

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Renata Beatriz Freitas Estanislau

AUTORIA E TRADUÇÃO:

Uma análise da tensão entre a função do autor e a tarefa do tradutor na obra de Paulo
Henriques Britto

Belo Horizonte
2019

Renata Beatriz Freitas Estanislau

AUTORIA E TRADUÇÃO:

Uma análise da tensão entre a função do autor e a tarefa do tradutor na obra de Paulo
Henriques Britto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Soares Santos.

Linha de pesquisa: Edição, Linguagem e Tecnologia.

Belo Horizonte
CEFET – MG
2019

E79a Estanislau, Renata Beatriz Freitas.
A autoria e tradução : uma análise da tensão entre a função do autor e a tarefa do tradutor na obra de Paulo Henriques Britto / Renata Beatriz Freitas Estanislau. – 2019.
114 f. : il.

Orientadora: Andréa Soares Santos

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.
Bibliografia.

1. Autoria. 2. Tradução. 3. Literatura - Traduções. 4. Edição – Editoração. I. Santos, Andréa Soares. II. Título.

CDD: 418.02

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado a graça de alcançar mais uma conquista em minha vida, e que essa seja apenas mais uma de muitas outras que Ele planejou para mim.

Agradeço ao CEFET, por ser a casa de minha graduação e minha pós-graduação. Aqui me formei Bacharela em Letras – Tecnologias de Edição, e tenho consciência de que foram aqueles quatro anos pensando criticamente sobre processos editoriais que me preparam para esta dissertação.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING CEFET-MG), em especial à Profa. Dra. Andréa Soares Santos, que participa da minha trajetória desde o primeiro período do curso de graduação. Obrigada pelas leituras, indicações, revisões e palavras de incentivo. Serei eternamente grata a você pelo meu desenvolvimento acadêmico.

À Profa. Dra. Paula Renata, que também esteve comigo na graduação, participou de minha conclusão de curso e também se fez presente nesta dissertação. Suas palavras durante a qualificação do projeto me ajudaram a concluir mais um ciclo.

À minha mãe, Márcia, agradeço pelo incentivo constante, pelo exemplo de força, superação e sabedoria. Agradeço ao meu pai, Geraldo, por sempre me fazer sentir capaz de alcançar meus objetivos, independentemente de quão difíceis eles pareçam ser. É por vocês, e com vocês, que cheguei até aqui.

Agradeço ao Matheus, por me ouvir falar por horas a fio sobre tradução, edição e Paulo Henriques Britto. Seu apoio, compreensão e incentivo deram-me forças para continuar.

A todos que participaram desta pesquisa, direta ou indiretamente, meu muito obrigada.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar as traduções de Paulo Henrique Britto para dois romances e duas antologias de poemas. Buscamos encontrar nessas análises traços que sugiram a interferência de marcas da escrita autoral de Britto nos textos traduzidos, o que possibilitaria identificar a presença do tradutor no texto, diferenciando o autor e o tradutor. Em Foucault, discutimos a função do autor e, em Benjamin, a tarefa do tradutor. Uma vez que a atuação de ambos é intermediada por meio do texto, discutimos a elaboração textual a partir de Barthes. Tendo Paulo Henriques Britto como exemplo prático da presença do tradutor no texto, dedicamos um momento para analisar sua escrita autoral e seu posicionamento como teórico dos Estudos de tradução. Relacionando ambas as funções de Britto, apresentaremos um panorama acerca da sua atuação como tradutor. A tradução é parte de um processo de publicação que interliga não apenas aqueles profissionais que trabalham diretamente com a publicação da obra, mas mantém um diálogo com todos aqueles que participam da produção de literatura. Com isso, partindo do conceito de reescritores de Lefevere, elaboramos uma análise editorial e paratextual dos romances e antologias que serão comparados, sendo eles: *Homem comum*, de Phillip Roth e *Ponto ômega*, de Don DeLillo, *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, da poeta Elizabeth Bishop, e *O imperador de sorvetes e outros poemas*, de Wallace Stevens. Propomos uma pesquisa cujo objetivo é discutir a relação entre original e tradução, comparando a teoria à prática não apenas em relação ao texto, mas considerando também as edições e o vínculo existente entre autor e tradutor.

Palavras-chave: Autoria; Tradução; Edição de obras de literatura traduzida; Paratextos.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze translations of two novels and two poetic anthologies done by Paulo Henriques Britto. Our goal is to find characteristics of Britto's decisions which would allow us to identify the presence of the translator in the text. To achieve our goal, the first chapter is dedicated to distinguish author and translator. Based on Foucault, we discuss the function of the author and, in Benjamin, the translator's function. Once both functions happen through the text, we debate text creation, based on Barthes. We assume the text as an intertextual environment, where author and translator have their actions made inside this diverse context. Paulo Henriques Britto is our practical example of the translator's presence in the text, and because of that we dedicate a moment to analyze his writing as an author and his opinions as an academic in Translation Studies. It is our aim to find characteristics in Britto's translations that will resemble his original writing, for doing so, we relate his translator's practice to the theory he defends, by reading not only his translations, but also his academic and authorial papers. Translation is part of a publication process which includes not only those who directly work in book edition, but sustain a close relation with all of those who participate in the literature's productions. Using Lefevere's concept of rewriting, we dedicate a chapter to the editorial and textually parallel analyses of novels and anthologies which are to be compared, namely: *Everyman*, by Phillip Roth and *Point omega*, by Don DeLillo, *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, by Elizabeth Bishop, and *O imperador de sorvetes e outros poemas*, by Wallace Stevens. We propose a research whose goal is discussing how originals and translations relate, comparing theory to practice by considering not only the text, but also the editions and the connection between author and translator.

Keywords: Authorship; Translation; Edition of translated literature. Textuality parallel.

Sumário

Introdução.....	7
1 O autor, o tradutor.....	12
1.1 O que é o autor? O que é o tradutor?.....	12
1.2 O autor	16
1.3 O tradutor.....	20
2 Paulo Henriques Britto: autor, acadêmico e tradutor	27
2.1 Autor.....	27
2.2 Acadêmico e tradutor	33
3 Edição, Paratextos e Tradução.....	42
3.1 Edição	42
3.2 Paratextos.....	47
3.3 Tradução	69
4. Britto tradutor de romances e poemas	74
4.1 Roth e DeLillo: os romancistas	74
4.2 Bishop e Stevens: os poetas.....	76
4.3 As traduções de Britto	78
Considerações Finais	104
Referências	107

Introdução

Quando terminei o curso de graduação em Letras em 2016, com uma monografia que analisava a poesia de Elizabeth Bishop no contexto brasileiro, tive um primeiro contato com muitas das ideias e autores que utilizei na presente dissertação. A partir de Bishop, conheci o trabalho de Paulo Henriques Britto como tradutor e, enquanto lia os poemas traduzidos e comparava os mesmos excertos com os originais e com outras traduções, comecei a identificar, na escrita tradutória de Britto, movimentos que se distanciavam do original, mas eram brilhantes e convidativos ao mesmo tempo. Ao final da minha monografia, comecei a ler a poesia de Britto, não com o intuito de pesquisa, mas por meu interesse por literatura. Fui surpreendida com uma escrita que já me era comum, que me lembrava Bishop em alguns aspectos ao mesmo tempo que se afastava da poeta. Logo comecei a identificar momentos em que a tradução não se aproximava do original, mas sim do seu tradutor, enfim, percebi escolhas que eram características de Britto.

Naquele trabalho de 2016, a partir de Roman Jakobson, Haroldo de Campos e José Paulo Paes, discuti questões básicas da tradução, como fidelidade, relação entre original e tradução e a divisão da tradução entre literária e não literária. Questionei aspectos da tradução que poderiam ser avaliados e como fazer tal constatação e, posteriormente, busquei relacionar a escolha dos paratextos à influência que eles exerciam no trabalho final traduzido, com base no estudo dos paratextos editoriais elaborado em Gerard Genette. Desse modo, a minha pesquisa sempre teve a edição e seus aparatos paratextuais como uma contextualização, uma justificativa aparentemente silenciosa, mas extremamente efetiva, do que propunha o tradutor. Mas era necessário mais, era preciso compreender como o tradutor se comportava diante do original, como era feita a transposição, compreender como aquele texto traduzido refletia o original ao mesmo tempo que dialogava com o tradutor. E, uma vez que essa relação fosse comprovada, era preciso questionar o que determinava ser a obra resultante de uma tradução e não uma releitura, ou um original com *nuances* intertextuais de uma publicação estrangeira. Os questionamentos eram muitos e precisavam ser canalizados de maneira a possibilitar a pesquisa, por isso, não era algo a ser feito considerando apenas as obras ou o autor do original, como fiz em 2016. O foco precisaria recair sobre o tradutor, e já que foi Britto quem provocou todo esse movimento, nada mais justo do que tomá-lo como o objeto de estudo.

