserções apenas esclarecem melhor termos como “catarinense”, e não trazem uma explicação cultural do termo, como origem ou uso, diferente das notas de rodapé inseridas por Bagby Jr. Pelos dados obtidos na análise das notas de rodapé desse tradutor, que aparenta ser um tradutor mais estrangeirizador, observa-se a intenção de esclarecer as marcas culturais, ou ICEs. Porém esse objetivo não foi alcançado, pois muitas dessas notas não esclarecem os aspectos culturais e nem a crítica social envolvida. Talvez se Bagby Jr. tivesse comentado as questões sociais da trama em sua “Introdução”, os leitores da língua de chegada teriam acesso mais direto aos marcadores culturais e às questões sociais em *Iaiá Garcia*, porém ele foca somente na relação de disputa de poder entre Iaiá e Estela. Deste modo, pode se afirmar que o tradutor de perfil mais estrangeirizador nem sempre conseguiu transpor os aspectos culturais para o novo público leitor, implicando, de certa forma, em uma compreensão incompleta da narrativa de Machado de Assis.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Iaiá Garcia*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1955.

_____. *Helena/Iaiá Garcia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

_____. *Yayá Garcia*. Tradução de Robert Scott-Bucleuch. London: Peter Owen, 1976.

_____. *Iaiá Garcia*. Tradução de Albert Bagby Jr. Lexington: The University Press of Kentucky, 1977.

AIXELÀ, Javier Franco. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. “Itens Culturais-Específicos em Tradução”, de Javier Franco Aixelá. *In-Traduções*, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun., 2013.

AUBERT, Francis Henrik. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, n. 5, p. 23-36, 2006.

BAGBY JR., Albert. Machado de Assis and Foreign Languages. *Luso-Brazilian Review*, v. 12, n. 2, p. 225-233, 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3512944>. Acesso em: 22 ago. 2019.

_____. *Machado de Assis e seus primeiros romances*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

BATCHELOR, Kathryn. *Translation and Paratexts*. Oxfordshire: Routledge, 2018.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

BRACCINI, Adriana Mayumi Iwasa. *Iaiá Garcia de Machado de Assis em inglês: o papel dos tradutores na tradução dos marcadores culturais para o mundo anglo-americano*. 2022. 149f. Dissertação (mestrado em

Estudos da Tradução) - Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, n. 2, p. 135-141, 2010.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. Edições de Machado de Assis: por quê, para quê? *Machadiana Eletrônica*, v. 1, n. 1, p. 131-150, jan./jun. 2018.

CARNEIRO, Teresa Dias. *Contribuições para a teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*. 2014. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional:/Brasília, 1974. v. 356.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, 1997.

_____. Tradução de Álvaro Faleiros. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

HATJE-FAGGION, Válmi. *Destino internacional: Machado de Assis para a língua inglesa – seis romances em múltiplas traduções*. Campinas: Pontes, 2015.

_____. Tradutores de Machado de Assis: vozes na História da Tradução.

Belas Infieís, v. 6, n. 2, p. 53-70, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/belasinfeis.v6.n2.2017.11454>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MOISÉS, Massaud. Nota preliminar. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Helena/ Iaiá Garcia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968. p. 175-177.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall International, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrrj.br/handle/doc/15>. Acesso em 03 nov. 2020.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processos social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SILVA, Antonio. *Diccionario da lingua portugueza*. 6. ed. melhor. e acresc., [por] Agostinho de Mendonça Falcão. Lisboa (Portugal): Typ. de Antonio José da Rocha, 1858. 2 v. e 7. ed.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

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

The translator as a promoter (or not) of the source text's culture: the footnotes of two translations into English of Machado de Assis' Iaiá Garcia

Abstract: The way in which cultural aspects present in a literary work are translated into a new literary system depends primarily on the choices of its translators, which can be identified as more domesticating or more foreignizing (VENUTI, 1995), and therefore translators play an extremely relevant role when examining the translation into English of the cultural markers of a

given literary work. This article seeks through the descriptive analysis of the paratexts (GENETTE, 1997, 2009), more specifically of the footnotes, to discuss whether the translator who uses them, and who, therefore, tends to be more “foreignizing”, really presents, in the best way, the cultural issues (AUBERT, 2006; AIXELÁ, 2013) of the source text in the target text. To support this analysis, two translations into English of Iaiá Garcia (1878), by Machado de Assis, namely *Yayá Garcia* (1976), translated by Robert Scott-Buccluch, published in the United Kingdom, and *Iaiá Garcia* (1977), translated by Albert Bagby Jr., published in the United States, were compared and both were also compared with their corresponding source text in Portuguese. Based on the comparison of those three texts, it can be concluded that Scott-Buccluch tends to be a more “domesticating” translator, while Bagby Jr. tends to be a more “foreignizing” translator. However, most of the time, when Bagby Jr. used footnotes in his translation to clarify aspects of Brazilian culture, he apparently was not able to highlight the cultural peculiarities of the country with this resource, which demonstrates that the most “foreignizing” translator is not always able to highlight the cultural aspects of the source text.

Keywords: Translators. Cultural markers. Footnotes. Iaiá Garcia. Machado de Assis.

Recebido em: 09/08/2022

Aceito em: 28/10/2022

De *Fronteira* a *Threshold*: a tradução densa na obra de Cornélio Penna

Maria Alice Gonçalves Antunes¹

Resumo: As décadas de 1960 e 1970 destacam-se na história da tradução da literatura latino-americana e, em especial, da brasileira como um período singularmente próspero. Obras de inúmeros escritores brasileiros, mais ou menos conhecidos pelo público leitor nacional, foram traduzidas para a língua inglesa e, muitas vezes, estudadas no cenário acadêmico estadunidense e britânico. O presente trabalho concentra-se no caso de Cornélio Penna (1896-1958), importante representante da chamada vertente intimista do romance de 1930. Temos como objetivos a análise da tradução para o inglês do romance inaugural do autor, *Fronteira* (1935), com base na consideração da noção de tradução densa [*thick translation*] e a identificação da obra como um caso paradigmático do Gótico brasileiro partindo dos elementos paratextuais elaborados pelos tradutores e professores universitários Tona Riggio e Edward Riggio. Para a discussão da questão da tradução densa, utilizamos trabalhos de Kwame Anthony Appiah (1993) e Theo Hermans (2003), que sustentam que a prática da tradução demanda sempre informações que não cabem nas palavras impressas no texto e procuram outras formas de expressão, entre elas os glossários e as notas de rodapé. Sobre o Gótico brasileiro e *Fronteira*, consideram-se principalmente as ideias de Júlio França (2021). Em nossa análise de *Threshold* (1975), os elementos paratextuais explorados foram a lista de personagens do romance, o glossário, o posfácio e a utilização das ilustrações de Cornélio Penna. Acreditamos que o trabalho tradutório de Tona Riggio e Edward Riggio contribuiu para uma compreensão mais profunda da literatura e da cultura brasileira em um processo de tradução densa, assim como oferece recursos para a identificação da obra corneliana como importante representante do Gótico brasileiro.

Palavras-chave: Tradução densa. Fronteira. Cornélio Penna. Literatura brasileira.

1 Pós-doutorada em Estudos da Literatura pela UFF e doutora em Letras pela PUC-Rio. É membro permanente do PPGL/UERJ, vinculada à linha de pesquisa Literatura: tradução e relações (trans)culturais e intersemióticas.

Introdução

Embora presente desde os primórdios da literatura ocidental como um dos fatores mais importantes para a circulação das narrativas entre países e culturas diversas, a tradução alcançou o campo dos estudos acadêmicos apenas recentemente. De maneira geral, a segunda metade do século XX foi uma época de grande importância para o desenvolvimento e a consolidação dos Estudos da Tradução, em um processo que expandiu e encorajou não somente as traduções de obras vinculadas a sistemas literários vistos como não hegemônicos, mas também o interesse pelas culturas nas quais esses sistemas estão inseridos.

O Novecentos foi também um período significativo para o Gótico literário no âmbito acadêmico. Surgido na Inglaterra, em meados do século XVIII, começou a ser considerado e estudado como uma categoria literária no início do século XX, partindo de trabalhos como os de Edith Burkhead, Eino Railo e Montague Summers (VASCONCELOS, 2012, p. 289-90). Na segunda metade do século, houve um avanço de pesquisas que passavam a entender a literatura gótica como uma espécie de poética e a investigar sua permanência e sua pujança em países não anglófonos e em mídias diversas (FRANÇA, 2018).

Tanto os Estudos da Tradução quanto o Gótico literário tiveram desdobramentos importantes na pesquisa acadêmica brasileira. Os primeiros facilitaram a transformação de um número cada vez maior de textos de e para a língua portuguesa, e os últimos possibilitaram novas chaves de leitura para obras estrangeiras e nacionais. O presente trabalho tem como objetivo discutir a tradução de *Fronteira* (1935), romance inaugural de Cornélio Penna, sob a perspectiva da tradução densa – *thick translation*, em inglês –, formulada inicialmente por Kwame Anthony Appiah em ensaio de 1993. O pesquisador anglo-ganês sustenta que, para que se preservem as características dos contextos cultural e linguístico de

um texto e se permita uma interpretação tão rica quanto em sua língua original, valorizando o ensino da literatura e o respeito ao estrangeiro e à diferença, o melhor modelo de tradução literária seria aquele que inclui anotações e comentários, ao modo das publicações acadêmicas (APPIAH, 2012, p. 417-29). Acreditamos que o trabalho tradutório dos professores universitários Tona Riggio e Edward Riggio, em um processo que muito lembra o da tradução densa, contribuiu para uma compreensão mais profunda da literatura e da cultura brasileiras, além de abrir caminho para a definição de um Gótico brasileiro. Em nossa análise, consideraremos os elementos paratextuais (GENETTE, 2011) de *Threshold* (1975) elaborados pelos tradutores e editores, tais como a lista de personagens do romance, o glossário, o posfácio e a utilização das ilustrações de Cornélio Penna. Apresentaremos, ainda, um breve exame de algumas das resenhas que seguiram a publicação de *Threshold* (1975) nos Estados Unidos.

O Brasil e os brasileiros em língua inglesa

A consolidação dos Estudos da Tradução no meio acadêmico a partir da segunda metade do século XX é outro fator que deve ser considerado. De caráter interdisciplinar, visto que passaram a se relacionar com ciências distintas, tais como a Filosofia, a Antropologia, a História, a Teoria da Literatura e a Crítica Literária, os Estudos da Tradução não demoraram a se disseminar pelas universidades de inúmeros países (VENUTI, 2012). O resultado desse fenômeno foi rapidamente observado: uma maior circulação de textos e autores provenientes de culturas não hegemônicas e, conseqüentemente, novas formas de ler e interpretar obras literárias.

Na esteira desse processo e seguindo determinados eventos

sociopolíticos – entre estes, a Revolução Cubana e outras questões e tensões provocadas pela Guerra Fria (COHN, 2006) –, a cultura e a literatura latino-americana tornaram-se objetos de maior interesse por parte do governo e do mercado literário de países anglófonos, em especial os Estados Unidos, a partir do começo da década de 1960. Com o crescimento da influência de autores naturais do México e de nações das Américas Central e do Sul, inicialmente, no meio literário de língua espanhola, suas letras foram ganhando cada vez mais proeminência e alcançando a atenção do restante do mundo ocidental, em um fenômeno que ficou conhecido como o *Boom* da literatura latino-americana.

O movimento [do *Boom*] foi ao mesmo tempo um fenômeno literário e de marketing que se caracterizou por um dramático aumento na publicação, tradução e distribuição da literatura latino-americana e pela ascensão ao poder de profissionais como agentes literários e editores, que trabalharam de perto para maximizar o sucesso dos autores no mercado. [...] Embora tenha sido impulsionado pelos calculados esforços de agentes, editoras e demais para aumentar sua visibilidade da literatura da América Latina, o crescente interesse por ela também foi alimentado pelo clima político da Guerra Fria que procurava combater a influência de Cuba sobre os intelectuais latino-americanos, tornando atraente atividade intelectual norte-americana e criando centros alternativos de atividades literárias.² (COHN, 2006, p. 140).

A reação estadunidense veio por meio de de intenso investimento de

2 No original: The movement was both a literary and marketing phenomenon that was characterized by a dramatic increase in the publication, translation, and distribution of Latin American literature and by the rise to power of professionals such as literary agents and editors who worked closely to maximize authors' success in the market. [...] While the growing interest during this period was boosted by agents', publishers' and others' calculated efforts to increase its visibility, it was also fueled by a cold war political climate that sought to counter Cuba's influence on Latin American intellectuals by making U.S. cultural activity attractive to them and creating alternative centers of literary activity.

agências governamentais e filantrópicas tanto na cena acadêmica quanto no mercado literário. Na primeira, a literatura da América Latina logo foi privilegiada, figurando em um grande número de disciplinas e importantes pesquisas universitárias. Editoras e agentes literários passaram a disseminar a ideia da importância de novas experiências de leitura para seu público consumidor (COHN, 2006).

No que diz respeito à literatura brasileira, “a grande sensação foi Jorge Amado com o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, que ocupou a primeira posição na lista dos mais vendidos por várias semanas” (MORINAKA, 2020, p. 214). Além deste, *Os velhos marinheiros (Home is the sailor)*, em 1964, e *Terras do sem fim (The violent land)* em 1965, entre outros –, chamaram a atenção do público-leitor profissional nos Estados Unidos, incentivando editoras, livreiros, tradutores e pesquisadores acadêmicos a investirem na tradução de outros autores brasileiros e na reedição de títulos traduzidos anteriormente, como os de Machado de Assis e Erico Veríssimo (MORINAKA, 2020, p. 214). É importante apontar também que o romance *Quarto de Despejo (Child of the Dark. The diary of Carolina Maria de Jesus)*, de Carolina Maria de Jesus, foi publicado em inglês no mesmo período depois de “causar grande sensação no Brasil e repercussão internacional” (MORINAKA, 2020, p. 214).

Cohn (2006) acrescenta a atuação do *Association of American University Presses* (AUPP doravante), um dos Programas criados para estimular a publicação e a circulação de literatura latino-americana nos Estados Unidos. Nos anos 1960, no âmbito do AUPP, foram publicados *The Psychiatrist and Other Stories* (MACHADO DE ASSIS, 1965), *Esau e Jacó [Esau and Jacob]* (MACHADO DE ASSIS, 1965), e *Vidas Secas [Barren Lives]* (RAMOS, 1967).

Além de voltarem-se aos nomes mais famosos do cânone brasileiro, as editoras começaram a publicar obras de autores menos conhecidos tanto pelo público do Brasil quanto pelo estrangeiro. Entre eles, podemos citar

Adonias Filho (*Memórias de Lázaro* [*Memories of Lazarus*], em 1969), José J. Veiga (*A hora dos ruminantes* [*The three trials of Manirema*] e *A máquina extraviada* [*The misplaced machine and other stories*], ambos lançados em 1970); Otto Lara Resende (*O braço direito* [*The inspector of orphans*], em 1968), e Cornélio Penna.

Do último autor, *Fronteira* foi publicado sob o título *Threshold*, nos Estados Unidos, em 1975, pela editora Franklin Publishing, da cidade da Filadélfia, com tradução de Tona Riggio e Edward A. Riggio, pesquisadores e professores do Union College, de Nova York. A seleção do autor e do romance pelos tradutores parece não ter sido aleatória: os Riggio possuíam grande interesse pelas línguas e literaturas portuguesa e brasileira. Edward Riggio cursara pós-graduação em Língua e Literatura Hispânicas, mas também publicara artigos sobre Gil Vicente e outros autores lusófonos, além de ter participado de uma grande pesquisa de universidades estadunidenses para o Instituto Cultural Brasileiro-Americano, publicada em 1960, tendo sido o responsável pelo segmento dos estudos luso-brasileiros. Tona Riggio, embora mestre em Língua e Literatura Francesas, auxiliou o marido em boa parte de suas traduções do português.

Há poucos detalhes sobre o processo da descoberta e da tradução de *Fronteira* pelos Riggio, mas sabe-se que, no início da década de 1970, após viagem à Península Ibérica, o casal aportou no Brasil para desenvolver suas pesquisas sobre a literatura do país. Tomando conhecimento da obra do escritor fluminense, Edward Riggio e Tona Riggio possivelmente entraram em contato com Maria Odília Penna, viúva de Cornélio, a quem dedicaram uma nota de agradecimento nas primeiras páginas de *Threshold*: “Pelo presente, estendemos nossos agradecimentos e apreço à Dona Maria Odília de Oliveira Penna, sem cujo gentil consentimento não poderíamos oferecer esta primeira tentativa de levar o nome e a arte de seu marido ao

vasto público de língua inglesa” (RIGGIO, 1975, p. iii)^{3,4}.

Com efeito, o trabalho dos Riggio demonstra um amplo conhecimento da cultura e da literatura brasileira, além de um tratamento cuidadoso da obra cornelianiana. Em grande medida, o casal manteve no inglês a atmosfera misteriosa e a obscuridade de sentido construídas por Penna, ainda que à custa de passagens não muito fluidas para os leitores anglófonos. Contudo, como se pretende mostrar neste trabalho, tal questão não acarretou uma crítica negativa à edição em inglês. Se, como afirmam Lefevere e Bassnett (1990, p. 7), as traduções são realizadas para atender às demandas não apenas de uma determinada cultura, mas também de determinados grupos dentro dessa cultura, o trabalho de Tona Riggio e Edward Riggio enquadra-se no contexto das universidades estadunidenses da década de 1970: em uma perspectiva mais geral, a tradução dos Riggio parece atender aos desejos do público acadêmico de aprofundar os estudos da literatura latino-americana, e, mais especificamente, à identificação da obra de Cornélio Penna como uma representante brasileira da literatura gótica. Para isso, o casal lançou mão de uma atividade de tradução literária que pode ser vista como tradução densa, mais tarde apresentada pelo teórico Kwame Anthony Appiah e introduzida aos Estudos da Tradução por Theo Hermans, como veremos em seguida.

A tradução densa

Em 1993, o filósofo anglo-ganês Kwame Anthony Appiah publicava o artigo “Thick Translation”, no qual expunha suas ideias sobre uma noção

3 Todos os textos em língua inglesa presentes neste artigo foram por nós traduzidos. A versão original dos mesmos é oferecida em notas a fim de que se cumpra a proposta de comparação e análise do processo de tradução e interpretação da obra para a língua inglesa.

4 We hereby extend our thanks and appreciation to Dona Maria Odília de Oliveira Penna, without whose kind content we would not have been able to offer this first attempt to bring her husband's name and art before the vast English-speaking public.

diferente de tradução literária. Embora se tenha voltado principalmente para as literaturas e culturas africanas – em especial, aos provérbios da língua acã⁵ –, Appiah introduziu noções que poderiam ser aplicadas não apenas à tradução de literatura, mas também ao seu ensino, para uma compreensão mais profunda de idiomas e culturas diversas e a promoção do respeito ao estrangeiro desenvolvida por meio de estratégias tradutórias diversas.

O filósofo inicia o ensaio expondo o conceito mais estreito de tradução, o qual deseja questionar: “uma tentativa de encontrar formas de dizer em uma língua algo que signifique o mesmo que foi dito em outra.” (APPIAH, 2012, p. 332).⁶ Appiah sustenta que, em maior parte, o que nos interessa em uma tradução não é seu significado literal, mas as implicações e possibilidades de interpretações mais amplas – se as narrativas ficcionais permitem um grande número de leituras e análises, assim deveriam ser as traduções. Repensando o sistema de Paul Grice, segundo o qual as intenções comunicativas literais se realizam por meio de inferências e convenções de determinadas língua e cultura, o pesquisador anglo-ganês estabelece que à tradução não cabe uma tentativa de transmitir as “intenções originais” de um autor, mas de criar uma relação entre as convenções linguístico-literárias da cultura-alvo e da cultura-fonte.

[Q]uer seja ficcional ou não, nosso interesse literário em uma obra normalmente tem muito pouco a ver com fatos psicológicos sobre o seu autor histórico. Mas é verdade que, para começar a possuir uma compreensão literária de muitos textos, precisamos, em geral, ter um conhecimento suficientemente bom de seu idioma para poder identificar as intenções convencionalmente associadas a cada uma de suas

5 Denominação do conjunto de idiomas nígero-congoleses falados no Gana e na Costa do Marfim.

6 [...] it is an attempt to find ways of saying in one language something that means the same as what has been said in another.

frases: precisamos começar com os significados literais de palavras, frases e sentenças. Mais do que isso, para compreender muitos dos textos que consideramos literários, precisamos entender não apenas as intenções literais, mas toda a mensagem a ser transmitida pela enunciação da frase em cenários mais comuns: assim como ocorrem na ficção, metáforas e implicações ocorrem também fora dela (APPIAH, 2012, p. 337).⁷

Nesses termos, Appiah identifica elementos mais complexos do citado “mecanismo griceano”: tanto em contextos comuns quanto em ficcionais, há momentos em que as intenções de uma mensagem não se referem ao que é convencionalmente estabelecido, como, por exemplo, nos casos de ironia. Portanto, há convenções literais e convenções não literais ou literárias. A título de ilustração, o teórico cita a sentença de abertura de *Orgulho e Preconceito*⁸ para explicar que um falante ou tradutor de língua inglesa não precisa acreditar que tal sentença diz respeito a uma atitude irônica *própria da* Jane Austen em relação às questões de casamento, gênero e propriedade, mas que qualquer enunciado dessa sentença transmitiria a mesma ironia também fora da ficção (APPIAH, 2012, p. 338). Contudo, ao mesmo tempo que afirma que as traduções precisam produzir um texto que seja importante para uma cultura-alvo como o texto original o é para a cultura-fonte, o filósofo reconhece que a literatura sempre permite novas leituras, novas percepções de elementos que interessam em uma obra ficcional.

Para completar a sua concepção de tradução literária, Appiah

7 [...] whether a work is fictional or not, our literary interest in it has usually very little to do with psychological facts about its historical author. But it remains true that in order to begin to have a literary understanding of many texts, we must usually first know its language well enough to be able to identify what the intentions conventionally associated with each of its sentences are: that we must begin with the literal meanings of words, phrases, sentences. More than this, in understanding many texts that we address as literary, we must grasp not merely the literal intentions but the whole message that would be communicated by the utterance of the sentence in more ordinary settings: metaphor and implicature, as they occur in fiction, occur also outside it.

8 “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.”

(2012, p. 341) atenta para a importância do caráter pedagógico da literatura: “tenho em mente uma noção diferente de uma tradução literária: isto é, aquela que pretende ser útil para o ensino da literatura”.⁹ Portanto, para o filósofo, o modelo acadêmico seria o que mais se aproximaria de uma tradução literária ideal, ou, como veio a denominar, de uma tradução densa. Com anotações e comentários, esse processo tradutório contribuiria para apresentar “um contexto cultural e linguístico rico” (APPIAH, 2012, p. 341), que desafia professores, pesquisadores, alunos e alunas e pode vir a promover, com a da prática da leitura orientada pelo ensino da literatura, o crescimento do respeito ao Outro estrangeiro. É importante destacar que o modelo acadêmico de tradução literária de Appiah não trata o texto como algo feito para ser comprado e devorado, mas como um evento linguístico, histórico, cultural e político-pedagógico.