O objetivo geral desta pesquisa é, então, identificar a presença do tradutor nos textos traduzidos. Para alcançá-lo, foi feita uma comparação entre original e tradução, buscando

momentos em que a tradução se afasta do original, exibindo escolhas que apontam para a figura do tradutor. Para encontrar o tradutor no texto, é preciso conhecer não apenas a produção textual original, mas também o autor de tais escritos. Em um primeiro momento, buscamos na teoria as definições de autor e tradutor, visando distinguir a atuação de ambos. Contudo, enquanto elaborava o projeto, descobri que não fui a única a questionar a relação entre autor e tradutor. A minha primeira reação ao saber que existia um trabalho com abordagem semelhante à minha proposta foi de satisfação, afinal comprovava minha suspeita de que o tradutor pode, sim, ser notado nos textos traduzidos. Mas logo em seguida fiquei preocupada, com receio de que a execução do projeto não fizesse mais sentido.

Paulo Henriques Britto é um poeta, contista, professor universitário, tradutor e estudioso de tradução reconhecido no Brasil, suas publicações vão desde livros de poesia premiados até artigos teóricos. Sua tradução chama a atenção pelo seu modo próximo e ao mesmo tempo distante em relação aos originais e, talvez por isso, no mesmo ano em que me graduava, Carolina Pereira Barcellos defendia, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a tese *Estilo da tradução, convencionalidade e mudanças na tradução: um estudo de caso sobre os padrões de escolhas do tradutor Paulo Henriques Britto*. Lendo, porém, o trabalho da pesquisadora, descobri que, ainda que com temática semelhante, a proposta de Barcelos apresenta diferenças que se afastam desta dissertação. Barcellos preocupa-se, majoritariamente, com o conjunto de escolhas linguísticas feitas por Britto em seus textos, buscando certo padrão que defina sua prática tradutória, um questionamento que visa a descrever um padrão de escolhas de forma quantitativa, traduzindo-o em números. Entretanto, por ter tido uma graduação em Letras que enfoca não apenas os aspectos linguísticos e literários, mas também o papel da edição na elaboração de um texto, considero que as escolhas de Britto são influenciadas não apenas pelo seu lado autoral e pelo original, mas também pelo seu posicionamento teórico como pesquisador e pela relação que ele constrói entre texto e leitor. Ainda que a pesquisa de Barcellos procure a presença de Britto como tradutor nos textos traduzidos, a metodologia usada em sua tese é diferente da proposta para esta dissertação. Por ter uma visão mais voltada para a perspectiva editorial, procurei considerar o envolvimento das traduções de Britto não somente com os originais, mas também com o seu trabalho autoral, com seu trabalho teórico-acadêmico e com a própria construção paratextual das obras analisadas.

No primeiro capítulo, para definir a figura do autor, buscamos o texto de Michel Foucault “O que é uma autor?”. Nesse trabalho, o teórico propõe a noção da “função autor”, empregando a

expressão que inspira a denominação “função do autor”, que usaremos para abordar as incumbências que cabem à seção da autoria. O que percebemos que é se trata de uma setorização que parte de um consenso social. A partir de Roger Chartier, veremos como há uma relação entre a necessidade da autoria e os fatores econômicos, mostrando a faceta mercantilista da literatura. Além disso, o campo literário é também relacionado à edição, por isso é necessário perceber a autoria com a perspectiva abordada em Maria José R. Faria Coracini, em artigo no qual se discutem os fatores que determinam os textos que serão designados ao autor. Relacionando diferentes perspectivas da autoria, constatamos haver uma idealização do autor que é uma concepção construída a partir dos reescritores, que, segundo André Lefevere, são todos os indivíduos que trabalham com literatura, podendo afetar a obra diretamente, como os tradutores, ou indiretamente, como os críticos.

Ainda no primeiro capítulo, definimos o tradutor, a partir das reflexões do filósofo Walter Benjamin com seu celebrado “A tarefa do tradutor”. Assim como tomamos de Foucault a terminologia para definir a atuação do autor, é de Benjamin a expressão “tarefa do tradutor”, que usaremos durante a pesquisa. Mesmo empregando termos consolidados em Foucault e em Benjamin, não compartilhamos, por completo, do mesmo posicionamento conceitual que esses autores. As expressões “função do autor” e “tarefa do tradutor” apenas foram tomadas de empréstimo por facilitarem a expressão das diferenças existentes entre ambos. Dito isso, compartilhamos dos mesmos significantes, mas adotamos as expressões buscando construir um significado com o auxílio de outros teóricos da tradução. Em Benjamin, a tradução segue a linha essencialista, logo, há uma defesa em torno de uma forma do texto que deve ser a única preocupação da Tradução. Todo o processo de translação existe em torno desse centro, considerando quaisquer outros elementos do texto como secundários e desnecessários de serem reproduzidos, incluindo o sentido da mensagem.

Por mais que a forma seja importante, ela não é o único elemento a ser considerado em uma tradução, por isso abordamos o conceito de “transcrição”, de Haroldo de Campos. Nele temos a valorização do trabalho criativo do tradutor, aliando uma fidelidade ao sentido e à forma do texto. Campos valoriza a tradução a ponto de ver o tradutor como um segundo autor, e José Paulo Paes, em uma abordagem mais despretensiosa, propõe a “congenialidade”. Tal conceito defende a necessidade da tradução, mas sujeita o tradutor a uma posição de submissão ao texto do autor, contrário de Campos, que iguala autor e tradutor em um mesmo patamar de importância de atuação.

Campos, quando comparado a Benjamin, e Paes são exemplos de uma tradução não essencialista, pois acreditam na necessidade da prática da criatividade na tradução. Nessa mesma linha de raciocínio, há Roman Jakobson. Com o conceito da “tradução interlingual”, Jakobson demonstra como a complexidade da translação permite que exista uma divisão entre tradução literária e não literária. No primeiro grupo, os textos apresentam características de escrita e elaboração de sentido que marcam os traços da literatura do texto, fazendo da tradução um processo impossível. Contudo, como bem alega Paul Ricoeur (2011), “[...] como a tradução existe, é preciso que ela seja possível” (p. 39). Ao final do capítulo, o objetivo é diferenciar o autor do tradutor, atribuindo características a cada um deles e buscando sistematizar a função de cada um na elaboração do livro como objeto. Esse capítulo se conecta diretamente à análise final por ser um dos pilares que permitirá analisar a tensão existente entre o Britto autor e o Britto tradutor.

Já no segundo capítulo, apresentamos Paulo Henriques Britto, em suas *personas* de autor e de acadêmico. Como autor, Britto possui um número considerável de publicações de livros de poesia e um livro de contos. Na nossa pesquisa, traçamos um breve panorama da poesia de Britto, para demonstrar que seus escritos originais são fortemente marcados pelo tom coloquial e pelo uso de expressões advindas do cotidiano dos falantes. Nesse momento, contamos com a tese de Rosana Nunes de Alencar, *Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto*, defendida em 2016. Nessa pesquisa, Alencar coloca cada publicação poética de Britto em uma lupa e trata não somente da temática, mas também da relação daquela obra com a forma, com a poesia em si, mostrando o desenvolvimento do poeta como escritor.

No tópico em que abordamos a *persona* acadêmica de Britto, demonstramos como o tradutor defende uma transposição que tenha traços criativos, mas sem se sobrepor ao original. Uma vez que Barcellos (2016) propõe uma análise quantitativa da tradução de Britto, recorreremos a sua pesquisa para exemplificar e comprovar como muitas das escolhas do tradutor seguem um padrão. Entretanto, Britto defende, em seus textos acadêmicos, que o reconhecimento do trabalho do tradutor deva se dar por sua visibilidade nos recursos paratextuais, pois, segundo a sua perspectiva, o tradutor deve se fazer presente na capa, nas referências catalográficas e prefácios, mas não no texto. Por isso, conduzimos nosso estudo em torno das traduções para campo paratextual, relacionando a tarefa do tradutor ao trabalho da edição do livro.

Este é o objeto do capítulo três, no qual analisamos duas antologias poéticas, uma do norte-americano Wallace Stevens e outra da igualmente estadunidense Elizabeth Bishop, e dois romances, *Homem comum*, de Philip Roth, e *Ponto ômega*, de autoria de Don DeLillo. Esse capítulo parte da percepção da literatura como sendo um polissistema composto por pequenos outros sistemas, em que tudo está interligado e se influencia de maneira recíproca. Para a análise editorial dessas obras, contamos com os conceitos sobre paratextos de Gerard Genette e buscamos apresentar as características básicas de elementos como prefácios, posfácios, construção de capa, notas autorais e de tradução, assim como a relação entre a edição traduzida e os originais. Contudo, Genette não aborda os paratextos dos textos traduzidos em específico, por isso, enriquecemos nossa pesquisa com a tese de Tereza Dias Carneiro, acerca dos paratextos dos textos traduzidos. A pesquisa de Carneiro (2014) tem como cerne de estudo obras francesas traduzidas no Brasil a partir de meados do século XX. A análise dessas obras considera os movimentos de escrita feitos pelos tradutores na elaboração dos prefácios. É a partir desse padrão identificado por Carneiro que analisamos os prefácios dos nossos livros estudados.

Dessa forma, esta dissertação se inicia com um panorama que discute a função do autor e a tarefa do tradutor; depois, posiciona Paulo Henriques Britto, nosso tradutor analisado, tanto no campo da literatura contemporânea quanto nos estudos de tradução; e, logo em seguida, avalia, editorialmente, as obras escolhidas como exemplo. Na última etapa da pesquisa, originais e tradução são comparados, buscando identificar, por meio de exemplos extraídos de trechos dos poemas e romances, a presença do tradutor em textos traduzidos. No último capítulo, a nossa metodologia coloca original e tradução lado a lado, com marcação de cores que visam a facilitar a leitura. Por propormos uma análise interpretativa de extratos dos textos, apresentamos os contextos das passagens, principalmente no caso dos romances. É nesse momento que nossa pesquisa atinge seu ápice, pois é quando demonstramos como o tradutor se faz presente no texto traduzido em um espaço além do paratexto.

1 O autor, o tradutor

Este capítulo apresenta o suporte teórico para analisar a tensão entre a função do autor e a tarefa do tradutor em Paulo Henriques Britto. A primeira parte apresenta a relação de ambas as funções com o objeto final, o livro. Por isso, alguns aspectos editoriais serão definidos e relacionados entre si para apontarmos o que entendemos como autor e como tradutor. É pertinente lembrar que, por ser uma pesquisa na área dos Estudos de Edição, cada conceito apresentado será proposto aliado a tal percepção. A segunda e a terceira partes deste capítulo dedicam-se, respectivamente, à conceituação de autor e de tradutor.

1.1. O que é o autor? O que é o tradutor?

Procurar saber quem é o autor de uma obra é uma atitude frequente nos dias atuais, pois, quando pensamos no livro, associamos o conceito a um objeto de consumo que apresenta certos elementos editoriais que julgamos comuns, tais como a presença de uma capa com o nome do autor. Entretanto, princípios que hoje vemos como cruciais para a ideia do livro nem sempre existiram, pois nem sempre o livro foi um conjunto de folhas numericamente ordenadas e encadernadas. O formato de livro que temos atualmente é também conhecido como códice e, de acordo com Roger Chartier (1994), essa configuração substituiu a do livro de rolo e com ela vem a facilidade de manejo e acesso ao texto, dando início à paginação e ao ato de folhear as páginas. Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, primeiramente publicado em 1974, mas citado aqui na sua 12ª edição, lançada em 2013, o verbete edição é definido como sendo “A primeira impressão de um livro, ou, antes da invenção da imprensa, a publicação de um manuscrito” (MOISÉS, 2013, p. 139). Logo, trata-se de uma explicação delimitada ao âmbito físico da obra, a publicação e as escolhas materiais que dão forma ao texto quando impresso, mas na prática o conceito de edição abrange desde a impressão até os processos internos da configuração textual, como a revisão e a tradução. Muito além de um formato, é necessário pensar em edição como sendo um conjunto de ações influenciadoras na recepção do livro, pois todos os elementos editoriais existem para conduzir a uma leitura daquele texto, nada é feito por acaso, nem mesmo a exibição (ou não) dos nomes do autor e do tradutor da obra. É nesse sentido que o direcionamento editorial pode ser considerado uma forma de manipulação, pois permite uma influência sobre os leitores, controlando, em partes, a recepção do texto. Por isso, o pensamento crítico sobre o processo editorial é importante, ele existe para atinar sobre o modo como os leitores são apresentados a uma obra.

De maneira a melhor compreender o processo editorial e o seu poder de influência sobre as obras, pode ser útil retomar o conceito de reescritores proposto por André Lefevere (2007) e que vem sendo desenvolvido por esse teórico dos Estudos da Tradução desde a década de 1990. A noção de reescrita inclui o trabalho editorial, mas vai além dele. Na terminologia proposta por Lefevere (2007, p. 5), os reescritores são “[...] homens e mulheres que não escrevem literatura, mas a reescrevem”, ou seja, todos aqueles que praticam ações que intermediam o acesso do leitor à literatura, seja por meio da revisão, da antologização, do *design* editorial, da crítica, da historiografia e, obviamente, da tradução. Desse modo, fica claro que os indivíduos responsáveis pelas várias etapas editoriais realizam um conjunto de escolhas, em função de metas estrategicamente elaboradas, que promovem modificações na forma como o leitor vai acessar o texto autoral. Essas preferências editoriais, resultantes das decisões tomadas pelos reescritores atuantes ao longo do processo de edição, materializam-se, em grande parte, naquilo que Gerard Genette (2009) chama de paratextos. Estes componentes serão melhor abordados no capítulo três, mas, por agora, é importante ressaltar que são aparatos que indicarão um determinado caminho interpretativo, ou seja, cada paratexto manipulará a maneira como o leitor irá receber e interpretar a obra. Será, então, considerando os paratextos como parte integrante do resultado final do processo de edição e como meio de manipulação da recepção da obra, que iremos relacionar essas noções aos conceitos de autor e de tradutor.

Como foi dito no início, no contexto atual é “natural” um livro trazer estampado em sua capa um título e um nome de autor. Entretanto, quando percorremos a história do objeto livro, ficamos sabendo que essas informações nem sempre estiveram acessíveis ao leitor. O mesmo se dá com as informações anteriores e posteriores ao texto, veiculadas por meio de paratextos como a folha de rosto, a ficha catalográfica, os prefácios e posfácios. A naturalidade com que hoje lidamos com eles faz com que sejam percebidos como elementos indispensáveis ao livro, criando a ilusão de serem simples, quase que escolhidos a esmo. Porém, tais dados são capazes de dizer mais do que aparentam. O próprio fato de estarem presentes ou não já é um aspecto a ser estudado, pois, por exemplo, se nos perguntamos quem é o tradutor de uma obra estrangeira, nem sempre encontraremos um nome na capa, já que ele pode ter sido colocado apenas na folha de rosto ou nos dados catalográficos da obra, e isso passará uma mensagem subliminar sobre o quanto se quer ressaltar ou não o trabalho de tradução. Logo, o processo editorial determina a ordem e o modo como o leitor terá acesso às informações. Além dos fatores estéticos, a edição também estabelece quais informações estarão disponíveis e qual a

visibilidade de cada uma delas. Considerando o processo editorial assim como as demais formas de reescrita propostas em Lefevere (2007), podemos compreender como críticos, estudiosos, ensaístas, editores, tradutores atuam como agentes manipuladores, propiciando que a literatura siga caminhos favoráveis a certas correntes ideológicas e/ou poetológicas.

Diante disso, é preciso pensar como a percepção que temos do autor e do tradutor é construída, pois a imagem que temos de ambos é uma representação que conta, em sua construção, não são só com a imagem que têm de si os próprios praticantes de cada uma dessas funções, mas também com os conceitos difundidos por especialistas e teóricos e agentes do campo editorial. Logo, consideramos que “[...] o que se diz sobre o outro é construído pelas auto-representações (ou imagens) desse outro, ao mesmo tempo em que colabora para reforçar ou modificar essas representações” (CORACINI, 2005, p. 31), por isso, as figuras do autor e do tradutor partem de um construto que começa na imagem que cada qual quer representar, mas essa imagem não acontece isolada do processo editorial, na verdade, ela é uma materialização parcial daquilo que as instâncias de legitimação da literatura desejam que ela seja. Ao final, o leitor tem no autor, e também no tradutor, uma representação elaborada a partir da ação de agentes manipuladores que visam a alcançar ideologias condizentes com seus posicionamentos como reescritores. É por isso que o discernimento que temos acerca das figuras autorais e dos tradutores parte de um pressuposto que não é, de fato, exclusivamente nosso ou dos reescritores, sendo fruto de um processo filtrado por contextos, edições e arcabouços de leituras. “Existem, portanto, estratégias interpretativas e mecanismos que regem as leituras, apesar de serem mutáveis e poderem ser retraçadas” (CARNEIRO, 2014, p. 45). Para exemplificar, considere ter em mãos dois livros, preferencialmente um original estrangeiro e sua tradução. Logo de início já não se trata mais do mesmo texto, não apenas por serem idiomas diferentes, mas pelo trabalho editorial que envolve cada texto. A edição dá a cada um deles objetivos distintos, o que resulta em duas leituras diferentes. Se compararmos ambas as publicações, iremos perceber diferentes destaques editoriais. Se for um autor estrangeiro renomado, o nome do autor será posto em evidência em relação ao nome do tradutor; mas, se, no nosso exemplo hipotético, o tradutor for um importante estudioso daquele determinado autor, ele terá o seu nome destacado.

Esse reconhecimento dado ao autor e ao tradutor ocorre com intensidades diferentes, gerando uma crítica à visibilidade que cada um tem em relação à obra, pois, apesar de ambos participarem da elaboração do texto no sentido linguístico, nem sempre recebem o mesmo reconhecimento. Sobre isso, Lawrence Venuti (2004) entende que a invisibilidade do tradutor

no âmbito editorial é consequência da forma como a tradução é avaliada, pois, em geral, acredita-se que a tradução é de qualidade quando há fluidez e o texto lido cria a ilusão de se estar diante do original, ato que apaga a imagem do tradutor e cria o imaginário de que aquele texto é o original. Essa percepção permite que a etapa da tradução e, conseqüentemente, o responsável por ela, sejam ignorados editorialmente. Considerando que as noções que temos do autor e do tradutor são resultantes de um conjunto de pressupostos, percebemos que há características que se associam a essas figuras e as identificam dentro de um grupo. Os autores, por exemplo, são vistos em geral como portadores da criatividade, pois, supostamente, elaboraram um texto totalmente original e alcançaram o ápice da autoria no momento em que publicaram sua obra e tiveram o nome estampado na capa do livro. Já os tradutores são aqueles que, dentro dessa lógica, deveriam permanecer invisíveis no texto; a sua única função é transpor uma obra para outro idioma, sem alterá-la, sem ofuscar a imagem do autor. Por causa dessa “invisibilidade” (VENUTI, 2004), os créditos aos tradutores são, geralmente, colocados na ficha catalográfica da obra, uma vez que na capa se encontra o nome do autor.