Appiah apresentou a noção de tradução densa em 1993, e o teórico descritivista britânico Theo Hermans aprofundou o aparato teórico que sustenta o conceito e, de certa forma, impulsionou a divulgação do termo entre os estudiosos da área dos Estudos da Tradução. Em artigo intitulado “Cross cultural translation studies as thick translation”, Hermans (2003) apresenta a tradução densa como uma forma e um conceito diferentes de traduzir, necessária a tempos, locais e culturas distintas que demandam novos gestos de tradução e novas terminologias. Para o estudioso britânico, a tradução densa expõe, ao mesmo tempo a “impossibilidade da tradução total” e “a relutância contra a apropriação do outro através da tradução, ainda que a tradução esteja explícita no contexto.” (HERMANS, 2003, p. 387). A tradução demanda sempre informações que não cabem nas palavras impressas no texto e procuram outras formas de expressão, entre elas os glossários, por exemplo. Eles mostram também o cuidado e a resistência à ocupação do território estrangeiro e, muitas vezes, esse território é também

9 [...] I had in mind a different notion of a literary translation; that, namely, of a translation that aims to be of use in literary teaching;

desconhecido.

Entre as práticas da tradução densa, Hermans destaca não só as notas de rodapé, anotações, explicações e digressões, mas também exemplos como o do filósofo alemão Heidegger, que comentou um único e pequeno fragmento do filósofo pré-socrático Anaximandro em 50 páginas, a “retórica hermenêutica” do crítico literário Steven Mailloux e suas “traduções interpretativas” (HERMANS, 2003, p. 388). Vemos, portanto, que Hermans não restringe a tradução densa às estratégias de tradução e aos paratextos relacionados com o texto literário e tampouco àquelas referentes às trocas linguísticas, tendo como alvo diferentes formas e conceitos de tradução.

Julgamos relevante apontar ter Hermans (2003, p. 386) compreendido a tradução densa como “uma crítica aos Estudos da Tradução atuais”, já que apresentam um jargão pouco inovador e abrangente. Em posição distinta da visão de Appiah, Hermans sugere que a tradução densa poderia “encorajar um vocabulário imaginativo e diversificado” (HERMANS, 2003, p. 386). Se pensarmos na tradução dos Riggio, podemos ressaltar a tentativa de reforçar a dominância da poética gótica e, assim, inovar a interpretação de obras traduzidas da literatura brasileira não apenas com a expansão da lista de autores traduzidos, como mostramos anteriormente, mas também com um novo estilo e um novo vocabulário de análise da literatura brasileira traduzida.

Finalmente, destacamos os estudiosos provenientes de países orientais, tais como Long (2018), Li e Lyu (2021) e Qian e Chuanmao (2020), que se dedicaram à análise do uso da tradução densa. Ressaltamos, por exemplo, sua classificação em técnicas distintas, dependentes de sua utilização dentro ou fora do texto traduzido. Os elementos como a capa, o prefácio, as anotações, listas de personagens e ilustrações estão entre as técnicas que circundam o texto, os paratextos (QIAN, CHUANMAO, 2020, p. 288), que, como abordaremos, foram utilizados pelos Riggio para

apresentar *Fronteira* ao leitor profissional estrangeiro e suscitar novas interpretações da obra.

Threshold, a Gothic romance: **os elementos paratextuais**

Os elementos paratextuais têm como objetivo apresentar a obra aos leitores. Genette (2011) subdivide o paratexto em duas categorias: o peritexto e o epitexto. O peritexto está em torno do texto no espaço do livro, como o prefácio, os textos da contracapa, das orelhas e o posfácio. O epitexto também está em torno do texto, mas à distância, como as resenhas e as entrevistas. Nesta seção, apresentaremos uma análise dos elementos paratextuais que circundam *Threshold*. Em primeiro lugar, trataremos dos peritextos.

O minucioso trabalho de transformação do texto de Penna para o inglês pode ser verificado na escolha do título e nos textos da contracapa e das orelhas. A edição de capa dura é revestida por uma sobrecapa, na qual se destaca uma das ilustrações de Cornélio Penna para os exemplares da primeira publicação pela editora Ariel em 1935. No texto da orelha do livro, lê-se que

[o]s leitores tanto do romance gótico moderno quanto do suspense psicológico encontrarão muito o que lhes intrigue e fascine em *Threshold*, cujo autor [...] revela sua inclinação estranha e misteriosa não apenas em seus romances sobre o interior do Brasil, mas também em suas ilustrações em estilo *art nouveau*, duas das quais foram preparadas para a edição original de 1935 de *Threshold* e que são utilizadas neste volume como ilustração da capa e frontispício. (PENNA,

1975, orelha do livro)¹⁰

Ao final do curto texto da orelha, esclarece-se que Edward Riggio optou por alocar sua análise sobre o livro como um posfácio, e não como prefácio, para preservar os efeitos de mistério e suspense da narrativa e o processo de descoberta da trama pelo próprio leitor. Em tal decisão, podemos identificar a influência do *acadêmico e pesquisador* Edward Riggio em seu fazer tradutório: procurando seguir a postura de Cornélio Penna – que privilegiava o poder da literatura sobre a imaginação do leitor e os efeitos de mistério e suspense –, Edward opta por não abordar antecipadamente o contexto sócio-político-cultural brasileiro e por não revelar importantes conteúdos referentes à trama de *Fronteira*. Poderíamos dizer que o tradutor se curva ao autor e não quer revelar conteúdos antecipadamente.

Além de uma lista de personagens do romance e da sinistra ilustração de uma mulher com um homem ajoelhado à frente, que representam personagens cornelianos, há um glossário ao final do texto de *Threshold*. Nele, termos como “bandeirantes”, “beatas” e “fazenda” aparecem ao lado de nomes de pássaros, insetos e plantas da região mineira, seres folclóricos brasileiros e um jogo local. O glossário pretende, à primeira vista, auxiliar o leitor profissional estrangeiro, interessado em cultura e literatura brasileiras, a interpretar termos possivelmente incompreensíveis que poderiam causar dificuldades à leitura. A serviço da tradução densa no texto cornelianiano, o glossário pode ser visto como uma ferramenta que auxilia a recepção da literatura estrangeira. Por outro lado, também facilita a tarefa do leitor, que pode trocar a interação mais intensa com o texto para buscar diretamente o significado dos termos.

Uma elaboração solitária de Edward Riggio, o posfácio consiste em

10 Readers of both the modern Gothic romance and the modern psychological thriller will find much to intrigue as fascinate them in *Threshold*, whose author [...] reveals his strange and mysterious bent of mind not only in his novels of the the Brazilian hinterland but also in his *artnouveausque* illustrations, two of which were prepared for the original 1935 edition of *Threshold* and are used in this volume as jacket illustration and frontispiece.

um texto de dez páginas, composto por três tópicos – *Cornélio Penna, Man and Artist; The Nine Movements of the Novel Threshold*, e *Final Thoughts*. Edward Riggio inicia a primeira seção fazendo uma breve descrição física de Cornélio a fim de caracterizar os traços soturnos e sinistros de suas obras pictórica e literária. Após uma detalhada exposição das vidas pessoal e profissional de Penna, o tradutor associa o estilo literário do autor aos de Machado de Assis e Raul Pompéia, para estabelecer a vertente literária a que a obra de Penna faria parte – a de “linhagem psicológica” (RIGGIO, 1975, p. 91). De acordo com Riggio, tal vertente lembraria, ao menos superficialmente, os trabalhos dos principais autores franceses do chamado romance católico:¹¹ François Mauriac, Marcel Jonhandeau, Georges Bernanos e Julien Green. Sobre o último, é citado o conto “Le voyageur sur la terre”, de 1925, que, como *Fronteira*, “trata da jornada espiritual de um introvertido, assim como faz uso do dispositivo do manuscrito de um diário.”¹² Em seguida, Edward Riggio menciona o grupo de escritores do romance social do Brasil dos anos 1930, ao qual se acreditava que a vertente de Cornélio Penna se opunha, e indica que o primeiro mérito do romance cornelianiano seria “sua aposta na criatividade de seu autor e não nas correntes ficcionais que então dominavam a cena.”¹³ (RIGGIO, 1975, p. 92). O último parágrafo sinaliza o considerável conhecimento de Riggio sobre a literatura brasileira:

11 Principalmente a partir da década de 1920, a crítica literária estrangeira – principalmente a francesa – passou a utilizar a expressão “romance católico” para qualificar as obras que combinavam temas religiosos, caros especialmente à doutrina católica – como as ideias de pecado, sacrilégio, danação, salvação e profanação –, com questões morais e existenciais, suscitadas principalmente pela tendência filosófica existencialista, presente nas produções de escritores como os mencionados por Edward Riggio. Entretanto, acadêmicos mais contemporâneos como Malcolm Scott (1989, p. 4, grifo nosso) atentam para a abordagem pouco literária da maior parte da crítica ao empregar tal categoria, que fez com que muitos dos autores em questão preferissem expressões como “católico que escreve romances” ou “romancista e católico”. Para a questão do Gótico na obra de Cornélio Penna, é importante apontar que Scott identifica a literatura gótica nas origens do romance católico, desde as obras do escritor Barbey d’Aurevilly, ainda do começo do Oitocentos.

12 [...] the short novel *Le voyageur sur la terre* (1925), like *Threshold*, is also concerned with the spiritual quest of an introvert and also makes use of the diary manuscript device.

13 The first merit of *Threshold*, then, is its reliance on the creativity of its author and not on the currents of fiction then dominating the scene.

Antes de Penna, o romance brasileiro mostrara duas tendências principais: a primeira, nativista, regional, seguindo os passos de José de Alencar (especialmente em *Iracema* e *O Guarani*). A segunda tendência é a psicológica, como já mencionado. Embora combine características de ambas, *Threshold* descende especialmente da última. Ao localizar seu romance em alguma cidade de Minas Gerais, Penna obedece a um preceito do romance sociológico da época; mas ao não fixar o seu tempo, ele parece desafiar o modo romanesco dominante. O mundo de *Threshold* e de seus outros romances é o da família ostensivamente isolada da civilização, ou seja, das cidades litorâneas; e parte sempre integrante da família é a instituição escravocrata, que, devemos lembrar, não foi abolida no Brasil até 1888. (RIGGIO, 1975, p. 92).¹⁴

A segunda parte do posfácio compreende um esforço interpretativo de *Fronteira*. Já no primeiro parágrafo, o tradutor afirma que o romance é uma tentativa de recriação do obscuro mundo interior de Penna, “próximo de sua memória individual e da memória coletiva do que se chama de folclore”¹⁵ (RIGGIO, 1975, p. 92). Identificando nove movimentos principais ao longo da obra, Riggio inicia a sua análise: a primeira parte abrangeria os capítulos 1 a 12, com a introdução do narrador, qualificado como uma “pessoa de idiosincrasias e neuroses avançadas”¹⁶ (RIGGIO, 1975, p. 92) e cujo gênero permanece obscuro durante todo o romance. A prosa de Penna é caracterizada como pura e clara como jamais voltará a ser nos capítulos seguintes, mas já possuidora de uma qualidade visivelmente

14 Prior to Penna, the Brazilian novel has shown two main tendencies: the first Nativist, regional, following the paths taken by José de Alencar (especially in *Iracema*, *O Guarani*). The second tendency is the psychological as has been mentioned. Although *Threshold* combines characteristics of both currents, it is most especially a descendant of the latter. By locating his novel in some mining town of Minas Gerais, Penna obeys one precept of the sociological novel of the times; but in leaving its time unfixd, he seems to defy the reigning novelistic mode. The world of *Threshold* and of the other novels is that of the family ostensibly cut off from civilization, i.e., the cities of the coast; and always an integral part of the family is the institution of slavery, which, we may well be reminded, was not abolished in Brazil until 1888.

15 *Threshold* recreates the somber, interior world of its author, close to his individual memory and to the collective memory which we call folklore.

16 [...] the narrator or diarist, a person of idiosyncrasies and advanced neuroses [...].

fantasmagórica. Além disso, é apontado o efeito intrigante do tema do passado criminoso da família da protagonista feminina do romance, Maria Santa, assim como a questão de sua santidade – todos os elementos são essenciais à literatura gótica.

A morte já parece ser o tema subjacente a quase todas as palavras da prosa; é uma presença dentro da própria casa, mas também nas montanhas espectrais e nas depauperadas cidades mineiras que se aderem a elas. (RIGGIO, 1975, p. 93).¹⁷

Os capítulos 13 a 17, constituindo o segundo movimento, narram a misteriosa visita do juiz e são vistos por Riggio (1975, p. 94) como “magistralmente vagos e concisos”, responsáveis por intensificar a sensação de ansiedade instaurada nas primeiras páginas. O pesquisador cita a presença de um Mal puro e de duas outras forças maiores que as questões familiares de Maria Santa, o clima e a política, e levanta a possibilidade de tal parte do texto apontar para a direção da tendência novelística de caráter social da época.

O pesado ar tropical palpita com intensidade, entorpece os sentidos e turva a mente do narrador. E as operações políticas e militares sobre as quais o juiz discorre são complexas e confusas, não menos um opiáceo para a mente. Acima de tudo, o próprio juiz é um modelo de caricatura, um velho bobo e fanfarrão que aborrece seus ouvintes e quase provoca um ato de violência de sua anfitriã. (RIGGIO, 1975, p. 93).¹⁸

As operações políticas e militares a que Riggio se refere são as

17 Already death seems to be the theme underlying nearly every word of the prose; it is a presence within the household itself but also in the spectral mountains and depleted mining towns which adhere to them.

18 The heavy tropical air throbs with intensity, dulls the senses and clouds the mind of the diarist-narrator. And the politics and military operations which the Judge drones on about are complex and confusing, no less an opiate to the mind. Most of all, the Judge himself is a model of caricature, a garrulous old fool who bores his audience and nearly provokes an act of violence in his hostess.

da Revolta da Armada (1891-1894), liderada por Saldanha da Gama e combatida principalmente por Floriano Peixoto. No romance de Penna, o evento é tratado de maneira confusa e monótona pelo juiz quando em visita à Maria Santa.

A terceira fase do romance dá-se do capítulo 18 ao 27, e Edward Riggio intitula-a de “capítulos do jardim”. Nela, o tradutor destaca a percepção de um passado transgressor do narrador e de Maria, além da relação especular entre os dois – mais uma vez, componentes característicos da prosa gótica, como parece ser do conhecimento de Riggio, tendo em vista sua afirmação de que as abundantes alusões a espelhos na obra de Penna configurariam mais um ponto de aproximação entre o texto e o Gótico literário.

Dos capítulos 28 ao 32, o quarto movimento dá continuação às questões do narrador com o passado diegético de crimes e o presente de angústia. Ao mencionar a falta de identificação de Maria com as mulheres do sertão brasileiro, bem como seu desejo de autoconhecimento e validação, Riggio (1975, p. 95), novamente, afirma que “*Fronteira* segue o curso do romance gótico ou, talvez, de ‘A queda da casa de Usher’: os crimes da família de Maria são crimes de sangue, de incesto.”¹⁹ Neste ponto, é importante apontar que, embora o pesquisador identifique uma série de elementos temáticos – como as questões da morte e do incesto, por exemplo – e formais – o texto fragmentado, a apresentação da história por meio do recurso do manuscrito encontrado, efeitos de mistério e suspense, personagens misteriosos – referentes ao Gótico *lato sensu*, sua atenção às questões específicas do interior do Brasil demonstra que, se considerava gótica a obra de Cornélio Penna, era essa repleta de *brasilidade*. Ademais, à época, não eram tão comuns – se não inexistentes – estudos que exploravam Góticos nacionais. Assim, explica-se a alternância de Riggio entre uma identificação gótica e socialmente brasileira de *Fronteira*.

19 [...] *Threshold* follows the course of the Gothic novel or perhaps Poe’s *Fall of the House of Usher*: the crimes of Maria’s family include those of blood, of incest.

A quinta fase, capítulos 33 a 38, testemunha tanto a aparição de mais mistérios – a suposta riqueza de Emiliana e as lembranças da morte do noivo de Maria Santa – quanto a adição da personagem da Viajante, que exacerba a tensão no casarão da família. Já o sexto movimento, capítulos 39 a 51, constitui, para o pesquisador, a parte mais intrigante do romance. Neste ponto, Edward Riggio menciona a ida do narrador à igreja, atentando para o simbólico ato fálico na cena em que o narrador-personagem toca, em frenesi, os sinos da igreja, e o seu relacionamento com o visitante do Sr. Martins, nomeadamente, o padre João.

A relação estabelecida entre os dois é realmente estranha, mesmo dentro do contexto desse romance; o visitante é mais um indivíduo sombrio e muito menos articulado sobre os problemas da vida. Ele dá ouvidos ao interminável e desconectado fluxo de lembranças da infância do narrador. Entre elas, está a importante digressão – quase tratando-se de uma história interpolada – da Casa dos Bexigentos e o terrível caso de dois homens vítimas da doença: um branco, o outro negro. (RIGGIO, 1975, p. 96).²⁰

A sétima parte, do capítulo 52 ao 63, mostra a fascinação cada vez mais intensa do narrador por Maria Santa. Riggio afirma que a atração física que ele/a sente pela prima seria motivo de profunda vergonha para o personagem. Também aparece nessa seção, mais especificamente no capítulo 61, o tema que, para o pesquisador e tradutor, seria a questão principal de todo o romance: os santos e a natureza da santidade. A fala monológica do narrador revelaria uma mente labiríntica, repleta de ideias antagônicas sobre pureza e tentação, sendo um dos melhores exemplos da

20 The relationship established between the two is indeed strange, even within the context of this novel; the houseguest is another somber individual and much less than articulate about life's problems. He gives ear to the diarist's endless, disconnected stream of recollections from childhood. (Among these recollections is the important digression – it amounts to very nearly an interpolated story – of the house of the Bexigentos (the Smallpocked) and the gruesome tale of the two men who are victims of this disease: the one white, the other black. This tale brings us close to an allegory of all sorts.)

“supersaturação” marcante do estilo de Penna. O capítulo seguinte, que narra a tumultuada conversa entre o narrador-personagem e a Viajante, consistiria em um “exercício complexo de estímulos, memória, sensação, ação, gestos e imagens”²¹ (RIGGIO, 1975, p. 97), funcionando como uma das poucas revelações permitidas pelo narrador sobre sua vida, mas sem perder de vista a ambiguidade sempre presente no texto cornelianiano.

Ao oitavo movimento, os capítulos 64 a 84, o pesquisador aplica o título de “capítulos da Semana Santa”. Ele menciona o perturbador cenário da procissão de fiéis que invade o casarão para testemunhar o milagre de Maria, espetando-lhe alfinetes no corpo enquanto a personagem se encontra em um estado de estupor. Para o narrador, tal situação seria um trauma, desencadeando uma série de regressões e reminiscências infantis. A seguir, há a violação do corpo da Santa pelo narrador-personagem – para Edward Riggio (1975, p. 98), “seria ou a afirmação mais extrema de Penna sobre a busca pela fé”²² ou parte da lenda sobre a verdadeira Maria Santa. Já a nona e última parte seria o epílogo.

Em suas considerações finais, Edward Riggio reforça a ideia da dominância da poética gótica em *Frenteira*:

Além de seu tema e de seu enigma, *Threshold* é muito notável como narrativa e simples como prosa. O que significa dizer que o autor utiliza recursos claros do romance gótico ou do suspense psicológico (narrativa em primeira pessoa, ambientação misteriosa, alusão a um passado obscuro, ocasionais digressões, e personagens misteriosamente não definidos). [...] Ainda assim, a obra é inegavelmente brasileira em suas raízes e fornece uma imagem perturbadora e solitária de seu cenário mineiro. (RIGGIO, 1975, p.

21 What we have is a complex exercise in stimuli, memory, sensation, action, gesture, imagery.

22 The diarist’s conjecturable abuse of the woman in her somnolent state is obviously the author’s most extreme statement on the quest of faith.

99-100).²³

As palavras do tradutor sobre a utilização de elementos do Gótico literário – espaços ficcionais lúgubres, os *loci horribiles*, a figuração de personagens monstruosas e transgressivas, e o passado que retorna para assombrar o presente diegético (FRANÇA, 2018) – por Cornélio Penna, em um panorama intrinsecamente brasileiro, permitem-nos pensar na possibilidade de *Fronteira* ser uma obra paradigmática do Gótico brasileiro. Diferentemente da categoria do Gótico no Brasil, que pode ser entendida como a influência da poética gótica em autores e obras nacionais, a vertente brasileira faria uso da estrutura formal do Gótico para tratar de temas inerentes e característicos de nossa sociedade.

Entre os epitextos, destacamos os periódicos acadêmicos, que também trouxeram reações ao surgimento da tradução de *Fronteira*, de Cornélio Penna, nos EUA, como observou Cohn (2006) sobre resenhas publicadas no mesmo tipo de periódicos sobre a obra de escritores latino-americanos lançados no âmbito do AUPP. Somente um romance publicado pela AUPP, *Esau and Jacob* (1965), teve resenhas publicadas em periódicos comerciais, contrariando a prática do Programa reservada a outros de seus lançamentos (COHN, 2006, p. 153).

À época da publicação de *Threshold* nos Estados Unidos, os periódicos acadêmicos e as revistas literárias ressaltaram a importância do escritor na literatura brasileira e as impressões de Edward Riggio sobre as características do Gótico literário no romance. Na seção de resenhas literárias de “Other romanic languages”, do periódico *Books Abroad*, da Universidade de Oklahoma, o crítico Irvin Stern (1976, p. 149), professor

23 Aside from its theme and its enigma, *Threshold* is quite remarkable as narrative and simply as prose. Which is to say that the author utilizes the obvious devices of the Gothic novel or suspense thriller (first person narrative, mysterious ambient, allusion to dark past, an occasional digression, mysteriously undelineated characters) and couches it all in an almost archaic prose. [...] And yet the work is undeniably Brazilian to the core and provides a troubled, lonely image of its Minas Gerais setting.

da Universidade da Cidade de Nova York (CCNY), afirma que o casal conseguiu capturar o sinistro ambiente do livro e transpor a densidade da prosa original em língua portuguesa, não obstante o texto “resultar em uma sintaxe inglesa inevitavelmente estranha e um tanto confusa.”²⁴ À parte essa ressalva, o crítico sustenta que a tradução consiste em um “feito louvável para chamar a atenção para as obras de Penna, há muito ofuscadas no Brasil e no exterior por seus contemporâneos, Octávio de Faria, José Lins do Rego e Jorge Amado.”²⁵ (STERN, 1976, p. 149).

Na revista *Choice*, publicada pela American Library Association, uma resenha não assinada sobre *Threshold* aponta a crescente acessibilidade da literatura brasileira em língua inglesa e caracteriza o livro de Penna como “uma novela psicológica, mas repleta de mistério, do sobrenatural, e de uma nostalgia do passado, na qual se encontram várias reminiscências de Bernanos, Julien Green, e do romance gótico”²⁶ (*THRESHOLD...*, 1976, p. 231). O texto termina com um elogio à tradução de Tona Riggio e Edward Riggio e uma recomendação do romance para os leitores que desejam um maior conhecimento das letras brasileiras. A resenha da revista *Choice* apresenta ainda uma inovação à interpretação da literatura brasileira, caracterizando o *Threshold* como gótico. Tal inovação é um dos elementos da tradução densa defendido por Theo Hermans, como mostramos em seção anterior.

A tradução de *Fronreira* para a língua inglesa e sua classificação como uma obra gótica por estudiosos acadêmicos também chegaram a ser notícia no Brasil. Em 1976, o jornal *O Globo* publicava matéria de Reynaldo Bairão, intitulada “Cornélio Penna em inglês: os americanos descobrem um novo romancista gótico”. No texto, o jornalista afirma ser “a primeira vez que um

24 [...] although at times this results in an unavoidably awkward and somewhat confusing English syntax.