Assim, as características que distinguem as figuras do autor e do tradutor são estabelecidas a partir das atribuições de cada um deles, mas é pertinente notar: ainda que essa distinção ocorra, ela não parte, exclusivamente, dos seus próprios integrantes, ou seja, não é apenas o autor que se define como autor, nem somente o tradutor que se entende como tradutor. A diferenciação entre a figura do autor e a do tradutor parte também da percepção dos reescritores, agentes legitimadores da literatura, como os pesquisadores da área, os acadêmicos e os críticos. Essa visão condiz com o sistema de *habitus*, descrito em Pierre Bourdieu (2007, p. 191) como sendo um “[...] sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”. Dessa forma, ainda que o sujeito se declare como membro de um determinado grupo, ele só o faz porque um outro alguém, externo a ele, delimitou as características para aquele grupo, e, a partir do momento que ele as atende, torna-se um membro “catalogado” para aquela determinada divisão.

Contudo, o problema da distinção entre autor e tradutor repousa justamente no fator classificatório desses grupos, pois, assim como o autor usa a criatividade para escrever sua obra, o tradutor também a utiliza. Além disso, é preciso considerar que o texto não ocupa um lugar no espaço nem se delimita às suas páginas, que nessa lógica são apenas o seu veículo de

circulação. O texto é uma teia de sentidos em constante renovação e, por ser aberto a diferentes interpretações, a cada leitura adquire um novo sentido, o que pode ser percebido como uma nova autoria, pois a leitura que se faz se torna individual, transformando cada leitor em um coautor daquela interpretação, uma vez que consideramos o texto uma teia de sentidos, construído em associação com o conhecimento prévio do autor, do tradutor e também do leitor. Logo, como podemos delimitar a atuação do autor e do tradutor?

Quando pensamos nesses dois ofícios pela ótica editorial, percebemos que eles são muito bem definidos, pois o nome do autor ocupa na edição posição visivelmente diferente da do tradutor, logo, deixa-se entender que a percepção que os editores têm das atuações do autor e do tradutor é facilmente determinada. Mas, uma vez que consideramos que a construção das imagens do autor e do tradutor parte de representações definidas pelas instâncias qualificadoras da literatura, podemos passar a questionar não apenas os processos que determinam a construção dessas imagens, mas também o seu resultado final, que é a forma como são expostos na edição os nomes do autor e do tradutor. Logo, a facilidade com a qual a edição define a autoria é determinada pelo trabalho paratextual, mas isso não se aplica de forma tão simples ao texto literário em si. A proximidade entre autor e tradutor em suas funções dentro do texto torna essa divisão complicada. Uma vez que a nossa pesquisa procura traços do tradutor na tradução, é preciso abordar não somente a relação entre original e tradução, mas também como se dá a troca entre autor e tradutor e como a edição atua para diferenciar ambas as funções. Nos próximos tópicos, abordaremos a função do autor e a tarefa do tradutor, refletindo de modo mais amplo sobre a construção teórica dos conceitos acerca desses ofícios.

1.2. O autor

A necessidade de identificação de autoria nos textos literários é um movimento recente; Chartier (2014) relembra que, na Grécia antiga, procurava-se conhecer apenas os autores científicos, pois referir-se aos nomes desses pesquisadores atuava como um modelo de validação. A autoria para a literatura surge posteriormente, quando essa começa a ganhar ares aristocráticos, passando a escrita a ser associada ao poder. Desse momento em diante, ser um autor passa a ser sinônimo de erudição e conhecimento, e, em consequência, autoridade. Quando pensamos na percepção da autoria nas publicações literárias atuais, vemos que os livros são editados e apresentados com o nome do responsável por aqueles escritos impresso na capa, “[...] fazendo, assim, de um indivíduo, um *autor*, e de alguns de seus ditos e escritos,

uma obra” (CURCINO, 2014, p. 8). Ao refletirmos sobre o fato de que uma obra é feita a partir de alguns ditos e escritos de uma pessoa, podemos questionar a própria construção da figura autoral.

Foucault considera que o autor surge a partir de uma necessidade social, “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274), dessa forma, nem todo texto demanda a necessidade de identificação da autoria, mas, quando se trata da literatura, o anonimato autoral “[...] não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma” (FOUCAULT, 2009, p. 276). Com base em Michel Foucault, é possível entender que o autor é uma construção, ou seja, uma projeção editorial sobre um indivíduo que surge a partir de uma demanda da sociedade, logo, o nome do autor deixa de ser uma marca individual para atuar como uma classificação; uma categoria literária. Essa forma de percepção muito condiz com o conceito de reescritores de Lefevere e com a percepção de Bourdieu e Curcino de que a categorização de um grupo não é uma iniciativa apenas daqueles que estão sendo classificados, mas também de outrem.

Chartier tem um pensamento muito semelhante ao de Foucault, pois, segundo suas pesquisas, o questionamento em torno da figura do autor começa quando os estudos críticos, editoriais e de interpretação textual se debruçaram, juntos, sobre a materialidade da obra, “[...] um conjunto de questionamentos em comum sobre os efeitos produzidos na construção do significado dos textos pelas técnicas de sua reprodução ou transmissão” (CHARTIER, 2014, p. 25). Dessa forma, o processo editorial passa a ser entendido como fator ativo na construção da imagem do autor, determinando, além das características textuais, as funções do autor. Essa relação, entre autor e texto, é levada ao extremo se considerarmos o estudo da tradução, o qual postula que esta não é uma cópia do original, mas sim uma reescrita. Consequentemente, o tradutor não é apenas aquele que transpõe o texto para um novo idioma, ele também irá alterar tanto a mensagem quanto a forma do original. Logo, em textos traduzidos, é preciso pensar também na relação entre autor, tradutor e texto. Nessa perspectiva, a construção da obra traduzida irá resultar em diferentes autores a cada nova tradução.

Antes de Foucault e Chartier, Barthes, em “A morte do autor”, já discutia a questão da autoria, alegando que “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2012a, p. 57). Logo, não há um autor para Barthes: ainda que exista uma autoria representada nos paratextos da obra, trata-se de uma construção editorial, pois a linguagem

não vê um sujeito autoral, mas um sujeito de enunciação impessoal que pode ser qualquer um. O autor é, então, uma personagem moderna e editorial, pois surge da necessidade humana de dar prestígio a alguém. Pensando na relação entre a autoria e a edição, a partir de Chartier, a “função autor” é consequência de procedimentos que resultam em um “[...] duplo processo, de seleção e de exclusão” (CHARTIER, 2014, p. 28). Esse processo, inicialmente, delimita quais obras podem ou não ser consideradas daquele determinado autor, ou seja, o que de fato é original no sentido de ter sido escrito primeiro que a tradução; em um segundo momento, constrói-se uma figura a partir dos traços de escrita do autor, ou seja, características que constroem a personagem, que serão aspectos únicos daquele determinado indivíduo. Diante disso, a “função do autor” não é construída a partir dos textos escritos, mas sim dos textos editados. O nome próprio do autor é a materialização dessa imagem autoral, mas não quer dizer que ela corresponde à figura “real”. Consideremos o autor Paulo Henriques Britto, por exemplo. Lendo as diversas biografias encontradas *on-line*, somos levados a conhecer um Britto que é poeta, contista, professor e estudioso de tradução. Tomamos conhecimento das suas obras, dos prêmios que ganhou como escritor e das obras que traduziu. Porém, quem de fato é Paulo Henriques Britto? Nem mesmo o nome do autor é o mesmo do Britto real, que se chama Paulo Fernandes Henriques Britto. Todas as características que atribuímos ao autor são aquelas selecionadas por um outro alguém, sendo que essas definições partem de regras estipuladas pelas instâncias legitimadoras. Por isso, Chartier (2014, p. 29) afirma que “[...] essa função é produzida por operações complexas que se estabelecem no afastamento radical entre o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo”.

A partir desta dialética entre o autor construído editorialmente e o autor real, passamos ao questionamento do que entendemos como sendo a produção original do autor. Em conferência proferida na Universidade de Búfalo (Estado de Nova York) em 1970, Foucault (2009) considera que a figura do autor é construída de maneira muito semelhante aos critérios que a tradição cristã usou para autenticar os textos sagrados. Nesta divisão, há quatro fatores que legitimam um autor; o primeiro seria a noção de “[...] um certo nível constante de valor” (FOUCAULT, 2009, p. 277), ou seja, as obras são associadas a um determinado indivíduo de acordo com a qualidade de sua produção. Considerando as várias produções de um determinado autor, havendo uma inferior a qualquer outra já publicada, ela é desqualificada como obra por ter um padrão de produção abaixo do apresentado. Em sequência, é considerado “[...] certo campo de coerência conceitual ou teórica” (FOUCAULT, 2009, p. 277), isto é, os textos atribuídos a um autor não devem entrar em contradição, é preciso haver

coerência entre os escritos. A “[...] unidade estilística” (FOUCAULT, 2009, p. 277) é o terceiro fator apontado, nele as escolhas textuais são consideradas para determinar um estilo, um padrão de escolha linguística que permitirá identificar o texto de um determinado escritor. Em último, é necessário esquadrihar o “[...] momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (FOUCAULT, 2009, p. 277). Esse último aspecto leva em conta as situações em que, após a morte do autor, encontram-se publicações com seu nome. A partir da análise da veracidade do escrito, e uma vez considerados confiáveis, os novos textos devem ser interpolados à obra do autor, seguindo a ordem histórica dos fatos.

Diante dessa noção de figura autoral, percebemos que, para Foucault (2009), um dos motivos que levaram ao surgimento da imagem autoral é justamente o fator originalidade, pois deve-se identificar um estilo de escrita, encontrar harmonia de sentido entre as publicações e atribuir valor qualitativo a essas edições. Barthes (2012a) postula que a construção da imagem do autor é o resumo e o ponto de chegada do capitalismo, pois a criação desta personagem autoral permite que seja concedida maior importância a uma única pessoa, levando à valorização do seu trabalho. Partindo da crítica de Barthes à construção da imagem do autor, é inevitável questionar a originalidade do texto quando este é um conjunto de intertextualidades, ou seja, resultante de um diálogo com diversos outros textos e autores. Logo, a autoria colocada como uma função individual no paratexto é, na verdade, uma pluralidade. Mas essa percepção não só dificulta a nossa atribuição da obra a alguém, como também afeta a noção da propriedade. Retomando os motivos que Foucault considera como sendo as principais razões para o advento da autoria, ele cita a questão do direito sobre a obra, o que podemos entender como *copyright*. Esse conjunto de leis de proteção à autoria foi reconhecido na Convenção de Berna, de 09 de setembro de 1886, por 164 países. O direito da autoria refere-se à propriedade intelectual do criador ou inventor da obra considerada pioneira e, conseqüentemente, original.¹ Esse direito do autor, decorrente da sua criação original, é visto por Chartier (2014) como uma estratégia que beneficiaria os editores, uma noção muito próxima à de Barthes (2012) quando relaciona a criação da autoria a uma estratégia capitalista.

Segundo Chartier (2014), antes do *copyright*, o direito sobre a obra não era autoral, mas sim de reprodução, ou seja, de cópia. Esse direito sobre o manuscrito facilitava o monopólio editorial, pois, se um determinado editor detinha o manuscrito, este pertencia exclusivamente a ele, impedindo qualquer outra reprodução do texto pelas outras editoras. Quando o direito

¹ Os dados acerca do *copyright* foram retirados do *site* oficial: <<http://copyright.com.br/index.html>>.

sai do editor e passa para o autor, a cópia será daquele para quem o autor passar a permissão da reprodução, possibilitando que, caso seja do interesse do autor, um mesmo texto seja publicado por outra editora. É por isso que o *copyright* é o direito da ideia, e não do elemento material. Essa diferença torna possível ver o mesmo texto publicado em editoras diferentes, até mesmo com traduções diferentes. Da mesma forma, quando uma obra é traduzida, ela tem um *copyright* para a tradução e um para o original, pois não se trata mais do mesmo texto, mas sim de uma retextualização daquele texto. Assim sendo, o advento do direito autoral não é só consequência do movimento literário de reconhecimento da autoria, mas também uma resposta à necessidade econômica.

Percebendo a autoria como uma construção editorial, por ser um processo de seleção e exclusão, mas ao mesmo tempo mercantilista, por quebrar o monopólio entre os próprios editores, voltaremos àquela percepção inicial do livro como objeto apresentada no início do presente capítulo. Associar a construção do autor ao processo editorial concilia a “[...] dupla face da propriedade literária: o direito moral e o direito econômico” (CHARTIER, 2014, p. 52). Entretanto, muito além do *copyright*, a denominação do autor para um livro atua também como um modelo de validação da obra, por meio dos paratextos apontados por Genette (2009). Dito isso, a valorização do livro é afetada pelo reconhecimento do seu autor; e, quando o nome do autor se torna uma referência, a sua “personagem” receberá cada vez mais destaque na edição. Porém, seria inocência considerar que se valoriza o autor pensando apenas no seu reconhecimento positivo, pois a própria noção autoral vem da desmitificação do autor e da possibilidade de julgá-lo. Logo, quando se atribui uma autoria ao texto, não se trata de uma mera identificação amigável, mas sim de uma possibilidade de condenação, pois a partir desse momento é possível atribuir críticas àquele trabalho. Considerando as possibilidades econômicas e também sociais que existem para a construção da imagem do autor, temos que tanto Foucault (2009) quanto Chartier (2014) consideram a ordem do discurso, ou seja, o texto escrito, e a associação do texto com a edição para pensar a função do autor. A partir dessa associação da autoria com o processo editorial, vamos nos deslocar para a percepção do autor ao lado do tradutor, mas antes buscaremos conceituar o tradutor, assim como fizemos com o autor.

1.3. O tradutor

Para pensar em tradução, é necessário pensar no tradutor e, para compreender o tradutor, é primordial conhecer o processo da edição que abriga a tradução. De acordo com o dicionário

on-line Michaelis,² uma das definições entende que a tradução é uma “Transposição ou versão de uma língua para outra;” ou seja, a tradução é a adequação de um texto estrangeiro para se tornar acessível ao leitor de um outro idioma. Entretanto, de acordo com Roman Jakobson (1985), a tradução pode ser de três espécies: a intralingual, a interlingual e a intersemiótica. A primeira delas recorre a outra palavra, mais ou menos sinônima, para expressar o significado primeiro, ou seja, é uma tradução interpretativa em que se altera o modo de dizer, mas se mantém a ideia. A tradução interlingual, também vista por Jakobson como a “*tradução propriamente dita*” (JAKOBSON, 1985, p. 65, grifos no original), é aquela que envolve um diálogo entre dois idiomas diferentes e remete, diretamente, ao significado do dicionário Michaelis. A última definição de tradução de Jakobson ocorre entre diferentes sistemas de signos, como quando um texto se transforma em vídeo, ou um poema é musicalizado. Trata-se de uma mudança de suporte e também de linguagem. Logo, se considerarmos apenas o sentido do dicionário, a tradução só existe de uma língua para a outra, com a função de possibilitar o acesso daqueles que não dominam a língua de origem a um texto estrangeiro. Mas, se partimos dos estudos de Jakobson, a tradução está presente até mesmo nas nossas conversas diárias, quando reproduzimos o que escutamos com outras palavras, quando interpretamos e até mesmo quando transformamos um texto escrito em falado. Diante de Jakobson, somos todos tradutores. O texto literário, entretanto, conforme nos mostra esse teórico, é rico em escolhas linguísticas que determinam sua forma, além de ser repleto de sentidos que são expressos por meio dos significantes e, graças à multiplicidade das leituras, chegam a diferentes leitores por meio de variados processos interpretativos. Em específico sobre a tradução literária, Jakobson afirma que “A prática e a teoria da tradução abundam em problemas complexos, de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução” (JAKOBSON, 1985, p. 66). Essa impossibilidade da tradução citada por Jakobson é a percepção de que a transposição de um idioma para outro, na tradução literária, levará a perdas que vão além da evidente diferença entre os idiomas, são alterações referentes aos pontos de literariedade do texto e que fazem da transposição um processo impossível. Entretanto, essa percepção de impossibilidade é desafiada a cada publicação de texto literário traduzido.

Em 1813, quando Friedrich Schleiermacher escreve “Sobre os diferentes modos de traduzir”, ele divide a prática da tradução em duas vertentes; a primeira é entendida como uma tradução de “intérprete” e refere-se ao modo de translação em que a linguagem não é vista como arte,

² Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>.

logo, é um processo que se preocupa com a mensagem, e não com a maneira como ela foi dita. A segunda vertente é exercida pelo “verdadeiro tradutor”, e ele é identificado dessa forma porque tem a responsabilidade de transpor um texto em que a linguagem deixa de ser o veículo da mensagem para ser participante ativa do que precisa ser dito, por isso a afirmação de que “O intérprete exerce sua profissão no campo dos negócios; o verdadeiro tradutor, primordialmente, no campo da ciência e da arte” (SCHLEIERMACHER, 2011, p. 6). Benjamin, em 1923, escreve “A tarefa do tradutor” e afirma que “a tradução é uma forma”, referindo-se às obras de arte verbais, e que ela deve almejar a “língua pura”. Diante dessas afirmativas, entendemos, a partir da leitura de Campos (1997) do texto de Benjamin, que a tradução atua sobre a forma e a língua pura é um conjunto de recursos que permite aproximar dois idiomas, ou seja, Benjamin vê a tradução como uma forma de elevar a linguagem por meio das transposições, sem se preocupar se o sentido será transposto da mesma maneira. Mas não é todo texto que irá permitir esse tipo de tradução. Para que o processo seja verdadeiramente eficiente, o texto deve conter elementos “poéticos”, é preciso que a linguagem seja tratada com relevância dentro da produção.