25 Overall, the translation is a laudable achievement to bring attention to Penna’s works, long overshadowed in Brazil and abroad by his contemporaries – Octávio de Faria, José Lins do Rego e Jorge Amado.

26 A psychological novel, but full of mystery, the supernatural, and nostalgia for the past, it has been found variously reminiscent of Bernanos, Julien Green, or the Gothic novel.

livro de Cornélio Penna aparece em uma língua estrangeira” (BAIRÃO, 1976, p. 8) e menciona que “os leitores anglo-saxônicos começam a ver na alma de Cornélio Penna um elemento que lhes é familiar: um clima de ‘romance gótico’. Cornélio Penna está sendo descoberto no exterior – para depois, quem sabe, ser ‘descoberto’ no seu país” (BAIRÃO, 1976, p. 8). Parece claro, portanto, que *Threshold* obteve algum impacto junto ao público-leitor acadêmico, em especial. É importante notar sua inserção entre os “romances góticos” nacionais que começavam a despontar.

Considerações finais

Como explicitado no início deste trabalho, a década de 1970 consistiu em um período de enorme importância para os estudos tanto da tradução quanto da literatura gótica. Portanto, não seria incomum Edward Riggio destacar com tanta veemência os traços góticos na narrativa de Cornélio Penna.

Neste artigo, podemos verificar que o casal Riggio obteve sucesso parcial em sua intenção de divulgar o romance de Cornélio Penna no ambiente acadêmico estadunidense. Ainda que não tenham formulado uma linguagem mais natural e fluida segundo os padrões da cultura-alvo, Tona Riggio e Edward Riggio ofereceram uma edição rica no que diz respeito ao contexto sociocultural brasileiro, por meio de um tipo de tradução que leva em consideração grande parte dos elementos discutidos por Kwame Anthony Appiah: anotações em formato de entradas em glossário, lista de personagens, ilustrações e um rico posfácio com a apresentação do lugar do autor na literatura brasileira e explicações sobre a cultura da região mineira retratada em *Fronteira*.

Finalmente, acerca do Gótico, as inúmeras pontuações de Riggio e a escolha da editora pelo destaque da natureza gótica do romance sugerem

que as convenções da poética são fundamentais para a construção da narrativa de Penna justamente com a figuração de temas intrinsecamente brasileiros, a saber: i) o ambiente interiorano de Minas Gerais, com sua paisagem brutalmente transformada pela exploração aurífera de empresas estrangeiras, que se associa aos sentimentos de decadência e desolação do narrador-personagem e outras personagens; ii) o hediondo legado deixado pelos sertanistas do período colonial brasileiro, que expulsaram e dizimaram inúmeras populações indígenas daquela região; iii) personagens femininas que espelham as condições da mulher no interior do Brasil e expõem questões como o choque entre a religião católica oficial do país e a religiosidade popular.

Portanto, ao explicitar, em elementos paratextuais, explicações para nomes de seres folclóricos, pássaros e insetos, por exemplo, além de tornarem-se visíveis como profissionais da tradução, os Riggio demonstram a seleção das técnicas de tradução densa, técnicas que possibilitam uma leitura mais rica, a viável promoção do respeito pela diferença e que podem ajudar a impedir a apropriação acrítica do estrangeiro. Explicitam também a impossibilidade da tradução total e a apropriação acrítica do Outro.

Resta-nos verificar se a tradução densa dos Riggio de fato encorajou, a partir de sua publicação, o uso de “vocabulário imaginativo e diversificado” (HERMANS, 2003, p. 386) em outras traduções (densas) de romances vistos como góticos que a seguiram.

Referências

APPIAH, Kwame Anthony. Thick Translation. In: VENUTI, Lawrence. (ed.). *The Translation Studies Reader*. 3ª ed. London: Routledge, 2012. p. 331-343.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. Introduction: Proust's grand-

mother and *The Thousand and One Nights*: the Cultural Turn in Translation Studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. (orgs.). *Translation, History and Culture*. London and New York: Pinter, 1990. p. 1-13.

BAIRÃO, Reynaldo. Os americanos descobrem um novo romancista gótico. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1976, p. 8.

COHN, Deborah. A Tale of Two Translation Programs: Politics, the Market, and Rockefeller Funding for Latin American Literature in the United States during the 1960s and 1970s. *Latin American Research Review*, v. 41, n. 2, 2006, p. 139-64.

FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Penna”. *Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018, p. 1097-1103.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução por Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

HERMANS, Theo. Cross-cultural translation studies as thick translation. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, n. 66, 2003, p. 380-389.

LI, Zhen & LYU, Jie. On the Translation Strategies of Culture-loaded Words Based on Thick Translation: A Case Analysis of The Grand Scribes Records (Selected Chapters). *Communication across Borders: Translation & Interpreting*, v. 1, n. 2, 2021, p. 37-45.

LONG, Shangzhen. An Analysis of In-text Thick Translation Strategies in the English Translation of *The Three-body Problem*. *Frontiers in Educational Research*, v. 6, n. 4, 2018, p. 17-20. <https://doi.org/10.25236/FER.2021.040604>.

MORINAKA, Eliza Mitiyo. *Tradução como política: escritores e tradutores em tempos de guerra (1943-1947)*. Salvador: EDUFBA, 2020.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1953.

PENNA, Cornélio. *Threshold*. Translated by Tona Riggio and Edward Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975.

QIAN, Yan, & CHUANMAO, Tian. A Review of Research on Thick Translation. *International Journal of Humanities and Education Development*, v. 4, n. 2, 2020, p. 286–291.

RIGGIO, Edward A. Afterword. In: PENNA, Cornélio. *Threshold*. Translated by Tona Riggio and Edward Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975. p. 90-100.

STERN, Irwin. Cornélio Penna. *Threshold. Books Abroad*, v. 50, n. 1. Norman: University of Oklahoma, 1976, p. 148-149.

THRESHOLD: A NOVEL. Choice. Middletown, Connecticut: American Library Association, v. 13, n. 11. 1976, p. 231.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, n. 62, 2012, p. 271-292.

VENUTI, Lawrence. Introduction; 1990s. In: VENUTI, Lawrence. (org.). *The Translation Studies Reader*. 3ª ed. London: Routledge, 2012, p. 1-10; 269-280.

From Fronteira to Threshold: thick translation in Cornélio Penna's novel

*Abstract: The 1960s and 1970s stand out in the history of the translation of Latin American, and especially Brazilian, literature as a singularly prosperous period. The works of numerous Brazilian writers, more or less known to national readers, were translated into English and often studied in the U.S. and British academic fields. This paper focuses on the case of Cornélio Penna (1896-1958), a prominent figure in the so-called introspective literature of the Brazilian novel of the 1930s. Our objectives are to analyze the translation into English of Penna's first novel, *Fronteira* (1935), based on the notion of thick translation and to identify it as a paradigmatic case of Brazilian Gothic based on the paratextual elements elaborated by translators and scholars Tona Riggio and Edward Riggio. To discuss the topic of thick translation, we consider Kwame Anthony Appiah's (1993) and Theo Hermans's (2003) research. Both argue that the translation practice always demands information that does not fit in the printed words of the publications and seeks other forms of expression, among them glossaries and footnotes. On the Brazilian Gothic and *Threshold*, we mainly rely on the ideas of Júlio França (2018). In our analysis of *Threshold* (1975), we explore the paratextual components as the list of characters, the glossary, the afterword, and the use of Cornélio Penna's illustrations. We believe that the work of Tona Riggio and Edward Riggio contributes to a deeper understanding of Brazilian literature and culture in a process of thick translation. Moreover, it offers resources for identifying Penna's romance as an important example of Brazilian Gothic.*

Keywords: Thick translation. Threshold. Cornélio Penna. Brazilian literature.

Recebido em: 28/05/2022

Aceito em: 07/09/2022

Poema sujo em inglês: Leland Guyer traduzindo Ferreira Gullar

Ana Paula Chamorro Bonow¹

Juliana Steil²

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da tradução de *Poema Sujo* realizada por Leland Guyer (2015), concentrando-se nos seguintes aspectos: tipos de verso, rimas e reiterações vocálicas e consonantais. Considerando parâmetros de correspondência poética, pode-se dizer que o projeto tradutório de Guyer procura refazer aspectos poéticos importantes em *Poema Sujo*, apresentando, inclusive, estratégias de compensação.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. *Poema Sujo*. Leland Guyer. *Dirty Poem*. Tradução de poesia.

Escrito em Buenos Aires, em 1975, *Poema Sujo* surgiu em ocasião da saída do poeta Ferreira Gullar do Brasil, no ano de 1971, devido a perseguições políticas, em decorrência de seu envolvimento com o Partido Comunista quando do golpe militar de 1964. Segundo o próprio autor, sua situação em 1975 era bastante preocupante: estava exilado e com seu passaporte cancelado pela embaixada brasileira em Buenos Aires, o que tornava o poema, para Gullar, a última coisa que poderia escrever antes de seu possível desaparecimento; seria um poema geral e final (GULLAR, 2016). Na noite em que veio o ímpeto de escrever *Poema Sujo*, Gullar teria imaginado começar a obra com uma espécie de vômito do vivido. Imaginou “vomitar” tudo, criando uma espécie de magma com base no

1 Mestra em Letras pela Universidade Federal de Pelotas. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma Universidade.

2 Professora Adjunta na Universidade Federal de Pelotas. É mestra e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.

qual extrairia o poema.³

Pode-se afirmar que, de certo modo, coexistem dois sujeitos no *Poema Sujo*. Para Alcides Villaça (1984), o poema estrutura-se pautado em um diálogo entre estes dois sujeitos poéticos: o Gullar maduro e o Gullar menino. O primeiro, marcado por uma linguagem, consciência e visão política próprias; o segundo, permeado pelas lembranças do menino que o homem um dia foi – com sua cidade, impressões e sentimentos (VILLAÇA, 1984, p. 155-156). Na visão de Antonio Cicero (2021, p. 513), *Poema Sujo* lida com toda a experiência de vida e poesia que Gullar havia acumulado até aquele momento, colocando-a no ponto central da carreira poética de poeta.

Gullar (2016) conta que Vinicius de Moraes, após ler o poema pela primeira vez, ainda em Buenos Aires, pediu uma cópia da obra para levá-la ao Brasil. Ao retornar ao Rio de Janeiro, Vinicius de Moraes reuniu um grupo de amigos para ouvir o poema que havia sido gravado em fita cassete pelo próprio Gullar. Esse fato certamente foi emocionante, por ter sido feita a gravação pelo poeta ainda em exílio, fazendo com que mais cópias do poema se multiplicassem (GULLAR, 2016, p. 26).

A partir desses eventos, Ênio Silveira, da editora Civilização Brasileira, solicitou uma cópia do poema para ser editada o mais rapidamente possível. Em pouco tempo, *Poema Sujo* estava nas livrarias, e escritores, jornalistas e amigos trabalhavam para obter do governo militar a garantia de que o poeta retornaria ao Brasil sem represálias. A resposta foi negativa, mas o poeta estava cansado do exílio e com saudades de casa. Retornou ao Brasil e, após ser levado ao DOI-Codi e submetido a um longo período de interrogatório, conseguiu permanecer no país (GULLAR, 2016, p. 27). Gullar deve o *Poema Sujo* o fim antecipado de seu exílio, o que contribui

3 “Imaginei que poderia vomitar, em escrita automática (automatisme psychique), sem ordem discursiva, a massa da experiência vivida — lançar o passado em golfadas sobre o papel e, a partir desse magma, construir o poema que encerraria a minha aventura biográfica e literária” (GULLAR, 2016, p. 24).

para justificar sua importância em relação às demais obras do poeta.

A primeira tradução integral de *Poema Sujo* para a língua inglesa foi realizada por Leland Guyer e publicada em 1990, nos Estados Unidos, pela editora University Press of America, com o título de *Dirty Poem*. Mais tarde, em 2013, foi publicada pela Colección Patricia Phelps de Cisneros uma versão bilíngue – português e inglês – da antologia poética de Ferreira Gullar, intitulada *An Ordinary Man*. Com tradução também de Leland Guyer, a edição conta com poemas de Gullar publicados entre os anos de 1950 e 1999, incluindo *Poema Sujo* (1976) / *Dirty Poem* (1990). Já em 2015, foi publicada uma versão revisada da tradução de Leland Guyer para *Poema Sujo*: é nesta edição de 2015 do poema que se concentra a presente análise.

A edição revisada de *Dirty Poem* integra a série Poetry Pamphlets, criada pela editora New Directions com o intuito de reviver as séries “Poets of the Month” e “Poets of the Year”, publicadas por James Laughlin na década de 1940. O objetivo da série, segundo o *site* da editora, é destacar trabalhos originais de escritores de várias partes do mundo, além de “tesouros esquecidos, perdidos nas lacunas da história literária” (NEW DIRECTIONS, 2022).

Com efeito, os propósitos da New Directions, desde a sua fundação até os dias atuais, permitem classificá-la como uma editora independente, o que gera consequências para suas publicações. Grandes editoras tendem a pautar-se mais pelo potencial de vendas de suas publicações do que editoras independentes. Desse modo, a publicação da tradução de *Poema Sujo* por uma editora pequena pode ter contribuído para um resultado reduzido em termos de visibilidade e recepção junto a um público mais amplo.

O projeto de tradução foi iniciativa de Leland Guyer. Segundo o tradutor, seu interesse pela literatura brasileira surgiu ainda no final dos anos de 1970, quando concluiu seu doutorado em Línguas e Literaturas Hispânicas, com especialização em Literaturas Luso-Brasileiras dos séculos

XIX e XX. Guyer conta que, quando iniciou sua carreira como professor de português na Universidade de Chicago, em 1979, constatou que seus alunos buscavam muito mais por uma perspectiva brasileira contemporânea de linguagem e cultura do que por literatura clássica portuguesa, por ele priorizada inicialmente. Guyer teria mudado seu foco não só para a literatura, a música, a arte e o cinema brasileiros contemporâneos, mas também para os movimentos sociais que agitavam o país naquela época. Ele relata que, ao fim desse período, decidiu passar um ano de sua vida viajando e estudando o Brasil. Nesse momento, o tradutor entrou em contato pela primeira vez com a poesia de Gullar.

Guyer (2022) afirma que a poesia de Gullar o impressionou devido ao seu poder, criatividade, humanidade e engajamento social. *Poema Sujo* teria sido a parte que mais lhe havia cativado em *Toda poesia* (GULLAR, 1980), representando o trabalho mais significativo da carreira de Gullar. Assim, Guyer (2022) teria decidido traduzir *Poema Sujo* para a língua inglesa porque o considerava belo e porque, aparentemente, ainda não existia uma tradução para o idioma. Ele conta que fez muitas versões da tradução e, em 1985, encontrou-se com Gullar no Rio de Janeiro para debater algumas questões do poema, e esse encontro teria contribuído muito para finalizá-la.

Guyer não se limitou a traduzir apenas *Poema Sujo* de Gullar, mas também alguns dos poemas das fases concretista e neoconcretista do poeta. Segundo Guyer, a tradução dos poemas dessas fases privilegiou aqueles que o tradutor considerava mais fáceis ou, pelo menos, viáveis para a tarefa tradutória (GUYER, 2014). Guyer argumenta que todos os aspectos de uma obra poética são importantes, devendo o tradutor fazer todo o possível para que eles sejam refeitos; quando, porém, não for possível uma solução razoável, o tradutor pode inserir um equivalente compensatório nas proximidades de onde o elemento desafiador aparece no poema.

Passemos à análise da tradução de Guyer, considerando parâmetros

de correspondência poética. Conscientes “de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis”, adotamos o ponto de vista de que “A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (BRITTO, 2017, p. 226). Por questões de espaço, a análise concentra-se em elementos ligados ao ritmo que são de grande relevância em *Poema Sujo*, a saber, tipos de verso, rimas e reiterações vocálicas e consonantais.

Como apontado anteriormente, *Poema Sujo* pode ser visto como uma reunião das diferentes fases da trajetória poética de Ferreira Gullar até o momento da escrita do poema. Para Antonio Cicero, essa é uma das razões para o poema receber o nome de “sujo”, pois ele traz referências estilísticas a todas as fases anteriores do poeta (CICERO, 2021, p. 510). Um reflexo disso talvez seja a oscilação constante entre versos metrificados – sobretudo em redondilha maior – e versos livres no poema.

Entre os trechos marcados pela presença de uma métrica mais rigorosa, destaca-se a célebre passagem “para ser cantada com a música da Bachiana nº 2, *Tocata*, de Villa-Lobos”. O quadro a seguir apresenta os versos originais de Gullar e a respectiva tradução de Guyer:

Quadro 1

<i>Poema Sujo</i>	<i>Dirty Poem</i>
lá vai o trem com o menino lá vai a vida a rodar lá vai ciranda e destino cidade e noite a girar lá vai o trem sem destino pro dia novo encontrar (GULLAR, 2021, p. 234)	there goes the train with the boy there goes life on its way there go the dance and destiny city and night in a spin there goes the rambling train looking for the morning light (Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 23)

Fonte: elaboração própria

Os seis versos desta passagem são todos compostos por sete sílabas poéticas, isto é, redondilhas maiores, e se apoiam em rimas nos versos dois, quatro e seis – “rodar”, “girar” e “encontrar” – e nos versos um, três e cinco – “menino” e “destino” –, estabelecendo um esquema rítmico interpolado do tipo ababab.

Britto argumenta existir uma correspondência entre a redondilha maior e o metro de balada,⁴ pois ambos estão associados à poesia folclórica e teriam, assim, o potencial de criar um efeito correspondente no poema traduzido (BRITTO, 2008, p. 29). Isso seria designado por Britto “correspondência funcional” – um resultado, na língua de chegada, em que uma forma estruturalmente diversa apresenta as mesmas conotações, ou conotações próximas daquelas presentes na língua de partida (em contraste com a “correspondência formal”, caso em que original e tradução apresentam características formais ou estruturais muito próximas⁵). O quadro a seguir⁶ apresenta a escansão da tradução elaborada por Guyer da mesma passagem indicada no quadro anterior:

-
- 4 “As quatro formas tradicionais de metro de balada recorrem a estrofes de quatro versos com esquema de rimas abcb ou abab. No chamado metro longo, os quatro versos da estrofe têm quatro pés jâmbicos cada um; no metro comum (como indica o nome) é o de utilização mais frequente, a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4/3/4/3; no metro curto o esquema é 3/3/4/3; e no meio metro temos 3/3/3/3” (BRITTO, 2008, p. 26/27).
 - 5 Em uma correspondência formal estrita, uma tradução em língua inglesa para o excerto mencionado exibiria todos os versos em tetrâmetro jâmbico catalético, com a mesma configuração acentual do original em todos os versos: “- / | - / | - - / ”. De fato, Guyer utilizou esta forma no primeiro verso do excerto traduzido, e tal verso pode ser lido como um exemplar de metro de balada; contudo, ao longo do excerto, Guyer não se concentrou em repetir esta mesma estrutura, o que indica que ele adotou o metro de balada de maneira funcional.
 - 6 A análise rítmica aqui apresentada segue o padrão utilizado por Britto, em que “-” representa uma sílaba átona e “/” uma sílaba com acento primário, e “|” é o separador de pés.

Quadro 2

<i>Dirty Poem</i>	Descrição
there goes the train with the boy	-/ -/ -/ /
there goes life on its way	-/ / -/ -/
there go the dance and destiny	-/ -/ -/ \
city and night in a spin	/- -/ -/ /
there goes the rambling train	-/ -/ -/
looking for the morning light	/- -/ / -/
(Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 23)	

Fonte: elaboração própria

Conforme se observa, os versos 1, 3, 4 e 6 podem ser lidos como compostos por quatro pés (os versos 1, 4 e 6, nesse caso, seriam versos cataléticos⁷), enquanto os versos 2 e 5 seriam compostos por três pés. Além disso, há predominância de pés jâmbicos (-/). Com efeito, apesar das irregularidades, é possível considerar este grupo de versos dentro de um esquema que se aproxima do metro longo (cujo esquema é 4/4/4/4), o que pode indicar ter Guyer buscado, no trecho em questão, uma estratégia de correspondência funcional em relação aos versos originais. Quanto às rimas, no entanto, não foi recriado o esquema do original, notando-se apenas a presença de rimas imperfeitas entre as palavras “boy” e “way” (versos 1 e 2), e “rambling” e “morning” (versos 5 e 6).

A redondilha maior também aparece, por exemplo, nesta estrofe que praticamente inaugura *Poema Sujo*, ainda que nem todos os versos sejam compostos por sete sílabas poéticas:

7 “Catalético” no sentido de que o pé final do verso aparece incompleto em relação ao padrão.

Quadro 3

<i>Poema Sujo</i>	<i>Dirty Poem</i>
bela bela mais que bela mas como era o nome dela Não era Helena nem Vera nem Nara nem Gabriela nem Tereza nem Maria Seu nome seu nome era... Perdeu-se na carne fria (GULLAR, 2021, p. 223)	lovely lovely more than lovely but what was her name? It wasn't Helena or Vera or Nara or Gabriela or Tereza or Maria Her name her name was... It vanished in her frigid flesh (Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 11)

Fonte: elaboração própria

Gullar estabelece um esquema de rimas perfeitas entre as palavras “bela”, “dela” e “Gabriela”; “Vera” e “era”; e “Maria” e “fria” e também uma rima imperfeita entre as palavras “Vera” e “Nara”. Na tradução de Guyer, contudo, há apenas a reconstrução da rima imperfeita entre “Vera” e “Nara”, já que o tradutor optou pela manutenção dos mesmos nomes próprios. Ademais, no texto original, observa-se a presença de aliteração entre as palavras “mais” e “mas” (versos dois e três do excerto), e em “nome”, “não”, “nem” e “Nara” (versos três, quatro, cinco, seis e sete), a qual não é refeita na tradução. No entanto, Guyer utiliza a estratégia de compensação – que consiste em utilizar, no texto de chegada, um recurso estilístico de efeito correspondente em outro ponto do texto quando não é possível refazê-lo no mesmo ponto em que ele aparece no texto de partida (BARBOSA, 2007, p. 69) – entre as palavras “frigid” e “flesh” (verso 8 do excerto traduzido).

Observe-se a descrição do ritmo do excerto:

Quadro 4

<i>Dirty Poem</i>	Descrição
lovely lovely	/- /-
more than lovely	/- / -
but what was her name?	-/ - /
It wasn't Helena or Vera	-/ - / - - / -
or Nara or Gabriela	-/ - - - - / -
or Tereza or Maria	- - / - - - / -
Her name her name was...	-/ - / -
It vanished in her frigid flesh	-/ - - - / -
(Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 11)	

Fonte: elaboração própria

Nota-se a predominância de pés jâmbicos e a aproximação com as formas tradicionais do metro de balada. Aqui, os versos de Guyer formam-se, em sua maioria, de três e quatro pés.