Essa divisão entre “texto poético” e “texto não poético” é um dos pontos que permite que Schleiermacher e Benjamin permaneçam tão atuais para a teoria da tradução. Mesmo que seus posicionamentos sejam criticados, vemos neles os primórdios da divisão da tradução entre “poética” e “não poética”. Quando Campos (2006) aborda o conceito da transcrição como sendo um modelo de translação associando criatividade e valorização da forma, ele dialoga com Benjamin, mas, ao mesmo tempo, ao se preocupar com a mensagem, detém um posicionamento que vai além dos escritos do filósofo de 1923. Anterior a Campos, Jakobson (1985), na obra *Linguística e Comunicação*, propõe o conceito da “função poética” do texto, referindo-se aos elementos de literariedade deste. Na percepção jakobsoniana, o tradutor deve identificar a “função poética” do escrito e preocupar-se em transpô-la, ainda que as escolhas levem a modificações no original; esse tipo de tradução foi definido por Jakobson como “transposição criativa”. Mas, assim como postulam Campos, Benjamin e Schleiermacher, esse tipo de tradução não ocorre da mesma forma em todos os textos, é preciso ter “literariedade”.

Dos primeiros passos dos estudos da tradução até os dias atuais, muitos conceitos foram repensados, seus argumentos foram alterados com a evolução dos estudos acadêmicos sobre o tema. Mas, de maneira geral, percebemos que a principal divisão da tradução segue entre “texto literário” e “texto não literário”, sendo que a complexidade do processo reside no primeiro tipo, quando os significantes são percebidos como uma “forma de arte verbal”, como

bem define Benjamin. Para Arrojo (1992), essa visão de impossibilidade da tradução é consequência da forma como se concebe a relação entre o texto original e o traduzido, pois, enquanto o primeiro é visto como o real, a tradução é uma produção secundária e provisória, uma representante inadequada do primeiro texto. Essa visão cria uma percepção binária que desvaloriza a tradução ao mesmo tempo que supervaloriza o original. O problema é que, ao se venerar o texto primeiro, esquece-se que não há, de fato, uma originalidade textual, pois, se considerarmos o já citado conceito de Barthes (2012), o texto é fruto de um jogo de citações e impressões, logo, não é uma construção individual e única, mas sim plural e interligada. E, como a tradução está diretamente ligada à imagem do tradutor, esta sacralização do original contribui para a marginalização da profissão, ou sua invisibilidade, como denomina Venuti (2004). Com isso, desmitificar a superioridade do original é, então, uma forma de valorizar a tradução e, conseqüentemente, o tradutor.

Mas esse não é o único binarismo da teoria da tradução, pois um segundo desdobramento possível dos escritos de Benjamin são as perspectivas “essencialista” e “não essencialista” da tradução. Segundo Silene Moreno (2001), a visão essencialista

[...] concebe a existência de uma poeticidade imanente ao texto, ou seja, de uma essência poética que estaria intrinsecamente nesses textos. Segundo essa perspectiva, os elementos marcados pela poeticidade, por pertencerem ao texto, seriam passíveis de resgate por parte do tradutor. (MORENO, 2001, p. 27)

Nesta dissertação, compactuamos com a noção de que a tradução não é a cópia do original, e por isso ela está sujeita a decisões criativas por parte dos seus tradutores, logo, partimos de um pressuposto de tradução literária não essencialista. No entanto, é necessário discutir os limites da atuação dessa criatividade, para que a tradução não se torne um novo original. Na noção de Campos, o tradutor irá alterar o texto original de forma positiva, acrescentando novos elementos e retirando outros, tudo para que a tradução se assemelhe ao original não apenas em âmbito textual e contextual, mas também receptivo. Campos propõe ao leitor do texto traduzido uma publicação que cause os mesmos estranhamentos do texto original. Aqui, é importante ressaltar que os estranhamentos do texto original não serão os mesmos para todos os leitores, logo, trata-se de um pressuposto que depende do horizonte de expectativa do leitor. Não há como negar, entretanto, que existe uma tentativa de aproximação do original por meio do que ele pode vir a causar nos leitores. Por causa desta liberdade criativa necessária ao tradutor, Campos iguala a função do tradutor à do autor. Em uma posição menos extrema, Paes (1990) propõe a congenialidade entre autor e tradutor,

A “congenialidade” de que fala Paes haveria de se manifestar como uma espécie de emulação do poeta pelo tradutor, relação proporcionalmente inversa àquela que uniria o “criador literário” ao nomeador edênico. O fim da comparação é valorizar a tradução como um novo original e o tradutor como uma espécie de autor em segundo grau. (SEABRA, 2014, p. 157)

Nesta percepção, ainda que a relação entre ambas as funções se aproxime pela existência da criatividade, a forma como o elemento criativo é aplicado na tradução diferencia o tradutor do autor; “O fundamento da congenialidade está em que o recriador repete numa segunda instância, a tradutória, o mesmo gesto feito pelo poeta na primeira instância, a criativa” (PAES, 1990, p. 46). Logo, Paes não iguala ambas as funções, mas também não menospreza a função tradutória, o que acontece é uma recriação do original em outra língua. A diferença entre a percepção de Paes e a de Campos está no referencial de cada um, pois, enquanto Campos considera a criatividade do tradutor livre de qualquer submissão direta, possibilitando o diálogo com diversos outros referenciais, Paes coloca o tradutor submisso ao seu original, recomendando que a criatividade seja exercitada, mas sempre confiada ao original.

Ante as percepções de tradução até aqui apontadas, como definir o tradutor? Consoante com Benjamin (2008, p. 75), a tarefa do tradutor “[...] consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado”. Assim, a tarefa do tradutor é reportar para o novo idioma a intenção do original, mas o propósito presente no original jamais será o mesmo, pois será reproduzido pela leitura do tradutor; logo, a tradução não é uma transposição pura e simples, mas sim uma ressonância do seu original. O tradutor tem a função de reproduzir, em um novo idioma, não apenas a forma do texto, mas também as suas particularidades comunicativas, sempre tendo em mente que não se trata de um novo original, mas sim de uma correspondência com o texto a ser transposto. Para alcançar tal intento, as escolhas criativas devem ser feitas de maneira consciente, para que a relação entre original e tradução não seja prejudicada. Por ter em mãos tantos elementos para equilibrar no texto, o tradutor, segundo o provérbio italiano, é um traidor.³ Ele está fadado ao fracasso porque a tradução não conseguirá ser uma cópia do original, mas sempre uma representação. Enquanto o autor oferece a utopia da perfeição do original, o tradutor produz um discurso com as diferenças linguísticas e culturais inevitáveis, consequentes da alteração do idioma. Mas, além destas perdas que fazem do tradutor um traidor, há também ganhos com elementos que existiam no original apenas no campo da interpretação, mas não se concretizavam na linguagem escrita.

³ *Traduttore, traditore.*

No período do Renascimento, o francês era uma língua de prestígio e as traduções de textos desse idioma eram comuns e recebidas com popularidade. Nessa época, a maior parte das traduções era caracterizada por um excesso de acréscimos que modificavam não apenas a língua, mas também a forma e o sentido do texto. “De modo mais genérico, nessa época, as barreiras que estabelecemos hoje entre original e tradução, autor e tradutor, eram bem mais fluidas, para não dizer francamente abolidas” (OUSTINOFF, 2011, p. 38). Logo, não havia a mesma preocupação em aproximar o texto traduzido ao original, permitindo alterações que mudariam o texto por completo. As diferenças das ditas traduções comportavam características do que hoje entendemos como adaptação, quando um texto é completamente alterado para se enquadrar em um novo contexto, ou imitação, quando há a cópia, o plágio que hoje é considerado ilegal. Segundo Oustinoff (2011), era comum uma obra ser modificada a ponto que o tradutor se apossava do texto, fazendo-se passar pelo seu autor. Algumas traduções iam contra essa corrente e mostravam tradutores que se preocupavam com a proximidade entre original e tradução, mas a grande maioria das produções traduzidas nesse período trazia fortes traços independentes do original. Hoje essa prática é tida como ilícita, mas tal perspectiva é resultante do desenvolvimento da lei do *copyright* aliada a conceitos que buscam diferenciar os papéis do autor e do tradutor, limitando a atuação deste último no texto transladado.

Limitar o tradutor não é o mesmo que impedir a sua criatividade, pois, como vimos em Campos, Jakobson e Paes, a inventividade também está presente na tradução. A proposta é demarcar os limites dos dois processos, conscientes de que esse posicionamento segue o pensamento do período em que estamos inseridos, pois “[...] as fronteiras entre imitação, tradução e adaptação variam conforme as épocas. A ‘infidelidade’ é, então, uma noção absolutamente relativa” (OUSTINOFF, 2011, p. 39). Na nossa pesquisa, a tradução é aquela que irá modificar o texto, mas não deixará de se aproximar do original, seguimos as ideias de Paes, com o conceito da congenialidade, e Campos, reconhecendo a necessidade de acréscimos criativos ao texto. Legitimamos o trabalho do tradutor, mas esperamos ler o texto do autor.