Já os versos indicados no quadro a seguir, por sua vez, representam a viagem de trem que Gullar realizou com seu pai. O excerto ajuda a ilustrar a presença da redondilha maior em *Poema Sujo*:

Quadro 5

<i>Poema Sujo</i>	<i>Dirty Poem</i>
saímos de casa às quatro com as luzes da rua acesas	we left home at four streetlights still ablaze
meu pai levava a maleta eu levava a sacola	father carried a small suitcase I just had a bag
rumamos por Afogados outras ladeiras e ruas	we walked toward Afogados up streets and other stairs

o que pra ele era rotina pra mim era aventura	for him it was routine for me it was thrill
quando chegamos à gare o trem realmente estava	when we got to the station the train was waiting there
ali parado esperando muito comprido e chiava	there at rest and ready very long and whistling
entramos no carro os dois eu entre alegre e assustado	we got on board the car I was both glad and afraid
meu pai (que não existe) me fez sentar ao seu lado	my father (dead and gone) kept by his side
talvez mais feliz que eu por me levar na viagem	perhaps more happy than I for taking me along
meu pai (que não existe) sorria, os olhos brilhando	my father (dead and gone) smiled with sparkling eyes
(GULLAR, 2021, p. 235)	(Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 25)

Fonte: elaboração própria

O trecho apresenta 20 versos distribuídos em 10 estrofes, quase todos formando 7 sílabas poéticas. Observam-se, ainda, rimas soantes entre os versos quatorze e dezesseis (“assustado” e “lado”), e entre os versos dez e doze (“estava” e “chiava”); além de rimas toantes entre os versos dois e três (“acesas” e “maleta”) e entre os versos seis e oito (“ruas” e “aventura”). Na tradução de Guyer, porém, o esquema de rimas não foi mantido (versos quatorze e dezesseis). No entanto, verifica-se um jogo de rimas soantes nos versos dois e três (“ablaze” e “suitcase”), e imperfeitas nos versos dezoito e dezenove (“along” e “gone”), e nos versos dezesseis, dezessete e vinte (“side”/”I”/”eyes”), indicando o emprego da estratégia de compensação. Quanto ao esquema rítmico, tem-se o seguinte:

Quadro 6

<i>Dirty Poem</i>	Descrição
we left home at four streetlights still ablaze	/ - / - / / - / - /
father carried a small suitcase I just had a bag	/ - / - - / / - / - / - /
we walked toward Afogados up streets and other stairs	- / / - - - / - - / - / - /
for him it was routine for me it was thrill	- / - \ - / - / - - /
when we got to the station the train was waiting there	/ - / - - / - - / - / - /
there at rest and ready very long and whistling	/ - / - / - / - / - / -
we got on board the car I was both glad and afraid	- / - / - / - / - / - - /
my father (dead and gone) kept me by his side	- / - / - / / - \ - /
perhaps more happy than I for taking me along	- / - / - - / - / - / - /
my father (dead and gone) smiled with sparkling eyes	- / - / - / / - / - /
(Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 25)	

Fonte: elaboração própria

Observa-se uma predominância do trimetro jâmbico – o que justifica a utilização da expressão “more happy” em lugar de “happier” –, demonstrando afinidade com a proposta de Britto quanto à correspondência entre redondilha maior e o metro de balada. Nesse caso, observa-se a adoção de um ritmo próximo do metro curto (cujo esquema é 3/3/4/3).

Se, por um lado, o verso de sete sílabas é marcante em *Poema Sujo*, o verso livre é, por outro, central no texto de Gullar. Britto compreende o “verso livre” não como um nome de um tipo específico de verso, mas de um *continuum* de formas em que os pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, formas poéticas que não se utilizam do verso, cujo exemplo mais importante no Brasil seria a poesia concreta (BRITTO, 2014, p. 31). O ponto em comum entre todas essas formas seria a utilização consciente do ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo (BRITTO, 2014, p. 31). O fato é que, segundo Britto, o verso livre pode ser entendido como uma convenção passível de classificação, como o soneto e o decassílabo (BRITTO, 2014, p. 30). No artigo “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”, Britto estabelece três tipos básicos de verso livre em inglês:

- a) o verso livre clássico de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão;
- b) o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa;
- c) o novo verso livre de Williams e Cummings, tipicamente caracterizado por versos curtos com enjambements radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força) (BRITTO, 2011, p. 143).

Ainda segundo Britto (2011, p. 143), essa mesma tipologia pode ser aplicada ao português, com algumas diferenças importantes. No caso de *Poema Sujo*, é possível encontrar dois tipos de verso livre, segundo a classificação de Britto – o verso livre clássico de Whitman e o verso livre de Williams e Cummings:

Quadro 7

<i>Poema Sujo</i>
Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas (como pode o perfume nascer assim?) Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam pés de tomate Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins mais verdes que a esperança (ou o fogo de teus olhos) Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade (GULLAR, 2021, p. 226)
<i>Dirty Poem</i>
In the backyard herbs and roses grew in a creel left in the black dirt (how can perfume come from that?) In the mud along the sidewalks, from the sewer water grew tomato plants On the tiles of the eaves of the homes grew grass greener than hope (or the fire of your eyes) it was life exploding through all the city's cracks (Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 14)

Fonte: elaboração própria

encadeada dos versos de Gullar. Há uma forte semelhança semântica com esses versos, por vezes até um tanto literal, mas que recria as aliterações dos versos três, quatro e cinco (“coisas”, “compõem”, “com”, “carne”): “things”, “themselves” e “comprise”, ainda que não sejam exatamente nos mesmos locais, sugerindo um esforço de compensação.

Este tipo de verso livre utilizado por Williams e Cummings é amplamente utilizado na poesia concreta, movimento experimentado por Gullar, e cuja presença é clara em *Poema Sujo*:

Quadro 9

Poema Sujo

café com **pão**
 bolacha **não**
 café com **pão**
 bolacha **não**
vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 nada vale
 quem não tem
 nada não vale
 nada vale
 quem nada
 tem
 neste vale
nada
vale
nada
vale
quem
não
tem
nada
no
v
a
l
e

TCHIBUM!!!

(GULLAR, 2021, p. 236/237)

trecho está repleto de anáforas, como nos versos cinco, seis, sete e oito (“café com pão” e “bolacha não”), e de paronomásias, como nos versos em que a palavra “vale” surge com funções distintas (como verbo e como substantivo). A referida passagem ainda apresenta rimas nos versos um e dois (“pão” e “não”), as quais se repetem nos versos três e quatro.

A tradução de Guyer estabelece uma correspondência para os versos concretos. Nota-se que o tradutor buscou recriar as paronomásias presentes no original, como é o caso das palavras “value” e “valley”. Por outro lado, não foi refeito o esquema de rima; as palavras “value” e “valley”, porém, formam rima imperfeita, que pode ser vista como compensação.

Um outro aspecto bastante importante em *Poema Sujo* são as reiterações vocálicas e consonantais. Já nos versos iniciais do poema, é possível notar a presença de aliterações combinadas com o uso frequente da anáfora, representando, conforme avalia Macedo (2004, n. p.), o sentimento de inquietação do eu lírico em lembrar o passado e a dificuldade de expressar, em linguagem poética, o universo interior:

Quadro 10

Poema Sujo

turvo turvo
 a turva
 mão do sopro
 contra o muro
 escuro
 menos menos
 menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

(GULLAR, 2021, p. 223)

Dirty Poem

muddy muddy
the muddy
hand of the wind
against the wall
dull
less less
less than dull
less than soft and solid less than a well and a wall: less than a hollow

(Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 10)

Fonte: elaboração própria (grifo nosso)

Há no excerto uma notável aliteração com o uso das palavras “menos”, “mole” e “muro”, o que reforça o efeito de dificuldade de o eu lírico expressar o seu real desejo. Macedo (2004, n. p.) argumenta, ainda, que o uso constante das vogais /o/ e /u/, como em “turvo”, “turva”, “muro”, “escuro”, “duro” e “furo”, dá a impressão de fechamento e escuridão no poema.

Na tradução são utilizadas, em sua maior parte, vogais mais curtas, como em “muddy” (/mʌd.i/), “wind” (/wɪnd/), “well” (/wel/), “dull” (/dʌl/). Ainda que estas reiterações não tenham necessariamente ocorrido de maneira proposital, elas recriam, de algum modo, a sensação de obscuridade do excerto original, cujos versos remetem, conforme Eleonora Ziller Camenietzki (2006, p. 139), às “mais prosaicas recordações, de atos banais ou marginais”. Além disso, parece claro que Guyer, ao optar por uma tradução menos literal para o trecho “less than soft and solid less than a well and a wall”, obtém correspondências para as aliterações presentes no texto original por meio da repetição dos sons das consoantes /s/ e /w/.

Em oposição ao trecho analisado, os versos que inauguram a segunda parte de *Poema Sujo* surgem com maior nitidez, com palavras que revelam, segundo Macedo (2004, n. p.), uma maior consistência das imagens:

Quadro 11

<i>Poema Sujo</i>
claro claro mais que claro raro o relâmpago clareia os continentes passados: noite e jasmim junto à casa (GULLAR, 2021, p. 231)
<i>Dirty Poem</i>
bright bright more than just bright white the lightning illuminates continents past: night and jasmine next to the house (Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 19)

Fonte: elaboração própria

É possível notar que a primeira parte do poema (Quadro 10) transmite uma impressão de anterioridade, de dúvida e de escuridão. Por outro lado, os versos que inauguram a segunda parte (Quadro 11) representam um sentimento de abertura e clareza, o que fica evidente com a utilização de palavras com a vogal /a/, como em “claro”, “raro”, “passados” e “casa”, em contraste com as vogais /o/ e /u/ dos versos anteriores. Quanto às aliterações, elas não aparecem aqui de maneira tão significativa.

Na tradução de Guyer, a utilização das palavras “bright”, “white”, “lightning” e “night” marca a repetição de sons semelhantes e abertos – /brɔɪt/, /waɪt/, /'laɪt. nɪŋ/ e /naɪt/ –, recriando a sensação de clareza e abertura do texto original. A tradução do trecho é quase literal, mas o

tradutor opta pelo uso da palavra “white” em lugar de “rare” no verso três. Esse ajuste não altera significativamente o sentido do poema e permite as repetições existentes no original, mantendo, inclusive, o esquema de rimas contidos nos versos dois e três: “claro” e “raro”, “bright” e “white”.

Se, por um lado, a primeira e segunda partes de *Poema Sujo*, aqui representados nos Quadros 10 e 11, estão centradas nas experiências individuais do eu lírico, ainda que envolvam movimentos distintos (“turvo turvo” e “claro claro”), por outro, as partes três e quatro mostram, segundo Camenietzki (2006, p. 139), uma síntese entre o uno e o plural, como o trecho a seguir, que descreve o cheiro da terra e o verde do mato:

Quadro 12

<i>Poema Sujo</i>
o cheiro da terra o cheiro verde do mato o travo do cheiro novo do mato novo da vida viva das coisas verdes vivendo
(GULLAR, 2021, p. 262)
<i>Dirty poem</i>
the smell of the earth the green smell of the forest the pungency of the new smell of the forest new with life life of green things growing
(Tradução de Leland Guyer – GULLAR, 2015, p. 59)

Fonte: elaboração própria (grifo nosso)

O trecho destacado faz referência à cidade de São Luís do Maranhão, das boas lembranças e do sentimento de vida, e é marcado pela repetição da palavra “verde”. Além disso, as aliterações presentes em “verde”, “travo”,

“novo”, “vida” e “vivendo” conferem uma sonoridade específica aos versos ao mesmo tempo que reforçam a ideia de juventude e vida.

Com efeito, mais uma vez as aliterações aparecem de maneira significativa no original. No entanto, elas não foram recriadas de forma tão evidente por Guyer, observando-se apenas uma aliteração nos versos cinco e seis, em “green” e “growing”.

Conclusão

Com base na análise realizada quanto aos tipos de verso e às rimas, e considerando os parâmetros de correspondência poética, observa-se que Guyer procurou acompanhar, em sua tradução, a presença do verso livre em *Poema Sujo*, e também deu atenção às formas fixas nas passagens em que elas aparecem no original. Nota-se, além disso, que nem todos os esquemas de rimas foram refeitos seguindo a mesma estrutura do original. O tradutor, porém, lança mão de compensações.

De fato, a marcante presença de reiterações sonoras confere ritmo a *Poema Sujo* e provoca diferentes sensações, como fechamento, abertura, escuridão, clareza, vida, entre outros. Verifica-se que parte desses efeitos foram recriados na tradução de Guyer. Nesse sentido, os excertos destacados como representativos do projeto tradutório de Guyer demonstram o compromisso do tradutor em manter recursos importantes da poesia de Gullar.

Referências

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de

balada inglês. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 34, p. 25-33, jan/jun 2008. DOI: <https://doi.org/10.5007/fragmentos.v34i0.8835>.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. *Eutomia*, Recife, v. 20, n. 1, p. 226-242, 2017. DOI: <https://doi.org/10.19134/eutomia-v1i20p226-242>.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/275>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, [S. l.], n. 3, p. 27-41, 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>. Acesso em: 14 ago. 2022.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006.

CICERO, Antonio. Posfácio. In: GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia: 1950-2010*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. x-xx.

GULLAR, Ferreira. *Dirty Poem*. Translated from the Portuguese by Leland Guyer. Poetry Pamphlet 18. New York: New Directions, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. Prefácio de Antônio Cícero. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GUYER, Leland. *Ferreira Gullar - An Ordinary Man*. Collected poems translated by Leland Guyer. Caracas/Miami: Fundación Cisneros, 2013.

GUYER, Leland. **Leland Guyer on translating Ferreira Gullar's concrete poetry**. [Entrevista concedida a Carrie Cooperider] *Artishock* – Revista de Arte Contemporaneo, 2014. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2014/08/26/leland-guyer-on-translating-ferreira-gullars-concrete-poetry/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

MACEDO, Diogo Andrade de. Traços estilísticos de Ferreira Gullar em *Poema Sujo*, 1976. *Mafuá*, Florianópolis, n. 2, n. p., 2004. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2004/tracos-estilisticos-de-ferreira-gullar-em-poema-sujo-1976/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

NEW DIRECTIONS. **Pamphlets**. Disponível em: <https://www.ndbooks.com/series/pamphlets/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*. 1984. 186 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

Dirty poem: *Leland Guyer translating Ferreira Gullar*

Abstract: This paper presents an analysis of Leland Guyer's translation of Poema Sujo (Dirty Poem, 2015), focusing on the following aspects: types of verse, rhymes and vowel and consonant reiterations. It is possible to say, taking into account parameters of poetic correspondence, that Guyer's translation project tries to recreate important poetic aspects in Ferreira Gullar's poem, and makes use of some compensation strategies.

Keywords: Ferreira Gullar. Poema Sujo. Leland Guyer. Dirty Poem. Poetry translation.

Recebido em: 14/08/2022

Aceito em: 04/11/2022

Carolina Maria de Jesus: três poemas vertidos para o inglês

Luísa Arantes Bahia¹

Larissa Silva Leitão Daroda²

Carolina Alves Magaldi³

Resumo: O presente artigo apresenta a versão comentada de três poemas de Carolina Maria de Jesus para a língua inglesa. Após uma breve biografia da autora, é apresentada a coletânea *Antologia pessoal* (1996), um conjunto de poemas selecionados pela própria escritora, que nutria o sonho de se tornar poeta. Em seguida, apresentamos uma discussão sobre a tradução de poesia segundo Britto (2012) e Faleiros (2012). Além disso, são delineados o projeto e o processo tradutórios, com destaques para os pontos de dificuldade e de atenção durante a versão dos poemas. As versões são apresentadas em paralelo com o texto fonte, sendo a primeira “Saudades de mãe” (*Longing for mom*); a segunda, “O exilado” (*The exiled*); e a terceira, “O lírio” (*The lily*). Os poemas apresentam intertextualidade com poetas românticos brasileiros e temáticas que variam do nacionalismo ao amor não correspondido. Carolina Maria de Jesus empregava um registro menos coloquial em sua poesia do que nos conhecidos diários, além de se inspirar em uma forma mais conservadora de escrita poética. Seus poemas são dignos de conquistar um maior alcance para minimizar a injustiça histórica que foi feita à autora ao lhe serem negados os direitos de publicação e de se tornar, para o público, a poeta que já se mostrava ser em seus cadernos particulares.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Tradução de poesia. Versão para a língua inglesa.

-
- 1 Doutoranda do programa de pós graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras - UFJF. Mestre também pelo programa de pós graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras - UFJF. Graduada em Letras - Bacharelado Inglês pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Letras - Licenciatura Inglês pela UFJF. Membro do Grupo Prisma de tradução da Faculdade de Letras. Aluna de Letras - Bacharelado Espanhol na Universidade Federal de Juiz de Fora.
 - 2 Graduada em Letras - Bacharelado Tradução Inglês-Português pela UFJF. Doutoranda em Letras - Estudos literários pela UFJF. Bolsista PDSE/CAPEAS.
 - 3 Professora efetiva da Universidade Federal de Juiz de Fora nos campos de língua inglesa, tradução e estudos literários. Licenciada em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Língua Italiana e respectivas literaturas, todas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui, ainda, pós graduação em Globalização, Mídia e Cidadania, Mestrado em Letras e Doutorado em Letras - área de concentração Estudos Literários, igualmente pela UFJF. Coordena o grupo de pesquisa Prisma - Interculturalidade e tradução. É membro do corpo docente do PPG em Letras - Estudos Literários, integrando a equipe de tradução e criação literária, e do Programa de Pós-graduação em Gestão e Avaliação da Educação Pública, ambos da UFJF, lidando com políticas de letramento, ensino bilíngue e políticas para ensino superior.

Introdução

A escritora e poeta Carolina Maria de Jesus teve uma vida de dificuldade que não a impediram, porém, de publicar seus diários com grande sucesso de público, na década de 1960, tendo sido traduzidos e distribuídos em diversas partes do mundo. O sucesso de *Quarto de Despejo* (1960) motivou o interesse de editoras estrangeiras por traduções do livro, inicialmente na Dinamarca, Holanda e Argentina. Apenas um ano após o lançamento no Brasil, a autora já rivalizava com Jorge Amado pelo posto de autor(a) brasileiro(a) mais traduzido(a) (LEVINE, 1994). Ao todo, a primeira obra de Carolina foi traduzida, até o momento, para 16 línguas em 40 países, e tornou-se um dos livros brasileiros mais conhecidos no exterior. Tal sucesso não foi repetido pela segunda obra, *Casa de Alvenaria* (1961), que apenas teve traduções para as línguas alemã, espanhola, francesa e inglesa (BAHIA, 2022).

Seus poemas não receberam a mesma atenção do mercado editorial e permaneceram relativamente desconhecidos até sua publicação póstuma, em 1996. A partir da edição brasileira da *Antologia pessoal*, abriram-se as portas para a tradução e a versão dos poemas de Carolina para línguas estrangeiras.

Os objetivos desta pesquisa são realizar a versão comentada de três poemas de Carolina Maria de Jesus para a língua inglesa, permitindo ao leitor um vislumbre do processo tradutório, e viabilizar a divulgação da parte menos conhecida da obra da escritora, que são seus escritos poéticos.

O artigo é dividido em três partes: a primeira sendo a introdução e contextualização biográfica da autora e da obra a ser vertida para o inglês. Em seguida, serão feitas considerações não só acerca do processo de tradução de poesia com base, principalmente, em Britto (2012), mas será analisado também o projeto tradutório que fundamenta as versões para o inglês dos poemas selecionados de Carolina Maria de Jesus. Por

fim, as versões dos poemas “Saudades de mãe”, “O exilado” e “O lírio” são detalhadas antes de serem tecidas as considerações finais.

Carolina Maria de Jesus

Carolina Maria de Jesus, também conhecida como Bitita, nasceu em 14 de março de 1914, na cidade de Sacramento (Minas Gerais). Era filha de João Cândido e de Dona Maria Carolina de Jesus, mas não chegou a conhecer o pai, que tinha fama de “poeta boêmio” e “encantador de mulheres”.⁴ Por intermédio dos patrões de sua mãe, Carolina conseguiu estudar no Colégio Allan Kardec, o melhor da região. Em um ambiente de salas mistas, negros e brancos, pobres e ricos, Carolina enfrentou muito preconceito, teve muita dificuldade para aprender a ler e demorou a se encaixar na escola. Passado um tempo, tornou-se uma aluna estudiosa e disciplinada; apaixonou-se pelos estudos e pelos livros.

Em 1923, aos nove anos de idade, apenas dois anos após a sua entrada para o colégio, Dona Maria Carolina teve de deixar a cidade de Sacramento para aceitar um trabalho e levou a filha, que, por isso, precisou abandonar a escola.

Carolina passou por diversas cidades buscando emprego e uma melhor condição de vida, mas seu sonho sempre foi morar em São Paulo. Assim, quando conseguiu um emprego para trabalhar na casa de um casal na cidade, aceitou prontamente, pois ela acreditava que lá conseguiria se estabelecer e ter uma condição de vida melhor. Chegou a São Paulo, no ano de 1937, aos 22 anos. Ficou pouco tempo trabalhando com o casal que a levou para a cidade, pois queria viver de poesia. Assim como nas outras cidades, ela passou por vários empregos e, dificilmente, conseguia

4 Os dados biográficos da autora foram retirados da sua biografia: FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

estabelecer-se.

Carolina teve três filhos: João José, José Carlos e Vera Eunice. Devido à especulação imobiliária e à precária condição de vida, ela e os filhos foram morar em um barraco na Favela do Canindé. Ela trabalhava como catadora de papel, ferro e outros materiais para que, com o dinheiro, pudesse sustentar seus filhos. Durante seus dias no local, Carolina mantinha um diário, feito com papéis encontrados no lixo, nos quais contava seu dia a dia na favela.

Ao ser designado para fazer uma matéria no local, Audálio Dantas conhece Carolina e seus diários. O jornalista começa, então, o processo de transcrever as partes selecionadas para transformá-las no livro que seria seu maior sucesso, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. A obra foi produzida pela Livraria Francisco Alves e lançada em 1960. No primeiro dia de autógrafos, Carolina vendeu quase 800 exemplares e, uma semana após o lançamento, já haviam sido vendidos 10 mil livros, ficando em primeiro lugar no *ranking* dos livros mais vendidos no momento pela *Folha de S. Paulo*.

Com o sucesso da obra, começaram a ser feitas traduções. Apenas no exterior, estima-se que mais de um milhão de cópias foram vendidas. Devido à grande procura, muitos países, como França (1962 e 1965), Inglaterra (1962 e 1964), Japão (1962 e 1964) e Cuba (1965 e 1989), tiveram que fazer mais de uma edição da obra. A Alemanha, por exemplo, teve um total de sete edições. Segundo Levine (1994), tal sucesso fez com que, dentro de um ano, Carolina já estivesse competindo com Jorge Amado como o(a) autor(a) brasileiro(a) mais amplamente traduzido(a). A autora foi destaque nos jornais *The New York Times*, *The Herald Tribune* e *Chicago Daily Defender* e na revista *Time*. Apareceu também em publicações internacionais da *Clarín*, *Le Monde*, *Frankfurter Rundschau* e *Deutsches Allgemeines*. Conforme comprovado por Bahia (2022), *Quarto de despejo* foi traduzido para 16 línguas e circulou em 40 países, incluindo a antiga

União Soviética, tornando-se um dos livros brasileiros mais conhecidos no exterior.

Com o grande sucesso da obra, Carolina conseguiu sair da favela e publicou, ainda, outros livros que tiveram menos sucesso: *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favelada (1961), também traduzido para quatro línguas (alemão, espanhol, francês e inglês), *Pedaços da fome* (1963), *Provérbios* (1965). Em 1977, Carolina morreu devido a uma crise de bronquite asmática e insuficiência respiratória crônica, aos 62 anos de idade. Após sua morte, algumas de suas obras foram publicadas, entre elas: *Diário de Bitita* (1986), *Meu estranho diário* (1996), *Antologia pessoal* (1996), *Onde estaes felicidade?* (2014), *Meu sonho é escrever: contos inéditos e outros escritos* (2018), *Clíris: poemas recolhidos* (2019).

Entre as obras póstumas de Carolina Maria de Jesus, selecionamos poemas da *Antologia Pessoal* para a versão para a língua inglesa, uma vez que a obra poética da autora é a menos conhecida, tanto no Brasil quanto no exterior.