Em resumo, idealizar uma tradução como uma perfeita cópia textual é um equívoco, pois as diferenças entre tradução e original sempre irão existir. É por isso que “[...] o sonho da tradução perfeita equivale ao desejo de um ganho para a tradução, de um ganho que seria sem perda” (RICOEUR, 2011, p. 29). Lidamos com um processo editorial que, ao mesmo tempo que permite que o texto continue presente no cenário literário, altera seu contexto de produção

e influencia a sua recepção por parte do leitor. Conscientes da existência da manipulação do livro em forma de texto e de objeto, é necessário desmitificar não somente o original com sua figura do autor sacro, mas também a imagem da tradução como purificadora do texto, pois, “A partir do reconhecimento de que há, pelo menos, um ‘outro’ autor a habitar o texto traduzido, desmitifica-se também a ‘inocência’ da tradução supostamente bem-intencionada e empenhada num esforço de ‘fidelidade’ cega e desinteressada ao ‘original’” (ARROJO, 1992, p. 65). Desse modo, o original do autor não é completamente genuíno, da mesma forma que a tradução não é uma traição a esse autor, pois, ainda segundo Arrojo (1992), a tradução é falha porque o original é construído por meio da intertextualidade, sendo a traição da translação uma consequência da multiplicidade de interpretações presentes no texto.

Percebendo o original como um ponto de instabilidade interpretativa e tendo a figura do autor como uma manipulação editorial que pode ser tanto monetária quando social, temos que a percepção de autor consumida pela sociedade é a de um sujeito que atua como uma personagem que se expressa por meio da escrita e que irá travar diálogos com outras personas autorais, mas, ao mesmo tempo, se diferenciará delas por apresentar características únicas e próprias. Quando essa percepção é pensada criticamente, o tradutor deixa de ser um intermediário que irá trair o sentido do original para ser aquele que interpreta o texto e possibilita uma leitura, e esta não será a única. Com isso, o que o tradutor faz, ao final, é desafiar o dogma da impossibilidade da tradução e provar a existência da translação. Isso porque, mesmo diante da suposta impossibilidade do ato, a tradução se materializa e, segundo Derrida (2002), faz-se necessária por consequência da multiplicidade linguística e da inevitabilidade humana de se comunicar, presente desde a confusão de Babel, em que “A tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome” (DERRIDA, 2002, p. 19). E, muito além das diferenças entre os idiomas, a tradução diferencia-se editorialmente, porque pensar em tradução implica pensar em edição, pois, assim como o texto autoral sofre interferências editoriais antes de ser publicado, o texto traduzido sofrerá com as perturbações de outra língua juntamente com as alterações editoriais para sua publicação. Pensar paratextualmente se faz essencial para compreender como a figura do autor contrasta com a do tradutor e como ambas são apresentadas para o leitor.

2. Paulo Henriques Britto: autor, acadêmico e tradutor

Paulo Henriques Britto é autor, acadêmico e tradutor. Como autor, Britto produziu um livro de contos e oito livros de poesia, incluindo o seu mais recente trabalho, *Nenhum mistério*, publicado em agosto de 2018. Como acadêmico, é professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), tendo concluído seu mestrado em Letras em 1982. Pesquisador na área dos Estudos de Tradução, é comum encontrarmos artigos e ensaios de sua autoria sobre o tema, contendo exemplos de seu próprio trabalho como tradutor. Pela Companhia das Letras, já traduziu obras de poesia, contos e romances. Neste capítulo, tentamos nos deter na área de atuação do autor e do acadêmico, para que, no capítulo quatro, quando compararmos as traduções de Britto aos originais, vejamos na prática a sua atuação como tradutor. Nossas principais referências teóricas serão duas teses, uma de Rosana Nunes de Alencar, que analisa a escrita autoral de Britto, apresentando suas principais características como autor, e outra de Carolina Pereira Barcellos, que faz uma pesquisa de cunho linguístico acerca de expressões e escolhas feitas por Britto nas traduções. Ambas as teses foram publicadas em 2016. Reconhecemos que pode ser tendencioso usar nosso objeto de estudo como referência teórica, mas o principal objetivo é identificar as marcas da escrita de Britto na tradução, sendo necessário conhecer seu modo de atuação em diferentes contextos. Além disso, por meio dos textos acadêmicos de sua autoria, podemos conhecer seu posicionamento teórico nos Estudos de Tradução.

2.1 Autor

Britto é um poeta contemporâneo cujo trabalho autoral oscila entre as diferentes tradições literárias, criando uma poesia que trata não apenas do “eu”, mas também de questões do mundo externo e a forma como nos relacionamos com ele. De maneira geral, é uma poesia que questiona o mundo, o seu contexto de produção e a influência do externo sobre a produção escrita. A principal característica do seu fazer poético é a habilidade de dialogar com o passado literário que o antecede, “O lirismo de Paulo Henriques Britto cria esse espaço de intercâmbio e transita pelo modernismo brasileiro e outras tradições literárias” (ALENCAR, 2016, p. 52). Por isso, é possível dizer que Britto herda comportamentos de escrita resultantes de diversos movimentos literários anteriores; essa influência, porém, é apresentada de maneira atual, não é uma cópia dos movimentos originais, mas sim uma releitura, como na tradução. Britto propõe uma percepção contemporânea acerca do passado.

Visando a uma breve apresentação das suas publicações, trazemos seus oito livros poéticos em ordem cronológica.

Em 1982, sob o selo “Claro Enigma”, da Editora Duas Cidades, Britto publica dois livros em uma só edição, sendo eles *Liturgia da Matéria* e *Mínima Lírica*. Os poemas apresentados nas duas publicações possibilitam uma comunicação entre a vivência poética e social, característica também percebida na poesia marginal. Além disso, há uma facilidade de acesso ao texto resultante da aproximação de Britto para com o leitor por meio de uma temática universal que fala do amor, da frustração, da tentativa e da falha. Ao mesmo tempo que, no outro extremo dessa poesia, reside a forma, a parte racional que comprova que, ainda que subjetiva, poesia é raciocínio, exige técnica. O uso da forma permite que a racionalidade se manifeste, pois, ao propor um sentimentalismo aliado a uma estrutura, o poeta impõe-se a tarefa lógica de adequar o sentimento a uma disposição fixa, moldando o subjetivo ao real.

O próximo livro, *Trovar Claro* (1997), foi o primeiro publicado pela Companhia das Letras, editora que lança as obras de Britto até hoje. Essa obra é a que mais se preocupa com a forma, o soneto é recorrente entre os poemas publicados, e, por mais que seja uma configuração que irá se repetir por todo o repertório do poeta, em *Trovar Claro* ela é ainda mais frequente. De acordo com o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés (2013), em termos de forma, o soneto é uma “Composição poética de catorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos” (MOISÉS, 2013, p. 444). Britto, porém, não elabora uma poesia idêntica à tradição que o influenciou, por isso não encontramos somente sonetos em sua produção autoral, mas também é possível ler poemas compostos em tercinas e sonetinhos, por exemplo. Logo, da mesma maneira que a tradução altera o original, criando um texto correspondente, mas com traços inéditos, Britto propõe uma poesia que tem como característica a habilidade de apresentar diferentes modos de escritas e relações com a forma. Em um artigo de 2014, Britto diz que não é porque uma forma surgiu em um determinado período que ela irá permanecer a mesma até o fim, na verdade, “[...] as formas poéticas, ao surgirem, estão impregnadas de conotações impostas pelas condições de uso originais” (BRITTO, 2014, p. 36). Considerando, então, a percepção de Barthes (2012b) acerca da construção do texto, temos que o ato de escrever engloba um conjunto de leituras e outros tantos elementos externos que ditam algumas características do texto em seu resultado final. Entretanto, ainda que o autor seja passível de influências, lemos em Foucault (2009) que há uma função do autor que setoriza cada texto, levando a uma responsabilidade moral e econômica por parte de um indivíduo, possibilitando a criação de uma identidade textual. Assim, na relação de Britto

com as formas poéticas, considerando o modo como ele as modifica, podemos dizer que esse movimento singulariza a sua escrita e dá início a sua marca textual.

Em *Trovar Claro*, também encontramos uma poesia descentralizada do eu, ou seja, uma poesia com uma tônica mais voltada para o exterior do que para a subjetivação do interior. É uma obra que aborda o cotidiano por meio de elementos externos ao sujeito lírico. Essa abordagem permeia toda a produção de Britto, mas, em *Macau*, publicado em 2007, a temática das poesias é mais centralizada no “eu” do que no mundo exterior. Ainda que mais sentimental, *Macau* traz poesias que abordam a construção racional do poema, “[...] o ímpeto subjetivo coexiste com a estrutura poética forjada racionalmente” (SOUZA, 2010, p. 72). Nesse mesmo período, Britto (2008) publica um artigo em que afirma que “O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas” (BRITTO, 2008, p. 14). Assim, em *Macau*, encontramos uma poesia que se distancia das publicações autorais anteriores em termos de temática, mas ainda mantém a marca textual de Britto por ser um texto preocupado com a forma. Britto assume esse sentimentalismo existente em *Macau*, mas sem deixar de lado a racionalidade poética, afirmando que o sujeito lírico é uma ficção do poeta para escrever poemas.