Carolina poeta: a *Antologia pessoal*

Antologia pessoal é uma coletânea de poemas publicada, em 1996, pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a curadoria de José Carlos Sebe Bom Meihy – cada uma dessas informações é relevante na análise da obra a ser vertida.

Em primeiro lugar, o compilado de poemas foi publicado 19 anos após a morte de Carolina, ainda que tenham sido selecionados pela própria autora nos últimos anos de sua vida, entre as 4.000 páginas escritas pela profícua escritora (MEIHY, 1996). Em segundo lugar, a chancela acadêmica da UFRJ busca reparar uma injustiça histórica que impregnou a recepção e a distribuição de toda a obra de Carolina (LAJOLO, 1996, p. 41).

A apreciação dessa obra poética deve ser adequadamente contextualizada. Carolina Maria de Jesus escreveu no período compreendido entre duas ditaduras, a de 1930, que só teve fim em 1945, e a de 1964, cujo fim a autora não vivenciou, o que explica algumas de suas opções temáticas, como o nacionalismo e a adversidade. Carolina fazia parte do grupo de excluídos do “*desenvolvimentismo* juscelinista” (MEIHY, 1996, p. 9, grifo do autor).

Por ser mulher pobre, preta e mãe solteira, teria sido excluída de todos os meios literários de relevo. Mesmo sendo considerada uma “voz desafinada na ladainha de nossas trajetórias oficializadas” (MEIHY, 1996, p. 7), ela foi apresentada ao mercado literário pelo jornalista – homem e branco – Audálio Dantas, cujo grau de participação na editoria da obra de Carolina é motivo de discórdia entre os críticos da escritora, pois alguns defendem que os escritos foram produzidos por Dantas, a fim de constituir um fenômeno vindo de classes populares (MEIHY, 1996, p. 13). Para esses críticos, ela teria existido como exceção cultural, uma novidade feita para aquele momento de rápido crescimento do mercado consumidor de livros (MEIHY, 1996, p. 11).

Argumentam alguns que os poemas de Carolina Maria de Jesus carecem de relevância estilística e de qualidade literária. Cavalcante, nesse sentido, afirma que

O Antologia, era composto de poemas de variados momentos de sua vida, também escritos em cadernos usados achados no lixo. Sua poesia era composta de rimas pobres, de baixa qualidade estilística. Considerando as circunstâncias, as limitações socialmente impostas, seu texto foi inédito à época e deve ser observado como um código expressivo próprio de Carolina (CAVALCANTE, 2018, n.p.).

No entanto, como a mesma autora introduz acima, a obra precisa ser examinada e fruída dentro de sua estrutura circunstancial e de suas

características expressivas próprias, pois seu grande valor se concentra na qualidade social da mensagem, ainda que não se restrinja a ela (MEIHY, 1996, p. 10). Sua vasta gama de escritos (contos, poemas, diários) reflete a documentação de uma experiência de vida que, até então, não tinha sido certificada como biográfica por escritores – os relatos eram, em sua maioria, observacionais. A produção literária da autora apontava diferenças entre o progresso anunciado e a vida das pessoas, servindo como mecanismo de denúncia aceito e incorporado pela classe média (MEIHY, 1996, p. 12).

Essa mesma classe média que devorou *Quarto de despejo* era a aspiração de pertencimento de Carolina Maria de Jesus e a acompanhou desde quando saiu de Sacramento (MEIHY, 1996, p. 13). A escritora foi marcada pela imprensa como a contradição entre o desenvolvimento econômico nacional e os problemas da marginalização; conforme compreendemos da análise de Meihy (1996, p. 15), os verbos auxiliares do movimento progressista brasileiro foram conjugados com as mágoas de não compreender uma mulher preta e pobre como escritora.

O contraste refletia-se na maneira de Carolina escrever, dividindo-se entre um romantismo pessoal e um extremo socializante (MEIHY, 1996, p. 22) e seu “eu poético” hesitava entre representar a si mesmo e ao universalismo. Afirmar que o mérito da poesia de Carolina reside no fato de ela retratar a miséria é uma atitude reducionista em face dos efeitos que a complexidade da vida social e pessoal imprimiam sobre seu estilo de escrita.

A obra de Carolina Maria de Jesus apresentava uma complexa polifonia – por meio dela, expressavam-se vozes da África, da pobreza, do abandono, dos sonhos e planos, do protesto, da denúncia. Apesar de representar nos textos toda a sua força pessoal, retirou-se a uma posição “afônica” (LAJOLO, 1996, p. 46), nas decisões editoriais relacionados com sua obra, como demonstra uma carta ao seu advogado, instituído por ela mais como tutor do que mediador de suas negociações (LAJOLO,

1996, p. 45-46).

Marisa Lajolo (1996, p. 39) atribui o sucesso editorial de *Quarto de despejo* a um “voyeurismo impune por sobre cenas de pobreza explícitas”. Era cômodo para a classe média e para a comunidade leitora internacional espreitar a vida dos miseráveis sem o envolvimento de visitar uma favela que, em sua escrita, não era a favela “cartão-postal” cantada pela música popular brasileira. Seus versos foram tecidos com o cotidiano, ao mesmo tempo lírico, realista, estereotipado e desalentado (LAJOLO, 1996, p. 47).

Sua temática era caracterizada por relatos pessoais, histórias de encontros e desencontros com marcações dêiticas, mas também marcada pelo jargão econômico, por alguns poemas de admiração e lisonja a personalidades, pelo papel das mulheres na sociedade e pelo retrato da dura vida do trabalhador. Essa temática era expressa em rimas pobres, estrofação irregular e senso de musicalidade (LAJOLO, 1996, p. 49), mas era muito rica na essência do que representava.

Em diversos momentos, Carolina deixava transparecer, de forma mais explícita ou mais disfarçada, a intertextualidade com os poetas que detinham sua admiração e lhe serviam de referência, como Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias. O primeiro, citado por Carolina em seu texto “Minha Vida” (MEIHY; LEVINE, 1994) como um dos primeiros livros de poesia que leu. Por ele, deixou-se influenciar quanto à temática das saudades da infância dos “oito anos” do poeta romântico. Além disso, a forma também a deve ter encantado, visto que, em diversos escritos, tenta se inserir nos rígidos pressupostos acadêmicos formais e consultava palavras avulsas no dicionário (LAJOLO, 1996, p. 51-53), o que destoava de sua fala simples.

Contudo, os leitores brasileiros das décadas de 1950-60 já queriam romper com a tradição e não queriam dela uma imitação. Assim, apesar das inúmeras tentativas de publicação de seus poemas em vida, eles não foram aceitos pelas editoras, e foi adiado seu sonho primeiro de ser publicada

como poeta. Seu saber, feito de experiências, sua visão conservadora do mundo – não queria mudar a realidade, só pertencer a ela? – e a infração involuntária da norma culta, usando esporadicamente palavras da classe dominante, tornaram sua poesia mais distante da aceitação.

Os versos, “poética e politicamente incorretíssimos” (LAJOLO, 1996, p. 58), representavam clichês como o machismo, apresentando um ponto de vista ambíguo quanto ao papel das mulheres na sociedade. Pode-se, no entanto, questionar se seria um reforço ou uma denúncia das práticas machistas presentes na sociedade brasileira de então. Reduzir sua obra poética a uma “extração parnasiana de feição conservadora” (LAJOLO, 1996, p. 58) parece-nos uma visão atual e superficial que desconsidera seu contexto sociocultural; os leitores que interpretam sua obra na conjuntura da época de sua escrita podem facilmente enxergar os poemas como parte de um processo de formação de uma autora pessoalmente complexa que se expressava em linhas simples.

A obra de Carolina consegue ser mapeada em virtude de a autora ter tido zelo na conservação de seus manuscritos, o que nos permite empreender esforços de crítica genética para acompanhar seu modo de pensar ao escrever os poemas. Entretanto, além de crítica genética e literária, seus escritos merecem uma crítica antropológica e sociológica, por representarem tão claramente sua percepção das questões sociais em que estava estabelecida.

Seus grandes méritos são a representação de uma cidadania dilacerada e a textualização dessa cultura que raramente chega ao livro impresso (LAJOLO, 1996, p. 59), pois apresenta as “letras vistas a partir do quarto dos fundos” (LAJOLO, 1996, p. 59). O desafio que nós, leitores, devemos empreender, é desenvolver olhos e ouvidos necessários para apreender a mensagem no contexto e aprender com a mulher preta e pobre que buscava pertencimento e respeito, destruindo as barreiras com a literatura (LAJOLO, 1996, p. 60).

Mesmo tendo experimentado um expressivo e fugaz sucesso, a escritora optou, ao fim da vida, por isolar-se em sua única aquisição imobiliária, uma propriedade rural que testemunhou o retorno de seus dias de lavradora (MEIHY, 1996). Terminou pobre e sozinha, (ou reclusa), por ter, mais uma vez, decepcionado-se – a decepção tornou-se a toada triste que permeou toda a sua existência.

Este póstumo, porém, legítimo, início de ajuste de contas apresenta a versão para o inglês de três poemas incluídos por Carolina Maria de Jesus na *Antologia pessoal* (“Saudades de mãe”, “O exilado” e “O lírio”), considerada por ela como o início de sua carreira de poeta, mal sabendo que a publicação da Antologia lhe permitiria alcançar seu lugar de direito, ainda que tímido, no cânone da literatura popular brasileira (leia-se feita *pelo* povo brasileiro).

A justificativa para a seleção dos três poemas reside no fato de termos buscado três temáticas diferentes, mas que se repetem com frequência durante o livro. “Saudade de mãe” traz a temática da infância e da nostalgia. Os poemas com a figura da mãe como protagonista são recorrentes em *Antologia Pessoal*. Já em “O exílio”, a autora traz o tema do nacionalismo, que foge muito da temática dos diários, mas é bem recorrente dentro dos poemas, mostrando uma Carolina leitora de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu. “O lírio” trata do amor, temática recorrente na obra como um todo.

A tradução de poesia

A tradução de poesia no Brasil iniciou-se com Gregório de Mattos, com base nas paráfrases de Góngora e de Quevedo e, também, com os poetas românticos, porém de uma forma mais estruturada. Essas práticas não foram complementadas com a teoria, que começou a desenvolver-se na década de 1960, com os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos

e sua teoria da transcrição (FALEIROS, 2012, p. 19). Assim, segundo John Milton, os irmãos Campos foram agentes da primeira escola de tradução literária no Brasil (MILTON, 1996, p. 196-207).

A partir dos anos de 1980, desponta um grupo de críticos e tradutores com uma nova abordagem teórica intitulada por Faleiros (2012) de “semiótica e textual”. Nela, sugere-se uma constância entre o sentido, a forma e os aspectos retóricos do texto literário. Ainda segundo o autor (FALEIROS, 2012, p. 31), entre esses teóricos, encontram-se Mário Laranjeira, o qual propõe a noção de significância; Paulo Vizioli, a ideia de recriação; e Paulo Henriques Britto, o conceito de correspondência. Na contemporaneidade, os Estudos da Tradução vêm desenvolvendo-se cada vez mais; com a peculiaridade de que, quanto à tradução poética, há uma ampla discussão no campo teórico. O interesse, porém, não condiz com o número, ainda reduzido, de traduções de poesia já produzidas. (BRITTO, 2012, p. 119).

Segundo Britto (2012, p. 49), a tradução literária não é reduzida a transpor os significados das palavras de uma língua para outra, mas é necessário que se analise a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade e as conotações. Além disso, em relação ao texto poético, podem ter um grau de importância igual ou maior o som das palavras, a quantidade de sílabas, o arranjo dos acentos, o posicionamento das vogais e das consoantes, além da posição gráfica no papel.

O tradutor de poesia terá o trabalho de assimilar as características relevantes da poesia, para, posteriormente, apresentar aquelas consideradas por ele como fundamentais. Segundo Britto (2012), não há a necessidade de produzir um texto, ou, nesse caso, um poema, com as mesmas informações do original, mas “trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original.” (BRITTO, 2012, p.50). Com relação ao

conceito de fidelidade, o autor comenta que:

Ora, sabemos que um texto produzido num idioma não pode ser recriado com exatidão num idioma estrangeiro; quanto a esse ponto, todos estamos de acordo. A questão que quero reiterar é que isso não deve ser visto como um argumento para que descartemos a meta de fidelidade ao original. Se a fidelidade absoluta, integral, perfeita é uma meta inatingível, nem por isso vamos abrir mão dela como orientação. (BRITTO, 2012, p. 50).

Concerne ao tradutor, então, em princípio, propor uma análise detalhada do texto de partida, determinando os elementos mais relevantes que serão priorizados em detrimento daqueles que não são passíveis de reconstrução. Com base nisso, o tradutor pode empenhar-se em produzir um texto contendo tais características (BRITTO, 2012, p. 50).

John Keene, escritor e tradutor estadunidense, em seu ensaio *Translating Poetry, Translating Blackness* (2016), afirma que os desafios para a tradução de poesia envolvem não só as ressonâncias intrínsecas da língua e a capacidade da ambiguidade semântica e da polissemia, como também as ressonâncias culturais, o que torna a tradução de poesia um desafio ainda mais difícil, mas mais agradável (KEENE, 2016). A tradução de poesia pode ser, portanto, além de um desafio, um projeto de interesse pessoal.

Para realizar a versão dos poemas apresentados neste artigo, foi delineado um projeto de versão com vistas a determinar quais características dos poemas e da escrita da autora deveriam ser priorizadas e quais dificuldades seriam antecipadas no processo de versão dos poemas para a língua inglesa. Esse projeto será examinado na seção que se segue.

Carolina em inglês: o projeto e o processo de versão

Conforme visto na seção anterior, a tradução (ou a versão) de poesia é um desafio, pois requer a consideração de diversos fatores a serem analisados antes da transposição linguística, além daqueles que estão tradicionalmente presentes na tradução literária em prosa, como a biografia do autor e o contexto de produção e de tradução da obra.

Na versão de poesia, a métrica, a rima e a disposição espacial dos versos ocupam um papel relevante no projeto de versão, não só pela busca de fazer a tradução a mais parecida possível com o original, como também pelas limitações da transposição linguística em si, que evidencia ainda mais as diferenças de comprimento e estrutura de sentenças quando as línguas se distanciam. No caso dos poemas em análise neste trabalho, a versão para a língua inglesa impõe restrições principalmente de ordem de elementos na sentença e na busca de rimas adequadas.

O *skopos*⁵ deste projeto é sabidamente diferente daquele em que a obra foi escrita e do outro em que publicada. Quando foi escrita por Carolina, havia pretensão de publicação, mas não houve público-alvo de interesse editorial para ser divulgado, mesmo depois a coletânea ser selecionada pessoalmente pela escritora, e quando ela já gozava de certo reconhecimento nacional e internacional. Quando foi publicada, em 1996, recebeu a chancela acadêmica que direcionou sua finalidade e seu público-alvo para leitores que, de modo geral, já conheciam o trabalho e desejavam conhecer um outro lado da escritora.

Agora, vertida para o inglês, propõe-se que tal projeto ajude a obra poética de Carolina a ser divulgada entre leitores anglófonos e aqueles que usam o inglês como língua franca para conhecer autores periféricos

5 A teoria do *skopos* vê a tradução como uma atividade intencional dentro da mediação entre membros de diferentes comunidades culturais. Assim, a tradução tem um propósito dentro do público-alvo a que se destina (REISS; VERMEER, 2014).

ao cânone literário mundial. Ademais, para aqueles que a conheceram na segunda metade do século XX, com base em traduções apressadas e com desvios importantes do texto fonte (BAHIA, 2022), este trabalho pode significar uma nova oportunidade de se conhecer e de se discutir a tradução da obra de Carolina no âmbito da academia e da formação de tradutores.

Outro aspecto a ser considerado, na tradução da poesia de Carolina Maria de Jesus, é a versão ou tradução para o inglês de textos de escritores pretos. Keene (2016) aborda essa questão e destaca o considerável *corpus* de escritores da Diáspora Negra não disponíveis em inglês, o que configura um problema a ser corrigido pelos tradutores, para se obter um conhecimento mais vasto e profundo das características em comum e das diferenças presentes na Diáspora Negra (KEENE, 2016).

A escrita poética de Carolina Maria de Jesus é eclética. Em alguns poemas, a autora usa rimas pobres e linguagem simples; em outros, como já mencionado, houve o empenho pessoal da autora em usar palavras e estruturas de registro formal – especialmente nos poemas que demonstram uma flagrante intertextualidade com poetas românticos, como no primeiro poema aqui abordado, “Saudades de mãe”:

Quadro 1: versão do poema “Saudades de mãe” para o inglês

SAUDADES DE MÃE	LONGING FOR MOM
<p>Oh! meu Deus quantas saudades Da minha infância ridente Não conhecia a degradingolada Que atinge a vida da gente Era criança não pensava Que existia o sofrimento Os brinquedos me fascinavam A todos os momentos.</p>	<p>Oh God! how I miss it all My joyful childhood Wouldn't know the fall That affects livelihood As a child I didn't realize That there was misery Toys fascinated me For eternity</p>

Quando a aurora despontava Eu rodava meu pião... Aos meus colegas eu contava Estórias de assombração.	When dawn broke My top I set spinning... To my friends I spoke Stories so frightening
Hoje, é bem triste a minha vida Porque não vivo contente Estou distante esquecida Longe dos meus parentes. Um dia deixei minha terra Minha mãe e meu irmão. Mas, não sabia que era Eterna separação.	Today my life is dismal Because I don't live cheerfully I'm far and forgotten by all Away from my family One day I left my land Mother and brother so loving But I didn't know in the end Separation would be lasting

Fonte: elaborado pelas autoras (2022),
com base em Jesus (1996, p. 81-82).

No poema do Quadro 1, Carolina busca inspiração em “Meus oito anos”, publicado em 1859, por Casimiro de Abreu, e relata saudades de sua própria infância, antes da mudança de Minas Gerais para São Paulo. Ainda que tenha vivido uma infância pobre, quicá miserável, as saudades desse tempo são marcantes em seus poemas e conservam espaço para brincadeiras como rodar pião e contar histórias. As saudades da mãe e do irmão perduram até a idade adulta, e ela mantém as doces recordações, apesar do sofrimento e da vida difícil tão bem relatados em seus diários.

Em termos de forma, o poema possui versos e estrofes livres, com algumas rimas alternadas no esquema ABCB/DEDE/DFDF, que buscamos reproduzir na versão para o inglês. Nesse poema, a perfeição da rima e da métrica não eram as prioridades da autora, o que não necessariamente indica uma falta de preocupação nesse sentido. A maior dificuldade do processo tradutório se mostrou no esforço por encontrar a rima e, ao mesmo tempo, manter a marcante emoção do último verso.

Ainda na esteira da influência dos autores românticos, Carolina escolhe Gonçalves Dias para homenagear no poema “O exilado”:

Quadro 2: versão do poema «O exilado» para o inglês

O EXILADO	THE EXILED
Eu não esqueço aquele dia: A vez primeira que li Era uma linda poesia E a emoção que senti	A day lives in my memory When I read for the first time Such a beautiful piece of poetry And the emotion of mine
O meu autor predileto O imortal Gonçalves Dias Eu lia com muito afeto Os seus livros de poesias	My favorite author among all I read with great affection Gonçalves Dias, the immortal In this poetry collection
Pobre poeta exilado Na terra que não é sua Sente saudades dos prados Das nossas noites de lua.	Poor exiled poet In the land he doesn't know Our meadows he covets On the nights of moon glow
Minha terra tem brilhante Nosso céu é cor de anil O poeta lá mui distante Tem saudades do Brasil.	My land has gemstone Our sky is blue as beryl The poet's distance is long He's homesick from Brazil.
O que fez o Gonçalves Dias? Para ser um exilado? Será que escrever poesias É pecado?	What has Gonçalves Dias done? For exiled he has been? Is writing a poetry, any one, A sin?

Fonte: elaborado pelas autoras (2022),
com base em Jesus (1996, p. 160).

No poema anterior, Carolina mescla três temáticas que compartilha com o próprio homenageado: o *nacionalismo* descrito em “Canção do Exílio” por Gonçalves Dias, as *saudades* dos prados cantadas pelo poeta, com a qual a autora certamente se identificava, na forma de saudades da casa em Minas, e o fato de ambos serem *poetas*, pois, ainda que Carolina não fosse reconhecida pelo público como autora de poemas, ela se sentia assim e escrevia sobre o tema em seus cadernos.

O poema “O exilado” apresenta, na forma de quadras, versos

livres e rimas alternadas no esquema ABAB/CD/EFEE, uma paráfrase à “Canção do Exílio”, especialmente na quarta e penúltima estrofe. Tal poema já foi traduzido como “The song of exile”, o que acrescenta importância à escolha do título na versão aqui realizada. Os pontos sensíveis ao versar esse poema foi, primeiramente, a repetição da palavra “saudades” que, na versão para o inglês requer uma paráfrase ou uma transposição de categoria gramatical, procedimentos que tendem a alongar o texto. Em um texto em prosa, não haveria maior problema; porém, na poesia, compromete a métrica e dificulta a rima. No caso em análise, optamos por utilizar “he covets” e “he is homesick”.

O segundo ponto de atenção foi a descrição do tom de azul “anil”, que requereu um acréscimo comparativo com o mineral precioso berílio, o qual possui tonalidades entre o verde e o azul. A escolha da comparação com a pedra preciosa se deu pela menção ao brilhante no primeiro verso da estrofe original.

Mais uma vez, o último verso é de maior destaque e força, pois a comparação da escrita de poemas com o pecado serve para questionar o exílio de Gonçalves Dias e a falta de abertura das editoras para a publicação dos poemas de Carolina, conforme ela mesma relata em seu poema “Quadros”:

Eu disse: o meu sonho é escrever!
Responde o branco: ela é louca.
O que as negras devem fazer...
É ir pro tanque lavar roupa. (JESUS, 1996, p. 201).

O último poema vertido nesta pesquisa foi “O lírio”, que trabalha a temática do amor e da necessidade da presença de um homem para que a vida faça sentido. O poema e sua versão são apresentados no Quadro 3:

Quadro 3: versão do poema “O lírio” para o inglês

O LÍRIO	THE LILY
O lírio branco é pureza Que beleza! É o adorno da campina, Sua ramagem estendida É refletida Sobre a água cristalina.	The white lily is purity What a beauty! Adorn to the lea is the flower, Its branches, spread Are reflected On the crystal clear water
De manhã as mariposas No lírio pousam Aspirando o seu olhar, Amam com muitas ternuras Trocam juras De fidelidades e amores.	In the morning the moths on the lily land Breathing in your glare, Tender love from them both Exchange oaths Of faithfulness and care.
A minha vida era vazia: E um dia Um lírio desabrochou: Que saudade daquele instante, Delirante, Quando no meu peito penetrou.	My life was empty: And one day A lily bloomed: That moment I'm missing, Overwhelming, When in my chest it penetrated.
O lírio foi o amor Que esplendor... É amar! E ser correspondida Quando o homem é competente A mulher sente Que já está realizada na sua vida.	Love was the lily What a glory... It is to love! And to be requited When the man is competent Her feeling resultant Is the woman's life yet fulfilled
Mas este lírio nasceu E faleceu Resta a haste ressequida. Lamenta a desventura E murmura! Que rajada... na minha vida.	But this lily had bloomed And then it doomed The dried stem is rife The misfortune it mourns And mutters! What a blast... in my life
A haste que feneceu Sou eu! Já não vivo para o mundo: Um grande amor que passou, Deixou: Em mim desgostos profundos.	The stem in decay It's me, I say! For this world I no longer live; A great love that has passed Has left In me the deepest grief.

Quando se ama não se esquece E padece: Se vem a separação. O homem pode estar ausente Mas estará sempre presente No fundo do coração. A vida só tem valor Com um amor Que saiba nos corresponder. Quanto um homem tem qualidades Quantas felicidades Com ele é tão sublime viver! Sem o homem a vida é tristonha, Enfadonha. Como a campa silente e fria. Sou como a haste pendida E ressequida... Sem amor... sem alegria.	When you love you remember And suffer; If the pair is set apart The man may be absent But he will always be present Deep in the heart Life is only valued With a beloved Who knows how to respond to us When a man qualities enjoy What a joy Living with him is so glorious! Without a man life is wistful, So dull As a grave in silence and coldness I am the stem, hanging And drying... No love... no happiness.
--	--

Fonte: elaborado pelas autoras (2022),
com base em Jesus (1996, p. 122-124).

O poema “O lírio” aborda uma temática bastante recorrente nos poemas de Carolina Maria de Jesus: a descoberta e a euforia do amor, seguida do abandono e da desilusão. Quando trata desse tema, a autora traz uma carga ainda maior de personalidade e de emoção para a escrita, ainda que mantenha a rigidez do formato em sextilha, com versos livres e rima emparelhada AA, seguida de rima oposta BCCB.

A temática aqui abordada desperta uma discussão acerca do conservadorismo – formal e temático – nas obras poéticas de Carolina, que transitam entre o relato-denúncia, o discreto protesto e a admissão da imutabilidade das situações. Assim sendo, no poema anterior, visto de modo superficial, tem-se a valorização extrema da companhia masculina como sendo a única porta para a felicidade da mulher (“A vida só tem valor

/ Com um amor / Que saiba nos corresponder.” e “Sem o homem a vida é tristonha, / Enfadonha.”). Se compararmos o eu lírico com a biografia da escritora, poderíamos inferir que o poema valoriza a cultura machista da época.

Por outro lado, considerando que diversos outros poemas de Carolina são escritos em eu lírico masculino e direcionados a uma musa feminina, como em “Súplica de amor”, cujos versos afirmam: “Tê-la ao meu lado por uns momentos / Ouvir dizer: como eu adoro./ Amenizar esses meus sofrimentos / É ajoelhado que eu vos imploro” (JESUS, 1996, p. 153). Podemos notar que essa não era, decerto, parte da biografia da escritora, ou seja, nem tudo o que o eu lírico externa é, de fato, parte da opinião da autora. Assim, o poema permite mais uma interpretação (talvez mais contemporânea do que deveria): uma leitura descritivista da situação amorosa comum à sua época ao invés de uma leitura prescritivista segundo a qual a autora defendia essa realidade como inexorável.

Considerações finais

A tradução comentada permite ao leitor a observação e o acompanhamento do processo tradutório de forma a perceber nuances que poderiam passar despercebidas em uma leitura não dirigida. Por exemplo, pode-se observar que Carolina Maria de Jesus empregava um registro menos coloquial e mais pensado nos poemas do que nos conhecidos diários: além disso, ela se inspirava em uma forma mais conservadora de escrita poética.

As temáticas desenvolvidas representaram, por si só, um desafio tradutório, pois as saudades da infância, o amor não correspondido e a valorização da companhia masculina como caminho para a felicidade suscitam matizes de vocabulário que não só são de transposição complexa para outra língua e outra cultura, como também requerem um esforço extra

do leitor e do tradutor para se situarem no contexto temporal de produção dos poemas das décadas de 1940 a 1960.

Concluímos, com a análise, que seus poemas são dignos de conquistar um maior alcance, a fim de minimizar a injustiça histórica cometida contra sua autora, por serem-lhe negados os direitos de publicar e de tornar-se, para o público, a poeta que já se mostrava se em seus cadernos particulares.

Referências

BAHIA, Luísa Arantes. *Exportando literatura brasileira: Quarto de Despejo e Casa de Alvenaria* em língua inglesa. 117f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Coleção Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAVALCANTE, Fernanda de Moura. A Literariedade da Obra de Carolina de Jesus: um reconhecimento necessário. *Portal Geledés*, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/literariedade-da-obra-de-carolina-de-jesus-um-reconhecimentonecessario/>. Acesso em 09 nov. 2022.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Coleção estudos literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

FARIAS, Tom. *Carolina uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

KEENE, John. Translating Poetry, Translating Blackness. *Poetry Foundation*, [s.l.], 2016. Disponível em: https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2016/04/translating-poetry-translating-blackness#_edn1. Acesso em: 9 nov. 2022.

LAJOLO, Marisa. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 37-61.

LEVINE, Robert. M. The Cautionary Tale of Carolina Maria de Jesus. *Latin American Research Review*, Miami, v. 29, n. 1, p. 55-83, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 37-61.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O inventário de uma certa poetisa. In: JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 7-36

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

MILTON, John. Literary Translation Theory in Brazil. *Meta*, 41(2), [s.l.], 1996, p.196–207. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1900-v1-n1-meta179/003652ar/>. Acesso em 29 mai. 2022.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Translated by Christiane Nord. London: Routledge, 2014.

Carolina Maria de Jesus: three poems translated into English

*Abstract: This article presents the commented version of three poems by Carolina Maria de Jesus into English. After a brief biography of the author, the collection *Antologia pessoal* (1996) is presented, a set of poems selected by the writer herself, who had a dream of becoming a poet. Subsequently, we present a discussion about the translation of poetry according to Britto (2012) and Faleiros (2012). In addition, the translation project and process are outlined, highlighting the points of difficulty and attention during the version of the poems. The versions are presented in parallel with the source text, the first being “Saudades de Mãe” (Longing for mom); the second, “O exilado” (The exiled); and the third, “O lírio” (The lily). The poems present intertextuality with Brazilian romantic poets and themes that vary from nationalism to unrequited love. Carolina Maria de Jesus used a less colloquial register in her poetry than in the well-known diaries, in addition to being inspired by a more conservative form of poetic writing. Her poems are worthy of gaining greater reach to minimize the historical injustice that was done to the author by being denied publication rights and becoming, for the public, the poet she already showed to be in her private diaries.*

Keywords: Carolina Maria de Jesus. Poetry translation. English language version.

Recebido em: 31/05/2022

Aceito em: 07/12/2022

Tradução desde o Sul: uma análise paratextual da obra *Negra desnuda cruda*

Thayná Barros Soares¹

Luciana de Mesquita Silva²

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar alguns paratextos da obra *Negra desnuda cruda* (2018), tradução espanhola de *Negra nua crua* (2016), da escritora, poeta e *slammer* Mel Duarte, realizada por Aline Pereira da Encarnação e publicada pela editora Ediciones Ambulantes. Para tanto, inicialmente, é feita uma breve apresentação da autora e de sua obra no Brasil. Posteriormente, partindo-se da concepção de tradução como reescrita (LEFEVERE, 1995), há uma seção dedicada ao arcabouço teórico relativo ao presente estudo, com base em autores como Lambert e Van Gorp (1985), Genette (2009), Garrido Vilarinho (2007), Yuste Frías (2014), Britto (2002) e nascimento³ (2014). Em seguida, é realizada uma análise de alguns paratextos referentes a *Negra desnuda cruda*, tais como capa, quarta capa, orelhas e notas de rodapé. Verifica-se, portanto, que, no contexto de tradução, Mel Duarte é apresentada como uma poeta, produtora cultural e *slammer* paulistana cuja obra contribui para um olhar sobre a mulher negra desde a sua ancestralidade até os dias atuais.

Palavras-chave: Tradução. Paratextos. Mel Duarte. *Negra desnuda cruda*.

Iniciamos este artigo partindo do pressuposto de que a tradução é uma forma de reescrita (LEFEVERE, 1995), por meio da qual é

- 1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico Raciais (PPRER) no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduada em Letras/Português/Espanhol/Literaturas na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - Instituto Multidisciplinar.
- 2 Doutora em Letras - Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2015), com período sanduíche na University of Massachusetts, Amherst, Estados Unidos (bolsa CAPES). Mestre em Letras - Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2007), Bacharel em Letras - Tradução pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2005) e Licenciada em Letras - Língua Inglesa e Língua Portuguesa pela mesma universidade (2004/2003). Atua como docente de Língua Inglesa e Língua Portuguesa no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet/RJ) em cursos de graduação (*campus* Petrópolis) e no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (*campus* Maracanã).
- 3 A escritora e tradutora brasileira tatiana nascimento opta pela escrita de seu nome e sobrenome em letras minúsculas a fim de ressaltar seus escritos e não a si própria, assim como fazia a intelectual estadunidense bell hooks.

elaborado um novo texto, em um novo contexto. Trata-se de um processo marcado por uma multiplicidade de fatores, ultrapassando, portanto, uma simples transposição de materialidades textuais de uma língua para outra. Entre as diversas áreas do conhecimento e campos de estudos, a tradução possui uma vasta relevância, levando-se em conta os diversos fatores envolvidos nesse processo, tais como as escolhas do mercado editorial sobre quem terá suas obras traduzidas, quais estratégias tradutórias serão utilizadas e qual será a função da tradução.

No caso de traduções em formato de livro, além dos artifícios utilizados em relação aos signos verbais referentes ao texto em si, outros aspectos são de suma importância para sua constituição. Entre eles, encontram-se os paratextos (GENETTE, 2009): elementos como capa, quarta capa, orelhas, prefácio e notas de rodapé, que acompanham e apresentam um texto no âmbito editorial. Ao nosso ver, o estudo de paratextos no contexto tradutório – a paratradução (GARRIDO VILARIÑO, 2007; YUSTE FRÍAS, 2014) – se estabelece como fundamental para compreender e/ou apreender os significados de culturas diversas, que são atravessadas por dinâmicas de poder específicas.

Vinculando esses fundamentos teóricos sobre tradução às questões que mulheres negras enfrentam de forma interseccional (COLLINS, 2019), na medida em que são submetidas a opressões de raça e gênero, buscamos refletir sobre como são apresentadas a escritora paulistana Mel Duarte e sua coletânea de poemas *Negra nua crua* (2016) por meio da tradução. Para tanto, no presente artigo, faremos uma análise de alguns elementos paratextuais relativos à obra *Negra desnuda cruda* (2018), tradução espanhola da referida obra de Duarte, publicada pela Ediciones Ambulantes.

Breve apresentação de Mel Duarte e de suas obras

A escritora, poeta, *slammer* e produtora cultural Mel Duarte nasceu no dia 19 de setembro de 1988. Incentivada pelos pais a dedicar-se ao fazer poético, a paulistana afirma que escreve desde os 8 anos de idade (LITERAFRO, 2021). A poesia que, na infância, era um *hobby* (ZAMBI, 2017) tornou-se sua profissão de forma natural. Seu primeiro livro, *Fragmentos dispersos*, foi publicado de forma independente em 2013 e o segundo, *Negra nua crua*, foi lançado pela editora Ijiuma em 2016, tendo uma segunda edição, no ano de 2017, pela mesma editora. Ademais, Duarte publicou dois livros pelo projeto “Itaú: leia para uma criança”: *As bonecas da vó Maria* (2018) e *A descoberta de Ariel* (2020), e organizou a coletânea *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019, Editora Planeta), que reúne poemas de 15 *slammers* brasileiras. Seu último livro, *Colmeia: poemas reunidos*, foi publicado pela Editora Philos em 2021.

Cabe ressaltar que Duarte também demonstra seu grande interesse pela música, o que reverbera em um de seus trabalhos artísticos mais recentes, o disco de poesia chamado *Mormaço – Entre outras formas de calor* (2019). Desde suas participações em clipes, como o da canção “Mandume”, do cantor Emicida, passando pela sua colaboração no disco *Audácia*, da cantora Preta Rara, e chegando até a sua presença no sarau de abertura da Feira Literária de Paraty (Flip) em 2016, nota-se, em Duarte, um jogo de cintura característico de pessoas negras periféricas que vão além de suas quebradas, todavia sem abandoná-las. Sobre sua participação na Flip, Duarte ressalta que: “Poesia é literatura, a Flip é um espaço predominantemente branco e elitista então ocupá-lo foi importante para que outras mulheres negras que também escrevem – independente do gênero – se enxergassem naquele lugar.” (VIEIRA, 2018, n. p.).

É importante destacar que a trajetória de Mel Duarte é marcada pelo *poetry slam*, um gênero artístico que surgiu nos Estados Unidos na década de 80 do século XX e foi promovido no Brasil por pessoas como a mestre de cerimônias Roberta Estrela D’Alva, fato que contribuiu para a

grande presença de mulheres dentro do cenário brasileiro de poesia falada (*spoken word*). Duarte atuou durante quatro anos no Slam das Minas SP, que reúne batalhas de poesias de autoria feminina, e foi a primeira mulher a vencer o Rio Poetry Slam (2016), que acontece durante a Festa Literária das Periferias (Flup). Após essas conquistas em sua carreira, os vídeos e poesias de Duarte ficaram mais conhecidos no cenário cultural brasileiro.

No entanto, mesmo com o aumento de sua visibilidade e a ampliação do reconhecimento de seu trabalho, ressaltamos a necessidade de movimentação de Mel Duarte para publicar suas obras e inserir-se no sistema literário nacional, tendo em vista as dificuldades que mulheres negras enfrentam para existirem e resistirem nesse meio.

Com esse pensamento, dialogamos com a escritora Conceição Evaristo. Em uma entrevista para o jornal *Correio Braziliense*, após ser perguntada sobre como o racismo é refletido na literatura e no mercado editorial brasileiro, ela afirma que:

Sem sombra de dúvida existe esse imaginário em relação às mulheres negras, que é um imaginário que, normalmente, não nos coloca como sujeitos produtores de saber, sujeitos produtores de determinada arte. A literatura, até hoje, está nas mãos de homens e homens brancos. Quebrar com esse imaginário que coloca as mulheres negras no lugar de subalternidade e não acreditar nessas mulheres como potentes também na escrita causam um desinteresse no mundo literário. (MACIEL, 2018, n. p.).

Evaristo, renomada autora de obras como o romance *Ponciá Vicêncio* (2003) e a coletânea de contos *Olhos d'água* (2014), também se movimentou para publicar seus livros. Ao ter seus primeiros contos e poemas publicados na coleção *Cadernos negros*, em 1990, ela destaca que o movimento negro foi quem recepcionou, inicialmente, a sua produção literária e que, após essa circulação, seus textos começaram a ser traduzidos para línguas como

o inglês, o francês, o espanhol e o árabe, o que “chamou atenção dentro do Brasil” (MACIEL, 2018, n. p.), fato que, de certa forma, também vem ocorrendo com a escritora Mel Duarte.

Em 2018, o livro *Negra nua crua* (2016) foi traduzido para o espanhol pela Ediciones Ambulantes, editora localizada em Madrid, na Espanha. *Negra nua crua* se torna, então, *Negra desnuda cruda*, alcançando, portanto, o Norte global e ganhando projeção internacional. A tradutora responsável pelo desvelar linguístico foi Aline Pereira da Encarnação, que, posteriormente, também traduz para o espanhol a principal obra da filósofa e feminista negra brasileira Djamilla Ribeiro – *Lugar de fala* (2017) – com o título *Lugar de entonación* (2020). A partir de Xoán Manuel Garrido Vilariño (2007) e Paulo Henriques Britto (2010), entendemos mulheres e homens que traduzem como mediadoras e mediadores culturais cujo grau de responsabilidade pela tradução é variável, já que o processo de construção do livro traduzido é um trabalho em conjunto com profissionais diversos. Neste artigo, enfatizamos uma atenção especial aos paratextos, dialogando com Marcela Iochem Valente, pois:

Acreditamos que, principalmente em se tratando de obras produzidas por escritores pouco conhecidos, de contextos não hegemônicos, o uso de paratextos na tradução seja fundamental à inteligibilidade do texto para o leitor da cultura de recepção. Embora haja certa dificuldade por parte dos tradutores para a utilização desse canal de diálogo com os leitores, como vimos, as traduções que oferecem esse espaço de diálogo entre tradutor e leitor tendem a ser mais ricas e a oferecer ao leitor da tradução mais aspectos da cultura de partida, em vez de simplesmente apagá-los e negá-los à cultura de chegada. (VALENTE, 2015, p. 308).

No ato tradutório de uma obra que englobe questões de subalternização, os paratextos têm um caráter central e se estabelecem,

como afirmado por Valente (2015), como um canal de diálogo entre quem lê e quem traduz. Como explanado anteriormente, o livro *Negra nua crua* foi publicado no Brasil em 2016. O lançamento de sua tradução para o espanhol ocorre dois anos depois, um período curto, se comparado à realidade de outras escritoras negras brasileiras. A fim de compor a análise dos paratextos da obra, questionamo-nos: como se constituem as imagens de Mel Duarte e de seu livro na cultura espanhola por meio dos paratextos? Para tanto, *a priori*, traremos alguns fundamentos teóricos que embasam o presente estudo.

Paratradução e tradução de poesia: rompendo silenciamentos

Jeremy Munday (2016 [2001]) chama a atenção para o caráter polissêmico da palavra “tradução”. Esta pode significar o processo de tradução em si, o produto, ou seja, o resultado desse processo, e, ainda, o campo de estudos teóricos sobre o processo e o resultado do ato tradutório. A tradução, ora entendida como o passar de signos verbais de uma língua a outra, torna-se ainda mais complexa quando ponderamos sobre o papel dos paratextos.

Ao proporem uma descrição de traduções para além de comparações reducionistas, José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011 [1985]) estabelecem um esquema para análises de traduções, o qual reitera sua visão em busca das normas e modelos que comporão uma dada tradução, esquema esse adotado no presente artigo. Superada a ideia de fidedignidade ao texto-fonte e levando-se em consideração que a recriação faz parte do papel de quem traduz, são importantes os seguintes questionamentos:

A tradução é identificada como tal (como uma “tradução” ou como uma “adaptação” ou “imitação”)?

O que esses termos significam no período determinado? O nome do tradutor é mencionado em algum lugar? O texto pode ser reconhecido com um “texto traduzido” (interferência linguística, neologismos, características socioculturais)? A estrutura geral do texto é do tipo “adequada” (tradução total/parcial)? O tradutor ou editor fornece qualquer comentário metatextual (prefácio, notas de rodapé)? (LAMBERT; VAN GORP, 2011 [1985], p. 217).

No passo a passo para buscar responder a essas perguntas, Lambert e Van Gorp propõem uma análise dos dados preliminares, isto é, das informações iniciais sobre a obra traduzida. Entre esses dados, encontram-se os paratextos, caracterizados por Gérard Genette (2009, p. 12) como elementos fundamentais para a composição de um livro. Segundo o autor, existem duas categorias de paratextos: os peritextos, que constituem o livro em sua materialidade, como o título, subtítulo, prefácio, dedicatórias, notas de rodapé, entre outros, e os epitextos, que se localizam fora da obra, geralmente em suportes midiáticos, tais como correspondências, conversas e entrevistas. Além disso, é relevante considerar “[...] o valor paratextual que outros tipos de manifestações podem conter: icônicas (as ilustrações), materiais (tudo o que envolve, por exemplo, as escolhas tipográficas, por vezes muito significativas) na composição de um livro, ou apenas factuais.” (GENETTE, 2009, p. 12).

A partir das considerações de Genette (2009) e enxergando a importância do estudo de paratextos na análise de traduções, o Grupo de Investigação Tradução & Paratradução (T&P) da Universidade de Vigo, na Espanha, propõe o conceito de paratradução. Segundo José Yuste Frías (2014), para que os textos tenham sua existência garantida no âmbito do mercado editorial, eles dependem da presença de paratextos. Em relação a textos traduzidos, a paratradução se constitui como um “[...] estudo detalhado das entidades iconotextuais, a análise minuciosa das produções

verbais, icônicas e verbo-icônicas que acompanham, cercam, envolvem, introduzem e apresentam o texto de um trabalho de tradução.” (YUSTE FRÍAS, 2014, p. 25). Soma-se a esse pensamento a ideia de que tanto quem traduz quanto quem edita – paratradutoras e paratradutores – atuam em um processo contínuo de negociação.

Em se tratando de textos do gênero poesia, quem traduz deve conciliar suas estratégias, sacrificando certos níveis textuais específicos em detrimento de outros (LAMBERT; VAN GORP, 2011 [1985]). Paulo Henriques Britto (2002) aponta para as dificuldades do ato tradutório do texto poético, já que este “[...] trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros.” (BRITTO, 2002, p. 1). As decisões sobre quais níveis deverão ser priorizados ou sacrificados dependerão dos critérios estabelecidos por agentes envolvidos na tradução e edição de uma obra.

Ressaltamos, ainda, as especificidades relativas às textualidades cujos tópicos perpassam questões de subalternização de sujeitas e sujeitos, como é o caso da obra de Mel Duarte. Nesses escritos, na medida em que a tradução se revela “uma ferramenta de ruptura de silenciamentos” (nascimento, 2014, p. 18), é de suma importância que quem traduz e quem compõe o corpo editorial tenha um senso crítico e um conhecimento amplo sobre aspectos sociais, raciais, de gênero, entre outros. Ademais, nesse movimento de romper com o silenciamento imposto, as imagens construídas a respeito das autoras e dos autores que escrevem desde e sobre sua(s) subalternidade(s) terão extrema pertinência para a compreensão de seus textos em si, como observaremos por meio da análise dos paratextos que compõem a obra *Negra desnuda cruda* (2018).

Por uma análise paratextual do livro

Negra desnuda cruda

Começamos esta seção abordando algumas informações sobre a editora que publicou *Negra desnuda cruda* na Espanha. Segundo o *site* da Ediciones Ambulantes, ela surge em Madrid, no ano de 2011, de uma união “pucelano-carioca” – *pucelano* é um vocábulo coloquial para caracterizar as pessoas nascidas em Valladolid, província espanhola – entre Víctor David López e Aline Pereira da Encarnação. A editora “[...] trabalha a literatura brasileira para completar o quebra-cabeça da soberba literatura latino-americana.”⁴ (AMBULANTES, 2011, n. p.)⁵.

Suas publicações são divididas em coleções com recortes de tempo e temática: a coleção “Saudade” envolve a publicação de clássicos da literatura brasileira dos séculos XIX e XX; a coleção “Cuatro mil millas”, na qual está inserida a obra analisada no presente artigo, encarrega-se de narrativas contemporâneas do século XXI; as antologias, publicadas em formato digital, são fruto de uma união da editora com a Universidade de Salamanca; e a coleção mais recente, intitulada “Feminismos plurales”, publica obras sobre os feminismos e é coordenada por Djamila Ribeiro.

Embora esteja localizada na Espanha, a editora tem distribuidoras em vários países das Américas, entre os quais estão Uruguai, Argentina, Colômbia, Estados Unidos, México, Equador e Peru. Além disso, alguns de seus livros têm formato *e-book* disponível para a venda, como é o caso de *Lugar de enunciación*. Considerado o primeiro editorial especializado em literatura brasileira da Espanha (AMBULANTES, 2011), recebeu os prêmios Madre Teresa de Calcuta (2012) e AfroEmprende (2017).

Em uma entrevista dada ao portal Afrofeminas em 2016, a tradutora e ex-diretora da Ediciones Ambulantes, Aline Pereira da Encarnação, traz explicações sobre como foi criada a editora e quais são seus objetivos. Ela revela que havia poucas publicações brasileiras na Espanha e que, dentre essas, o Brasil retratado era “[...] de classe alta ou rica, branco, masculino,

4 Todas as traduções que não se encontram disponíveis em português foram feitas pelas autoras do presente artigo.

5 Texto-fonte: “[...] trabaja la literatura brasileña para completar el puzle de la soberbia literatura latinoamericana.”

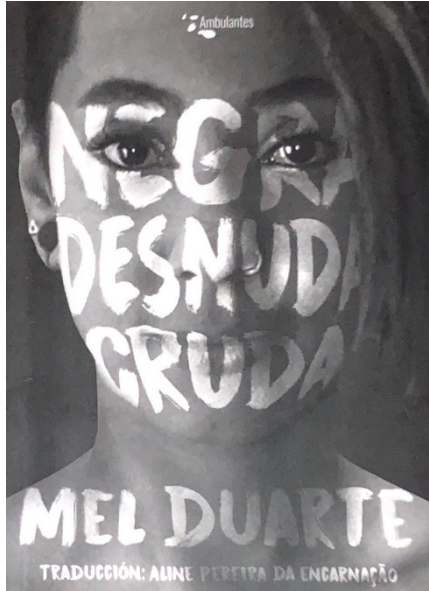
não-indígena, não-afro, não-periférico, não-lutador.” (AFROFÊMINAS, 2016, n. p.)⁶. Sobre as obras publicadas de autoras mulheres, ela salienta que eram poucas, que não pertenciam à classe trabalhadora e que quase sempre eram erotizadas e psicologizadas.

Quando perguntada sobre a literatura produzida por autoras e autores negros no Brasil, Encarnação afirma que: “É absurdo e injusto que, em um país de maioria negra como o Brasil, quase não conheçam (nem dentro nem fora) a literatura escrita pela população afrodescendente.” (AFROFÊMINAS, 2016, n. p.)⁷. Indo de encontro a esse cenário, ela ressalta que o projeto editorial ao qual se propõe visa levar escritoras e escritores brasileiros pouco conhecidos à Espanha por meio da tradução de seus textos, contexto em que se enquadra Mel Duarte, a quem Encarnação se refere como potente e jovem, revelando, à época, tê-la conhecido há pouco tempo.

Passando à análise de alguns elementos peritextuais que acompanham o livro *Negra desnuda cruda*, na parte central da capa, há uma imagem em preto e branco de Mel Duarte, sobreposta com o título da obra, que remete ao poema que o inaugura, em tinta branca. Além disso, constam o nome da editora, no topo, e os nomes da escritora e da tradutora na parte inferior. Observa-se, ainda, que há um destaque para o nome da obra e da escritora, grifados no rosto e busto da própria Mel Duarte:

6 Texto-fonte: “Lo poco de Brasil retratado en la literatura publicada en España era de clase alta o rica, blanco, masculino, no indígena, no afro, no periférico, no luchador”.

7 Texto-fonte “Es absurdo e injusto que, en un país con mayoría negra, como es Brasil, casi no se conozca (ni dentro ni fuera) la literatura escrita por la población afrodescendiente”.

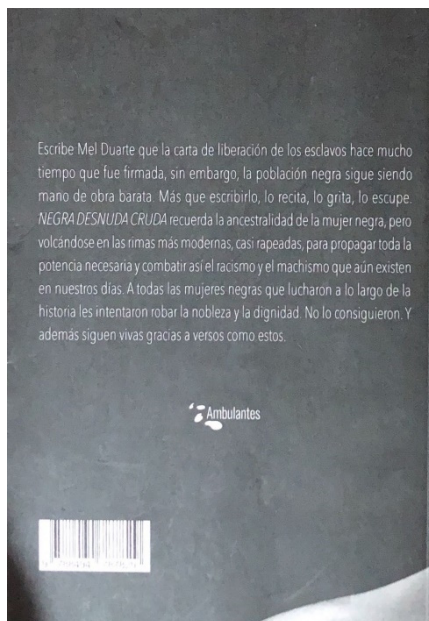


Fonte: Capa do livro *Negra nua cruda* (2018)

Outro elemento importante na capa são os cabelos de Duarte. Os *dreadlocks* são parte da cultura afrodiáspórica em geral. Em um dos poemas de Duarte, eles voltam a aparecer, o que leva à seguinte nota de rodapé:

“Me lo endredé”	“Referido al tipo de peinado formado por <i>dreadlocks</i> – conocidos popularmente como <i>rastas</i> ” (DUARTE, 2018, p. 18).
-----------------	---

A quarta capa apresenta-se da seguinte maneira:



Fonte: Quarta capa do livro *Negra nua cruda* (2018)

Aqui, há a contextualização da obra de Duarte, e destaca-se a descrição de sua poesia como mais que escrita: recitada, gritada, esculpida. Ademais, o paralelo entre ancestralidade e as “rimas más modernas, casi rapeadas” enfatiza o quanto a oralidade é central na escrita da autora, o que não representa um paradoxo, pelo contrário, caracteriza a literatura e as performances de africanas e africanos e de seus descendentes. Na quarta capa, também há a presença da intertextualidade que Duarte faz, em um de seus poemas, com a canção “A carne”, popularmente conhecida na voz da cantora Elza Soares, que rende outra nota de rodapé:

<p>“No acepto ser la carne más barata del mercado”</p>	<p>“La carne más barata del mercado es la carne negra’ dice la letra de la canción <i>A carne</i> (Marcelo Yuka, Ulisses Cappelletti, Seu Jorge), incluida por Elza Soares en su disco <i>Do Cócix Até O Pesçoço</i> (2002)” (DUARTE, 2018, p. 16).</p>
--	---

Nessa nota, houve a tradução de parte da referida canção, para além do que é citado por Duarte, incluindo os nomes dos compositores (Marcelo Yuka, Ulisses Cappelletti e Seu Jorge) e da cantora que a popularizou (Elza Soares), o registro fonográfico na qual está presente (*Do cócix até o pesçoço*) e seu ano de lançamento (2002).

Em relação às orelhas que compõem o livro, elas se apresentam da seguinte forma:



Fonte: Orelhas do livro *Negra nua cruda* (2018)

Na primeira orelha, há uma foto em preto e branco da escritora Mel Duarte, seguida de seu nome e do local e da data de seu nascimento. Há também um texto com informações sobre sua trajetória como poeta, produtora cultural e *slammer* e sobre sua atuação em diferentes espaços como a Flip, a Flup, o Poetry Slam e o Festival Taag, em Luanda. Por último, são ressaltadas as obras publicadas pela autora no Brasil até então. Já na segunda orelha, encontram-se as obras publicadas pela Ediciones Ambulantes na coleção “Cuatro mil millas”, à qual o livro pertence, que traduz e publica títulos brasileiros contemporâneos.

Outras duas notas de rodapé presentes ao longo do livro são de extrema relevância, uma vez que, com a publicação da obra traduzida, se faz uma viagem do Sul para Norte global. A Espanha, país conquistador responsável pela colonização de grande parte da América Latina, tem uma história e contexto sociocultural muito distintos dos do Brasil, país colonizado pelos portugueses. Embora espanhol e português sejam línguas do colonizador (hooks, 2018), a maior presença de descendentes africanas e africanos no Brasil é espelhada no que Lélia Gonzalez chama de “pretuguês” (GONZALEZ, 2020 [1980]). Apesar das inúmeras tentativas de impor um apagamento cultural sobre as pessoas escravizadas, suas raízes africanas se desdobraram em solo brasileiro. O cultivo às divindades de origem africana é um exemplo dessa herança, elemento que aparece na obra de Duarte por meio da orixá Yansã e recebe uma breve explicação com a nota de rodapé a seguir:

“Oyá”	“También conocida como Yansá, la diosa de los vientos fuertes y las tempestades, originaria del candomblé, religión de matriz africana” (DUARTE, 2018, p. 30).
-------	--

No poema em que Duarte coloca em xeque o ideal de beleza e

hipersexualização construído sobre o corpo da mulher negra nua, é citada a figura da Globeleza, que é elucidada pela seguinte nota de rodapé:

“Globeleza”	“Personaje construido como mujer joven, negra, seleccionada en una competición, para bailar samba con su cuerpo pintado durante el carnaval en el canal Globo” (DUARTE, 2018, p. 17).
-------------	---

Por fim, ao realizarmos um cotejo do livro traduzido com *Negra nua crua* (2016), observamos que um de seus peritextos – o prefácio escrito pela *rapper* Tássia Reis – não se apresenta em *Negra desnuda cruda* (2018). É importante ressaltarmos que essa ausência se relaciona com o fato de que a tradução, como um processo de reescrita (LEFEVERE, 1995) e submetida a questões de poder, é responsável pela criação de um produto que irá atender aos interesses do contexto de recepção.

Considerações finais

Partindo do pressuposto de que a tradução é uma forma de reescrita (LEFEVERE, 1995), o presente artigo trouxe uma análise de trechos da obra traduzida *Negra desnuda cruda* (2018), enfatizando os elementos paratextuais que a compõem. Para tanto, apresentamos a autora da obra, a escritora, poeta e *slammer* Mel Duarte, assim como suas publicações e movimentos entre espaços distintos. Questionaram-se o sistema literário nacional e a dificuldade que mulheres negras enfrentam no intento de publicação. Por meio da autora Conceição Evaristo e seus dizeres que caracterizam esse movimento de publicação como “um ato político” (MACIEL, 2018, n. p.), pudemos compreender as reverberações do

racismo sobre esses corpos dentro do mercado editorial. Atesta-se que o movimento negro e as editoras e revistas que têm como pilar o antirracismo fundamentam uma contrapartida pela retomada de direitos e acessos a esse grupo.

Outrossim, fundamentamos essa discussão por meio das colaborações de alguns estudiosos do campo da tradução. José Lambert e Van Gorp (2011[1985]) criam um passo a passo para analisar textos traduzidos partindo dos elementos iniciais. Nestes, encontram-se os paratextos, cuja função deve ser destacada – em especial em textos que tratam de subalternizações. Ademais, o gênero poesia caracteriza-se como desafiador para o ato tradutório em si por ser um gênero que envolve vários níveis linguísticos (BRITTO, 2002). Pessoas que traduzem, como mediadoras culturais (BRITTO, 2010), deverão eleger quais desses níveis serão priorizados de acordo com os objetivos tradutórios específicos.

Enfatizamos a importância dos textos que rodeiam uma dada tradução, trazendo à luz informações sobre a Ediciones Ambulantes e uma entrevista dada por Aline Pereira da Encarnação, que compuseram a tradução da obra de Duarte. Com base na análise de alguns dos elementos paratextuais que caracterizaram essa tradução, como capa, quarta capa, orelhas e notas de rodapé, reconhecemos ter havido uma preocupação editorial em relação à construção de uma imagem de Duarte que a contemplasse como poeta, *slammer* e produtora cultural, cujos trabalhos versam sobre suas vivências e atravessamentos sendo uma mulher negra brasileira.

Referências

AFROFÊMINAS. *Ambulantes*. Zaragoza. 16 de agosto de 2016. Disponível em: <https://afrofeminas.com/2016/08/16/ambulantes/>. Acesso em: 10 ago.

2022.

AMBULANTES, Ediciones. *Literatura Brasileira en español*. Madrid, 2022. Disponível em: <https://www.edicionesambulantes.com/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies*, Brésil, n. especial 2, p. 135-141, 2010.

_____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. Krause, Gustavo B. As margens da tradução. In: KRAUSE, Gustavo B. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Faperj/Caetés/UERJ, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

DUARTE, Mel. *Negra desnuda cruda*. Tradução de Aline Pereira da Encarnação. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2018.

_____. *Negra nua crua*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ijumaa, 2016.

GARRIDO VILARIÑO, Xoán M. Ideología y traducción: la paratraducción. *Lenguas en contexto*, v. 4, p. 52-59, 2007.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Editora Schwarcz/ Companhia das Letras, 2020 [1980].

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*.

Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. Sobre descrição de traduções. *In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Costa (orgs.). Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2011 [1985]. p. 208-223.

LEFEVERE, André. Introduction: Comparative literature and translation. *Comparative Literature*, v. 47, n. 1, p. 1-10, 1995.

LITERAFRO. *Mel Duarte*. Minas Gerais, 28 de julho de 2021. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/1217-mel-duarte> Acesso em: 9 ago. 2022.

MACIEL, Nahima. Conceição Evaristo: A literatura está nas mãos de homens brancos. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 jul. 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/15/interna_diversao_arte,694873/entrevista-conceicao-evaristo.shtml. Acesso em: 7 ago. 2022.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: Theories and applications*. Londres: Routledge, 2016 [2001].

nascimento, tatiana. *Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos*. 2014. 185 f. Tese. (Doutorado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, 2014.

VALENTE, Marcela Iochem. O paratexto do tradutor como importante elemento para a inteligibilidade da obra traduzida: o caso de Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*,

v. 25, n. 2, p. 293-310, 2015.

VIEIRA, Kauê. Mel Duarte rompe o silenciamento secular das minas negras: “Mulher bonita é que vai à luta!”. **Portal Geledés**. São Paulo, 06/09/2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mel-duarte-rompe-o-silenciamento-secular-das-minas-negras-mulher-bonita-e-que-vai-luta/> Acesso em: 9 ago. 2022.

YUSTE FRÍAS, José. Paratextualidade e tradução: a paratradução da literatura infantil e juvenil. Tradução de Gisele Tyba Mayrink Orgado. *Cadernos de Tradução*, v. 1, nº 34, p. 9-60, 2014.

ZAMBI, Ananda. Mel Duarte: “Não precisamos ficar presos na Flip, temos feiras literárias plurais e incríveis”. **Portal Nonada**. Rio Grande do Sul, 09/07/2017. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2017/07/mel-duarte-nao-precisamos-ficar-presos-na-flip-temos-feiras-literarias-plurais-e-incriveis/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

Translation from the South: a paratextual analysis of Negra desnuda cruda

Abstract: This article aims to analyze some paratexts of Negra desnuda cruda (2018), a Spanish translation of Negra nua crua (2016), by the writer, poet and slammer Mel Duarte, made by Aline Pereira da Encarnação and published by Ediciones Ambulantes. Therefore, initially, a brief presentation of the author and her work in Brazil is made. Subsequently, starting from the concept of translation as rewriting (LEFEVERE, 1995), there is a section dedicated to the theoretical framework related to the present study, from authors such as Lambert and Van Gorp (1985), Genette (2009), Garrido Vilariño (2007), Yuste Frías (2014), Britto (2002) and nascimento⁸ (2014). Then, an analysis of some paratexts related to Negra desnuda cruda is carried out, such as cover, back cover, flappy ears and footnotes. It appears, therefore, that, in the translation context, Mel Duarte is presented as a poet, cultural producer and slammer from São Paulo whose work contributes to a look about the black

8 Ver informação disponível na Nota 1.

woman from her ancestry to the current days.

Keywords: Translation. Paratexts. Mel Duarte. Negra desnuda cruda.

Recebido em: 14/08/2022

Aceito em: 20/10/2022

Varia

Comentários interativos como potencializadores do processo de (re)escrita de estudantes do ensino superior na modalidade semipresencial

*Bruna Rafaela dos Santos*¹

*Róger Sullivan Faleiro*²

*Kári Lúcia Forneck*³

*Carolina Taís Werlang*⁴

Resumo: Em muitos contextos de ensino, propostas de produção textual não recebem a devida atenção: o objetivo da escrita restringe-se à avaliação e, por vezes, os estudantes acabam não tendo uma ideia clara do que está sendo avaliado. O presente artigo busca relatar uma experiência investigativa desenvolvida em um componente curricular institucional, semipresencial, de uma Universidade do Rio Grande do Sul. A pesquisa teve como objetivo verificar os efeitos na produção textual a distância, a partir da interação entre estudantes, por meio de comentários interativos, como também analisar as percepções desses alunos durante o processo de (re)escrita em um Ambiente Virtual de Aprendizagem. A metodologia se concretizou após a análise de excertos de duas produções textuais dos estudantes, dos comentários realizados por seus colegas de turma a fim de lapidar seus textos e da reescrita desses textos. Além disso, foi desenvolvido um questionário com questões acerca das percepções dos alunos sobre o processo de (re)escrita. Com base na análise de excertos dos textos em suas versões iniciais, dos comentários interativos, das reescritas dos textos após a interação entre os estudantes e das percepções dos estudantes acerca desse processo, percebe-se que o uso de comentários interativos, em ambientes virtuais de aprendizagem, pode potencializar a produção textual de graduandos em modalidade semipresencial.

1 Licenciada em Letras pela Universidade do Vale do Taquari – Univates; Especialista em Língua Portuguesa pela Faculdade São Luis; professora de Língua Portuguesa da rede pública municipal de Estrela-RS; brdsantos@universo.univates.br.

2 Mestre em Ensino e licenciado em Letras pela Universidade do Vale do Taquari – Univates; professor de Língua Portuguesa da rede pública e privada; rsfaleiro@universo.univates.br.

3 Doutora em Letras pela PUCRS; docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e do curso de Letras, ambos da Universidade do Vale do Taquari – Univates; kari@univates.br.

4 Licenciada em Letras pela Universidade do Vale do Taquari – Univates; professora de Língua Inglesa e de Redação na rede privada de ensino; carolina.werlang@universo.univates.br

Palavras-chave: Produção textual. Interatividade. Ensino. Ambiente Virtual de Aprendizagem.

Introdução

É comum ouvir dos alunos reclamações quanto à nota de uma produção textual. Muitos deles encaram essa nota como uma recusa à sua opinião, como argumenta Bernardo (2013). Isso se deve ao fato de que, em sua maioria, as propostas de produção textual não recebem a devida atenção: o objetivo da escrita restringe-se à avaliação e não se tem uma ideia clara do que está sendo avaliado. A falta de clareza dos objetivos da escrita, dos critérios de avaliação, assim como a falta de comentários que justifiquem a nota atribuída contribuem para que essas reclamações ocorram. Com isso, o aluno acaba não entendendo a sua nota, nem mesmo recebendo subsídios para identificar quais são os pontos fortes de sua escrita e o que ainda precisa ser aprimorado.

Partindo da concepção de que texto é interação (KOCH, 2003) e de que a reescrita é essencial para o aprimoramento da escrita textual (ANTUNES, 2010a), defende-se a necessidade de que a produção de texto seja vista não como um adereço para se ensinar gramática e sim como uma proposta embasada nos próprios gêneros textuais, com vistas ao entendimento e aprimoramento da escrita em função do que se pretende comunicar.

A partir disso, em disciplinas semipresenciais mediadas por ambientes digitais, contexto desta pesquisa, a produção textual também é realizada totalmente a distância, sem a intervenção presencial do professor. E, para que isso seja possível, o uso de ferramentas de edição de texto *online*, que permitem a interação entre professor e estudante e entre estudante e estudante, tornou-se um recurso fundamental.

Tendo em vista esse cenário, este artigo tem como objetivo analisar

percepções de estudantes durante uma atividade de produção textual realizada em um Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) e verificar efeitos na produção textual a distância, a partir da interação entre estudantes, por meio de comentários interativos. Para isso, fez-se um recorte das escritas e reescritas e das respostas ao questionário de dois sujeitos participantes da pesquisa, a fim de ilustrar os impactos dessa interação virtual.

O presente artigo apresenta, num primeiro momento, alguns dos aportes teóricos que norteiam as reflexões produzidas e, na sequência, os procedimentos metodológicos, seguidos dos resultados e discussões geradas a partir das análises. Por fim, são apresentadas as considerações finais deste estudo.

O processo de produção textual

Tão importante quanto o processo de escrever é o de reescrever um texto. Reescrita, como o próprio vocábulo sugere, é o ato de escrever novamente ou de outra forma aquilo que já foi escrito. Reescrever também faz parte do próprio processo de produção textual, pois, à medida que colocamos nossas ideias no papel, vamos reelaborando-as e reorganizando-as, de modo que elas se conectem e se tornem compreensíveis. Isso porque, quando escrevemos, temos um objetivo, uma finalidade, e precisamos escrever pensando nos propósitos de escrita e no interlocutor, o que demanda algumas especificidades que irão depender, principalmente, do gênero textual⁵ escolhido.

Em contextos escolares, a reescrita, geralmente, está associada ao processo que ocorre após a escrita do texto que, quando não é ignorada, é vista por alguns estudantes como uma tarefa inútil e maçante. Na perspectiva docente, quando o processo de escrita é finalizado, o professor, por vezes,

5 Assumimos aqui o conceito de gênero textual tal como apontam os estudos do texto, inspirados na Linguística Textual, que, por sua vez, se fundamentam em uma perspectiva teórica bakhtiniana.

sinaliza apenas o que está errado do ponto de vista linguístico, sem refletir sobre o texto do aluno e, na maioria das vezes, sem propor uma reescrita, já que o objetivo de grande parte dos textos produzidos é ser utilizada como um objeto de avaliação e não, propriamente, de aprendizagem da escrita (GERALDI, 2006; ANTUNES, 2010b; FLÔRES, 2011).

Fora que, quando ocorre, a reescrita acaba sendo uma tarefa do tipo “passar a limpo”, sem provocar o aluno a refletir sobre o que escreveu, visto que a correção se baseia apenas nas marcações linguísticas feitas pelo professor. Nesse contexto, como aponta Ruiz (2001, p. 47-48),

[...] a tarefa de corrigir é, assim, uma espécie de ‘caça erros’, já que o professor, quando intervém por escrito, em geral dirige a sua atenção para o que o texto tem de ‘ruim’, não de ‘bom’; são os ‘defeitos’, e não as ‘qualidades’, que, com raríssimas exceções, são priorizados.

Dessa forma, parece ser crucial entender qual é o papel da reescrita e sua correlação com o próprio processo de leitura e compreensão de aspectos estruturais do próprio texto. Como sugerem Simões *et al.* (2012, p. 174):

A reescrita diz respeito ao resultado de uma leitura conceitual do texto: o que está escrito aqui cumpre os objetivos de interlocução que tenho com este texto? Ou será que falta algo, sobra algo, há algo obscuro ou mal realizado? Enfim, dependendo do gênero de discurso, as perguntas amplas de composição regem o trabalho de reescrita. É o que chamamos [...] de aprimoramento ou aperfeiçoamento do texto.

Esse processo é importantíssimo em uma produção textual, pois ajuda o autor a organizar sua escrita, tornar mais claras as suas ideias e reparar alguns equívocos não percebidos no momento da escrita.

Ruiz (2001) propôs que um bom texto é fruto de um processo

interativo entre mais de um indivíduo, o que a autora denominou de correção textual-interativa. A partir disso, podem ser desenvolvidas metodologias que auxiliem essa interação e favoreçam a afetividade entre os sujeitos envolvidos no processo de produção textual. Isso porque essa correção não objetiva apontar inadequações linguísticas, mas, em vez disso, elucidar o que não foi contemplado no texto a fim de aprimorá-lo.

Nesse sentido, esta pesquisa utiliza o recorte conceitual de Ruiz (2001), partindo do pressuposto de que os processos de escrita de comentários⁶ e de reescrita de textos convergem com o que propõe o conceito de *correção textual-interativa*.

Produção textual a distância

Como o presente estudo se concebe a partir de uma prática pedagógica em ambiente digital, entendemos ser importante evidenciar brevemente o que se entende por modalidade semipresencial. O ensino mediado por tecnologias digitais permite que os seus integrantes estejam separados tanto geograficamente quanto temporalmente, visto que esse formato permite a possibilidade de estudar em qualquer lugar e sem a necessidade de um tempo predeterminado (CARLINI; TARCIA, 2010). Nesse contexto, estudantes e professor encontram-se interligados por meio de um AVA, o que difere da modalidade presencial, em que há contato verbal em todos os momentos, para explicar um conteúdo ou o resultado de uma atividade de avaliação, por exemplo.

Essa diferença se percebe, principalmente, em relação às tarefas de produção textual, pois propor atividades de escrita, orientar o aluno e devolver avaliação são processos que dependem de uma boa comunicação

6 Utilizamos este termo por entender que as intervenções realizadas pelos alunos, embora tomem como base a perspectiva de correção textual-interativa (RUIZ, 2001), não podem ser classificadas como “bilhetes orientadores” - termo utilizado pela autora. Isso porque os bilhetes orientadores possuem características técnicas voltadas aos objetivos do professor, as quais não são e nem devem ser competência dos alunos.

entre professor e estudante e dos estudantes entre si. De acordo com Hoffmann (2012), promover a interação entre estudantes no processo de produção textual, a partir de questões norteadoras definidas previamente pelo professor, a fim de que eles possam discutir situações-problema, permite que façam descobertas, construam conceitos e reflitam sobre a escrita. Tal aspecto pode tornar-se uma dificuldade quando a prática de produção escrita é mediada por um Ambiente Virtual de Aprendizagem, uma vez que todos os integrantes precisam apresentar certas habilidades para se mobilizar dentro desse espaço virtual.

Ressalta-se, ainda, a importância de todos os componentes desse processo: professor, estudante e tecnologia. Para que tudo funcione, de fato, é preciso que tanto o estudante quanto o professor saibam o que os meios digitais podem nos oferecer e que proveito podem tirar disso. Utilizar os recursos de maneira adequada, pensando sempre nos objetivos propostos e selecionando as ferramentas tecnológicas apropriadas, é de suma importância para que se tenha sucesso nas atividades propostas nessa modalidade, inclusive a produção e reescrita de textos e a correção textual. No caso da correção, especificamente, o uso de tecnologias “pode ser um aliado e provocar mudanças positivas nas formas de pensar sobre a correção de textos e de agir na prática corretiva” (BAZARIM; GONÇALVES; FECHUS, 2021, p. 150).

Com base nas perspectivas teóricas discutidas anteriormente, a presente análise se constituiu com o objetivo de verificar impactos da interação entre estudantes do ensino superior no processo de escrita e reescrita de textos, mediado por tecnologias digitais, de modo a avaliar a) como essa interação interfere na produção textual e b) como esse processo se dá em ambientes digitais. A seguir, apresentaremos os procedimentos metodológicos utilizados para analisar o processo de produção textual interativo entre estudantes do Ensino Superior, em contextos de educação remota.

Metodologia

Esta pesquisa é classificada como exploratória e qualitativa e consistiu em investigar o processo de produção textual de graduandos na modalidade semipresencial por meio de uma atividade interativa virtualizada, denominada Laboratório de Avaliação, a fim de verificar se a interação dos estudantes, nesse contexto, é eficaz e os auxilia a aprimorar sua escrita. Além disso, buscou-se criar um panorama sobre as percepções dos participantes em relação a esse percurso.

Para realizar a pesquisa, foi acompanhada uma turma do componente curricular institucional Leitura e Produção de Texto I, na modalidade semipresencial, durante o semestre B de 2018⁷. A escolha por essa modalidade se deu, justamente, em função de ser cursada por alunos de diferentes cursos de graduação presencial, de uma Universidade privada do Estado do Rio Grande do Sul⁸, pois a maioria desses alunos não possuía nenhuma experiência com ensino a distância. O componente curricular apresenta um cronograma de dezoito aulas, sendo apenas quatro delas realizadas de forma presencial, intercaladamente. Cabe ressaltar que a prática de escrita e reescrita, foco deste trabalho, foi realizada totalmente a distância. Logo, não houve nenhuma interferência presencial durante todo o processo de produção analisado nesta pesquisa.

Para compreender melhor o desenvolvimento da atividade, traçamos o seguinte roteiro de produção: a) no primeiro momento, os alunos escreveram um resumo a partir de artigos disponibilizados no Laboratório de Avaliação⁹ (LA) e deveriam postá-lo no Ambiente Virtual

7 Além da atividade que está sendo relatada neste texto, outras ações de pesquisa aconteceram e compuseram o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), na graduação em Letras.

8 Todos os alunos que aceitaram participar dessa pesquisa assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

9 O Laboratório de Avaliação possibilita que os alunos realizem a avaliação de trabalhos, em qualquer formato, (imagens, textos, apresentações, áudios, vídeos) enviados pela ferramenta, com o objetivo de desenvolver uma autoavaliação ou avaliar as produções de colegas.

de Aprendizagem (AVA); b) no segundo momento, a ferramenta LA teve, nesta prática, a função de sortear os resumos produzidos de forma aleatória para que cada aluno lesse a produção textual de um colega e escrevesse um comentário, a fim de apontar pontos positivos e negativos com a intenção de melhorar o texto lido; c) na terceira e última etapa, cada aluno recebeu seu resumo com um comentário escrito por um colega e, após a leitura desse conteúdo, poderia aceitar ou rejeitar as orientações, reescrevendo, assim, a nova versão do seu resumo para postá-lo novamente no AVA.

Com o intuito de melhor compreender o processo descrito acima, abaixo está, de forma integral, a proposta postada no Laboratório de Avaliação:

Quadro 1: Roteiro da atividade de produção textual

Nas aulas passadas, você conheceu algumas estratégias para sumarizar e parafrasear um texto. Agora você vai praticá-las por meio da elaboração de um resumo, conforme a proposta a seguir.

Imagine que você foi convidado para escrever um resumo de um artigo de opinião para um blog que discute textos polêmicos: nesse blog, cada colaborador é responsável por indicar textos lidos, apresentando-os aos leitores do blog por meio de resumos.

Dentre os artigos de opinião a seguir, selecione um para resumir para o blog:

Por quem os sinos doam? - Leandro Karnal

Pence no Brasil - Monica de Bolle

Leia o artigo selecionado e elabore um resumo dele, levando em consideração tudo o que aprendemos sobre o gênero resumo.

Para escrever o resumo desse artigo para o blog, lembre-se de que você precisa primeiramente compreender o artigo, identificando suas ideias essenciais (processo que começa ainda na pré-leitura, especialmente com a identificação do gênero do texto, conforme estudamos) para conseguir resumá-lo.

Na escrita do resumo, concentre-se no mais importante: seu

leitor, que não leu o texto original! Lembre-se de que você precisa apresentar o texto ao leitor (mencionando seu título, o nome de seu autor e o local em que foi publicado) e parafrasear suas ideias essenciais, de forma que o leitor possa compreendê-las sem precisar recorrer ao texto original. Além disso, lembre-se de que você deve sempre deixar claro que as ideias são do texto (e não suas), por meio do uso de verbos de dizer e de conectores de conformidade.

ATENÇÃO: Se houver, em seu texto, trechos copiados de outros textos sem que seja feita a citação adequada, isso será considerado plágio, e o trabalho será anulado, não podendo receber nota e sem possibilidade de reescrita. Para saber mais sobre plágio, consulte a Cartilha sobre plágio acadêmico.

Quanto à formatação, o resumo deve ter no máximo uma página, redigido em fonte Times New Roman ou Arial, tamanho 12, espaçamento 1,5 entre as linhas e alinhamento justificado.

Fonte: Elaboração própria (2018).

Depois de finalizado todo o processo descrito acima (escrita de resumos, realização de comentários de outros textos, reescrita e postagem), os participantes receberam, via *e-mail*, um questionário (APÊNDICE A), com o objetivo de verificar suas percepções acerca da atividade e dos comentários feitos pelos seus colegas em sua produção textual. Neste estudo, para fins de análise de dados, serão utilizadas duas escritas (Sujeito A e Sujeito B), seus respectivos comentários e reescritas com o objetivo de avaliar os impactos dos comentários feitos, de estudante para estudante, no processo de produção textual. Também, foram analisadas as respostas dos Sujeitos A e B - relativas à questão 3 do questionário -, bem como, de outros estudantes do componente curricular, a fim de compreender suas percepções acerca da interação durante essa atividade, a partir dos comentários.

Na próxima seção, serão apresentados: a) os comentários realizados pelos colegas após a leitura do resumo dos Sujeitos A e B, b) a versão original e a reescrita dos resumos após a leitura dos comentários e c) as

respostas da questão 3 do questionário dos Sujeitos A e B e dos demais colegas da turma. Todas essas etapas foram consideradas dados para serem analisados pelos pesquisadores e, a partir disso, foram organizados dois tópicos para análise: os impactos dos comentários na reescrita dos textos e as percepções dos estudantes a respeito de todo o processo de interação virtual.

Resultado e discussões

Dos estudantes que responderam à questão 3 (As indicações que o colega fez em seu texto contribuíram para o aprimoramento da sua escrita? Por quê?), apenas três alunos sinalizaram que o processo de receber e ler os comentários escritos pelos seus colegas não contribuiu para o aprimoramento de suas escritas.

Cabe ressaltar que os que afirmaram que a prática não os auxiliou na sua produção textual não receberam críticas ou apontamentos nos comentários recebidos, e sim elogios, como: “O texto conseguiu expressar as ideias centrais do artigo”, “Está tudo correto”, “Resumo bem escrito”.

Para fins de análise, apresentamos alguns recortes dos achados. Optamos por selecionar dois comentários e excertos de escrita e reescrita, os quais ilustram o que estamos argumentando neste texto: o papel da interação na produção textual.

Como imaginávamos, verificamos que, quando há apontamentos nos comentários feitos pelos colegas, há uma mudança no processo de reescrita. Vejamos o seguinte comentário (C1) que foi realizado por um dos colegas, após a leitura do resumo de um dos sujeitos (Sujeito A):

Comentário C1: “O texto no geral está bem estruturado, porém parece estar um pouco deturpado, o que não apresenta total compreensão

e o que pode confundir o leitor também. Onde diz: ‘Pence, insatisfeito com essa questão da imigração, diz que os imigrantes dos Estados Unidos que estão vivendo ilegalmente no país, vivendo a maior parte do tempo nos Estados Unidos e não no Brasil é a mesma coisa que os Brasileiros que entram e saem com o visto de turista’. Na verdade quem fala durante todo o texto é a autora Mônica de Bolle e o que está escrito não está totalmente correto.”¹⁰

Como podemos verificar, o comentário feito pelo colega dá pistas e indicadores de possíveis correções: “Na verdade quem fala durante todo o texto é a autora Mônica de Bolle e o que está escrito não está totalmente correto.”

Antunes (2010a) argumenta que a produção escrita deve primar também pela inclusão do aluno no processo de concretização dos discursos, no sentido de dar-lhe papel e relevância na produção e na circulação do texto no espaço escolar. Se isso acontece, a escrita torna-se significativa. Como pudemos evidenciar, depois de receber a crítica do colega, o Sujeito A reformulou o parágrafo apontado no comentário, reescrevendo-o. A seguir, apresentamos as duas versões do parágrafo, para fins de comparação:

Escrita (versão 1): “Pence, insatisfeito com essa questão da imigração, diz que os imigrantes dos Estados Unidos que estão vivendo ilegalmente no país, vivendo a maior parte do tempo nos Estados Unidos e não no Brasil é a mesma coisa que os Brasileiros que entram e saem com o visto de turista.”

Reescrita (versão 2): “Monica diz que, através do posicionamento de Pence, ele se mostra insatisfeito com a questão da imigração, dizendo que os imigrantes dos Estados Unidos que vivem ilegalmente no país,

10 Os comentários foram citados integralmente, sem modificações ortográficas.

passam a maior parte do tempo vivendo da mesma forma como aqueles que possuem o visto de turista ou definitivo.”

O Sujeito A, autor desse trecho, além de corrigir erros de escrita, como a redação de “Brasileiros”, excluiu frases confusas como “*vivendo a maior parte do tempo nos Estados Unidos e não no Brasil é a mesma coisa*”. Além disso, organizou as vozes presentes no texto - como orientado pelo comentário escrito pelo colega - argumentando que o posicionamento de Mônica, autora do artigo sumarizado, se construiu através da fala de Pence sobre o tema da imigração. Tal prática pode ser justificada uma vez que, depois de ler as sugestões, o estudante pôde refletir sobre sua escrita e reescrever seu resumo antes de postar.

O benefício dos comentários se confirma quando o Sujeito A, ao ser questionado sobre a metodologia (questão 3 presente no questionário), argumenta que com “a correção do colega pude melhorar e enxergar os erros, os quais estavam deixando o meu resumo de difícil entendimento.”

Em outro exemplo, agora do Sujeito B, o comentário postado pelo colega apresenta um elogio, mas também indica um possível percurso para a reescrita do final do texto.

Comentário C2: “Texto ótimo, eu só mudaria a conclusão, achei um pouco perdida a frase final, poderia ter complementado um pouco ou encaixado de forma diferente.”

O trabalho em questão foi organizado em cinco parágrafos. O último mencionado no comentário C2 foi escrito, integralmente, desta maneira:

Escrita (versão 1): “Segundo Mônica, existem pesquisas e estudos que mostram a importância da imigração, o quanto ela é essencial para o crescimento e desenvolvimento dos países.”

A partir disso, o Sujeito B decidiu considerar as orientações do comentário e reescrever sua conclusão, justificando sua decisão da seguinte forma:

Reescrita (versão 2): “Segundo Mônica, existem pesquisas e estudos que mostram a importância da imigração, o quanto ela é essencial para o crescimento e desenvolvimento dos países. Os imigrantes trazem suas culturas contribuindo em diferentes setores da atividade brasileira, como, por exemplo, o crescimento do artesanato em setores rurais, aumento de capital nos setores produtivos, educação, hábitos sociais, agricultura e culinária.”

Ao responder à questão 3 do questionário (Questão 3: As indicações que o colega fez em seu texto contribuíram para o aprimoramento da sua escrita? Por quê?), o Sujeito B afirmou ter percebido a necessidade de aprimorar seu texto, como se vê na resposta dada: o colega “informou que eu poderia melhorar o final dele [do resumo], pois tinha ficado meio vago com as informações que tinha escrito. Novamente, recorri aos estudos passados, e formalizei a conclusão, colocando mais informações para o leitor conseguir interpretar melhor o texto.”

Nesse sentido, notou-se que, além de promover uma reflexão sobre a sua escrita, o Sujeito B se preocupou em alcançar o objetivo do gênero textual, retomando sua leitura e seus estudos realizados durante as aulas desenvolvidas no componente curricular, a fim de concluir seu resumo de forma mais clara. Além disso, demonstrou preocupação de que seu texto deveria ser compreendido pelos seus futuros leitores, já que afirmou: “*para o leitor conseguir interpretar melhor o texto*”.

Para além das considerações realizadas com base nas produções e das respostas dos Sujeitos A e B, apresentamos, na sequência, alguns comentários de outros estudantes, exatamente como respondido no questionário.

nário. Os respondentes afirmaram que, depois da prática, puderam olhar seu próprio texto de uma forma mais crítica, além de refletir sobre as diversas formas de escrever – apoiado em um gênero textual - sobre o mesmo assunto.

Tabela 1 - Respostas da turma em relação ao Laboratório de Avaliação

<p>Questão 3: Na sua opinião, o fato de ter avaliado o texto de um colega modificou sua percepção sobre o seu próprio texto? Se sim, em que sentido?</p>
<p>Turma A</p> <ul style="list-style-type: none">● <i>Sim, depois de avaliar o texto do colega eu passei a olhar o meu texto de forma mais crítica, verificando se eu não havia cometido os mesmos erros que ele, e caso isso viesse a acontecer, eu corrigiria.</i>● <i>Sim, pois notamos coisas que às vezes não percebemos na nossa leitura, o que nos faz aprender cada vez mais.</i>● <i>Sim, consegui ver um outro ponto de vista é uma forma diferente de escrever o mesmo texto.</i>● <i>Sim, pois a ajudou a fazer com que eu visse elementos que não continham no meu texto que poderiam agregar como complemento.</i>● <i>Sim, pois com o ponto de vista do colega acabei entendendo coisas que eu não tinha entendido no texto e fazendo assim as avaliações para mostrar o meu ponto de vista sobre o dele.</i>

Fonte: Elaboração própria (2018).

Pode-se perceber que os alunos enfatizaram em suas respostas a autocrítica a partir da leitura do texto do colega. Além disso, eles citaram como positivo o ato de comparar o seu resumo com o do colega, o de aprender com os “erros” do outro, de poder ver maneiras diferentes de escrever sobre um mesmo texto e, ainda, o de compreender melhor o texto em virtude da leitura do resumo de um colega.

Quanto à parte de serem avaliados pelos colegas, as respostas evidenciaram mais apontamentos linguísticos ou nenhum tipo de apontamento (como foi o caso dos que disseram que a avaliação do colega não contribuiu para o aprimoramento de sua escrita, tal como apresentamos no início desta seção). Uma justificativa para esse resultado é o fato de que, fazendo a leitura do seu próprio texto, o aluno pode não perceber o que faltou ou o que não está de acordo com a proposta, pois o seu entendimento é restrito ao seu próprio modo de escrever. Ler o texto de um colega possibilita outra visão sobre a mesma proposta, e, por isso, auxilia no processo de autocrítica, sinalizado pelos alunos.

Na verdade, a leitura praticada pelos alunos ao ler o texto do colega converge com o que diz Simões *et al.* (2012) sobre leitura conceitual, pois, já que os estudantes tinham acesso aos critérios pelos quais seriam avaliados pela professora, ao revisá-los, no intuito de corrigir o texto do colega, eles acabam fazendo essa leitura conceitual do próprio texto.

Foi possível concluir que os resultados encontrados evidenciam e reforçam a relevância pedagógica da interação dos alunos a partir dos comentários produzidos na atividade Laboratório de Avaliação na produção de textos a distância, pois, além de possibilitar aos alunos a reescrita de seus resumos, ainda promovem momentos de autorreflexão textual. É possível confirmar que os comentários fazem com que os alunos saibam verificar os problemas de seu texto e, na maioria das vezes, reflitam sobre sua própria escrita, como defendem as autoras Ruiz (2001) e Nascimento (2009). Em outras palavras, os estudantes consideraram os comentários importantes, já que afirmaram que os apontamentos os fizeram refletir sobre a escrita e promoveram melhoras significativas em seus textos, tal como ilustramos.

Além disso, evidenciamos que, estando em um contexto não presencial, com alunos que possuem diferentes vivências em relação à produção de texto, os comentários promoveram impactos positivos, pois proporcionaram autorreflexão e mudanças significativas em alguns textos.

Ou seja, mesmo em contextos não presenciais, mediados por tecnologias digitais, é possível concretizar práticas de escrita e reescrita significativas e, o que em nosso entender é muito importante, promover a interação entre os estudantes.

Considerações finais

Neste texto, intencionamos apresentar desdobramentos de uma pesquisa desenvolvida em contexto de avaliação da produção textual em ambientes digitais. Tal como ilustramos, a interação entre estudantes na avaliação de textos produzidos pelos colegas, por meio da escrita de comentários orientadores, na perspectiva defendida por Ruiz (2001), interfere positivamente na reescrita do texto dos estudantes do Ensino Superior. Isso se verificou tanto na reescrita em si, quanto nas respostas dadas pelos sujeitos ao questionário encaminhado ao final do percurso metodológico desenvolvido.

Evidenciamos, ainda, que ambientes virtuais de aprendizagem podem se configurar como cenários propícios para aprendizagens desse tipo, desde que mediadas por ferramentas apropriadas para essa finalidade, tal como ilustramos no texto.

Por fim, argumentamos em defesa de práticas de ensino da produção textual que promovam a interação e que considerem os sujeitos envolvidos nesse processo – os próprios estudantes – como participantes ativos do percurso de aprendizagem da escrita e da reescrita de textos.

Referências

ANTUNES, Irandé. *Análise de textos: fundamentos e práticas*. São Paulo: Parábola, 2010a.

_____. *Aula de português: encontro & interação*. São Paulo: Parábola, 2010b.

BAZARIM, Milene; GONÇALVES, Adair Vieira; FECHUS, Gustavo. A textualidade em critérios de correção de texto de uma Plataforma Adaptativa: um estudo de caso. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 10, n. 2, p. 124-154, mai. 2021. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/2125>. Acesso em: 04 jun. 2022

BERNARDO, Gustavo. *Conversas com um professor de literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CARLINI, Alda L.; TARCIA, Rita M. L. *20% a distância: e agora?* São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2010.

FLÔRES, Onici. Gêneros do discurso e ensino da língua. In: FLÔRES, Onici; AKELE, Dercy (Org.). *Da teoria à prática: gêneros discursivos & práticas escolares de leitura e escrita*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2011.

GERALDI, João Wanderley. Escrita, uso da escrita e avaliação. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2006.

HOFFMAN, Jussara. *Avaliação Mediadora: uma prática em construção da pré-escola à universidade*. [S.L.]: Ed. Mediação, 2012.

KOCH, Ingedore. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2003.

NASCIMENTO, Cecília E. R. Os bilhetes orientadores da reescrita e a aprendizagem do gênero relatório de experiência. In: GONÇALVES, Adair V.; BAZARIM, Milene. (Org.). *Interação, gêneros e letramento: a (re)escrita em foco*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 63-80.

RUIZ, Eliana. *Como se corrige redação na escola*. Campinas: Mercado de

Letras, 2001.

SIMÕES, Luciene J.; RAMOS, Joice W.; MARCHI, Diana; FILIPOUSKI, Ana M. *Leitura e autoria: planejamento em língua portuguesa e literatura*. 1. ed. Erechim: Edelbra, 2012.

Apêndices

Apêndice A - Questionário geral

1) Você já havia tido algum contato com a ferramenta (nome da ferramenta utilizada pela turma) antes desta disciplina? *

Sim

Não

2) Na sua opinião, o fato de ter avaliado o texto de um colega modificou sua percepção sobre o seu próprio texto? Se sim, em que sentido? *

3) As indicações que o colega fez em seu texto contribuíram para o aprimoramento da sua escrita? Por quê? *

4) Em relação aos comentários feitos pelo professor em seu texto, selecione a opção que melhor os descrevem: *

Foram muito superficiais, não justificando a minha nota.

Deram conta de justificar minha nota, porém não são suficientes para que eu compreenda como aprimorar minha escrita.

Justificaram minha nota e me fizeram refletir sobre o que eu havia escrito.

Não os li, pois somente a nota importa.

Outra: _____

5) Que ponto positivo você destacaria na ferramenta (nome da ferramenta utilizada pela turma)? *

6) Que ponto negativo você destacaria na ferramenta (nome da ferramenta utilizada pela turma)? *

INTERACTIVE COMMENTS AS ENHANCERS OF THE (RE)WRITING

Process of higher education students in a blended teaching modality

Abstract: In many teaching contexts, proposals for textual production do not receive due attention: the objective of writing is restricted to evaluation and, sometimes, students do not have a clear idea of what is being evaluated. This article seeks to report an investigative experience developed in an institutional, semi-presential curricular component of a University of Rio Grande do Sul. The research aimed to verify the effects on textual production in a blended teaching modality, from the interaction between students, through interactive comments, as well as analyzing the perceptions of these students during the process of (re)writing in a Virtual Learning Environment. The methodology was materialized from the analysis of excerpts from two textual productions by the students, from the comments made by their classmates in order to improve their texts and the rewriting of those texts. In addition, a questionnaire was developed with questions about students' perceptions of the (re)writing process. From the analysis of excerpts from the texts in their initial versions, from the interactive comments, from the rewrites of the texts after the interaction between the students and from the students' perceptions about this process, it is clear that the use of interactive comments, in virtual environments of learning, can enhance the textual production of undergraduate students in blended teaching modality.

Keywords: Textual production. Interactivity. Teaching. Virtual Learning Environment.

Recebido em: 08/12/2021

Aceito em: 07/12/2022