O próximo livro, *Tarde*, publicado em 2007, é o que mais trabalha a herança do passado para com o contemporâneo. A questão da forma ainda está presente, mas, ao contrário das publicações anteriores, não há mais poemas que abordam a relação entre poesia e forma como temática; o racionalismo poético deixa de ser tema de poesia e se restringe à estrutura. *Tarde* tem poemas que expressam a preocupação com a produção poética contemporânea, e isso já começa no próprio nome do livro. O título da obra aponta para a questão de a geração atual, hereditária de movimentos de grandes revoluções, não ver nenhuma novidade a se acrescentar ao fazer poético, logo, trata-se de uma descendência que chegou atrasada para as revoluções poéticas, ela chegou “tarde”. Segundo Britto (2013), a principal característica da poesia contemporânea é a percepção de que elaborar uma poesia militante já não se faz mais necessário, os poetas não precisam lutar para construir uma cultura brasileira, conseqüentemente, não há mais necessidade de definir um estilo único de fazer poesia. O contemporâneo é um momento de calma literária, “Os poetas mais jovens sentem-se livres para lançar mão dos repertórios técnicos deste ou daquele movimento histórico” (BRITTO, 2013, s.p.), tudo isso sem o menor medo de serem classificados como pertencentes a uma determinada vanguarda. A poesia de *Tarde* não está à beira da crise, é um texto maduro que

reconhece as dificuldades do fazer poético e ressurgiu a partir disso. Ela aponta para as suas influências do passado e faz do recomeço uma temática.

Retomando a relação entre original e tradução, podemos concluir que, durante o processo da tradução, há a perda das características do original. Entretanto, o que dizer sobre a autotradução? Afinal, uma das tarefas do tradutor é a de “[...] resistir à tentação de exibir seus méritos interpretativos” (CESAR, 1999, p. 416), mas, se ele é também o autor, deverá de fato resistir a esses ímpetos de interpretação? Quando se trata de autotraduções, cada autor pode apresentar diferentes justificativas para fazê-lo. Um exemplo citado por Britto, em um artigo de 2013, é a do dramaturgo e escritor Samuel Beckett. Beckett escrevia tanto em inglês quanto em francês; “[...] a partir de um certo momento de sua carreira, escrevia seus textos em francês e depois os vertia para o inglês, seu idioma nativo, e que nesse processo frequentemente os revia” (BRITTO, 2013b, p. 1, 2). Logo, nesse exemplo, a tradução atuava também como uma revisão do texto, o que pode levar a questionar se se tratava de fato de uma tradução ou de uma revisão. Entretanto, nem sempre esse é o caso, como alega Tanqueiro (2002), as razões podem se relacionar com a

necessidade de se implantarem [os autores] num espaço editorial mais vasto, com a conseqüente obtenção de um maior número de leitores. Noutros casos poderá ter a ver com o repto de testarem a sua competência bilíngue e cultural, de treinarem a sua competência linguística, imagística, tradutológica na outra língua (TANQUEIRO, 2002, p. 39).

Segundo Alencar (2016, p. 76), *Tarde* é um dos livros “[...] que mais problematiza a morte (ou a sobrevivência do eu)”, não por acaso, é nesse livro que Britto publica a seção “Quatro autotraduções”, em que poemas autorais são traduzidos pelo próprio autor.

Vejamos o exemplo de “Sonetinho de Verão”, originalmente publicado em 1997, na obra *Trovar Claro*. O título é presente também na versão traduzida, como “Summer Sonettino”. O tema central desse poema é o próprio processo de escrita poética, logo, o eu-lírico faz uma analogia entre a tentativa frustrada de escrever um poema e o seu desânimo com a vida. Ressaltaremos apenas a primeira estrofe.

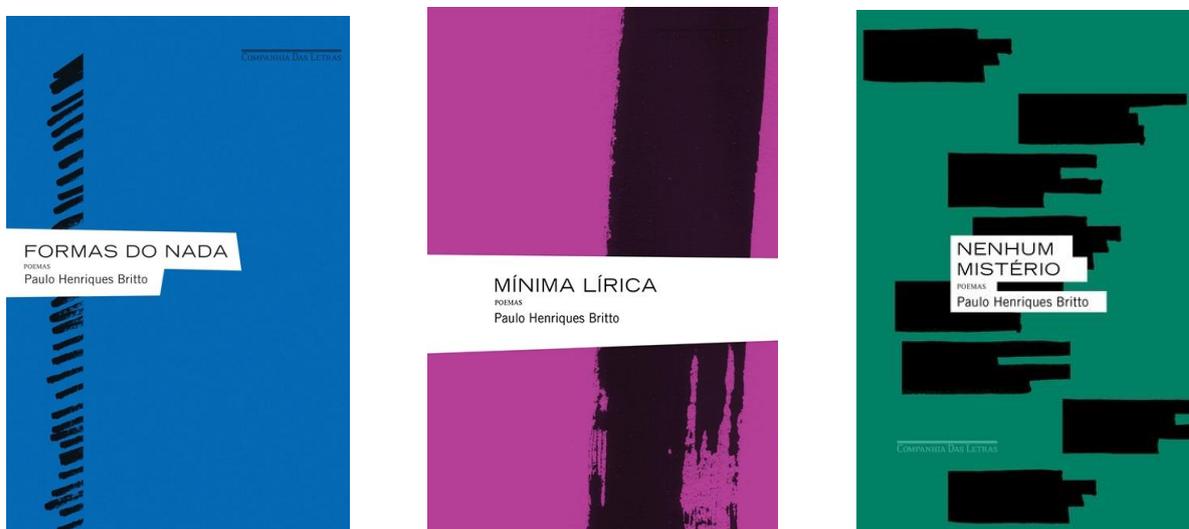
Sonetinho de Verão	Summer Sonettino
Traído pelas palavras.	Seduced and betrayed by words.
O mundo não tem conserto.	The world is a hopeless mess.
Meu coração se agonia.	My heart is bruised and hurt.
Minha alma se escalavra.	My soul can't bear such treason.
Meu corpo não liga não.	My body couldn't care less.

Essa primeira estrofe começa em português com “Traído pelas palavras”, já no inglês há dois adjetivos para representar o mesmo sentido, além do *traído* (*betrayed*), lemos também o *seduced*, que seria, em tradução literal, *seduzido*. Logo, na versão em português o eu-lírico foi *traído* pelas palavras, mas em inglês ele foi *seduzido* e *traído* por elas. No segundo verso, “o mundo não tem conserto”, podemos interpretar que o mundo não tem solução; um dos significados culturais que essa expressão apresenta é de que “não há mais esperança de melhora, está fadado ao fracasso”, e é justamente esse sentido que é traduzido para o inglês: “the world is a hopeless mess”. Um ponto interessante a ser ressaltado é o acréscimo de “mess”. A expressão em inglês que mais se assemelharia ao verso seria “hopeless place”, entretanto, quando Britto escolhe “mess” (bagunça, desorganização), ele influencia o leitor a interpretar o mundo como algo desorganizado, que, além de tudo, não pode ser consertado. Durante a tradução, as características dos originais se perdem ante a transposição linguística, mas, muito além da descaracterização do original, muitos dos elementos que caracterizavam a literariedade do primeiro texto se perdem na tradução, mesmo ele tendo sido criado e traduzido pelo mesmo indivíduo. Da mesma forma, durante a translação outros elementos são acrescentados, fazendo com que exista uma proximidade simultânea a um distanciamento entre original e tradução. O que realmente é um diferencial na autotradução é o fato de não ser mais necessário resistir às tentações interpretativas, como ocorre em uma tradução literária convencional, pois as *personas* do autor e do tradutor se encontram na mesma pessoa real e possibilitam que a morte do eu seja também a sua sobrevivência, temática condizente às poesias publicadas em *Tarde*.

Formas do nada, publicado em 2012, mantém a racionalidade poética mesmo diante da temática sentimental, comportamento já visto em *Macau*. Quando comparada às publicações anteriores, vemos que *Formas do Nada* segue a mesma linha de escrita dos outros livros, aliando a racionalidade da forma à subjetividade poética, tudo isso por meio de uma poesia interpretativamente acessível, característica possível graças ao uso da temática universal, como dito anteriormente, mas também por causa da linguagem aberta à coloquialidade, seja por meio de expressões ou construções gramaticais. Logo, a *persona* autoral de Britto é constituída pela valorização da forma em conjunto com o uso de uma linguagem textual que permite – e, muitas vezes, opta por – o uso de termos e expressões condizentes ao contexto do falante, o que aproxima a poesia ao leitor e causa a falsa impressão de simplicidade. Entretanto, uma vez que lidamos com um poeta que valoriza a racionalidade da poesia,

sabemos que, atrás da espontaneidade poética, existe uma lógica que sustenta não somente a simplicidade, mas também a rigidez da forma.

A obra mais recente de Britto é o livro publicado em 2018, *Nenhum Mistério*. Até aqui nossa análise pode apontar não somente algumas características do projeto poético do autor, mas também as mudanças editoriais que suas publicações sofreram a partir de *Formas do Nada*. Entre a publicação de 2012 e a de 2018, a obra *Mínima Lírica* foi relançada pela Companhia das Letras, mas, uma vez que não houve mudanças textuais, não se faz necessário revisitar tal publicação. As mudanças editoriais, entretanto, são importantes, pois, a partir de 2012, começa a surgir certo padrão de formatação para as obras do poeta, como podemos ver nas imagens abaixo.



Nos três casos, as obras são editadas no mesmo tamanho e formato, quando empilhadas, as lombadas apresentam, de baixo para cima, a editora, o título e o nome do autor. No campo editorial, a recorrência de um estilo de edição começa a caracterizar uma coleção, fator que passa a se comportar como mais um elemento classificatório, facilitando a identificação das obras pelo leitor e criando um padrão colecionável. As capas com cores fortes são postas em contraste por meio dos recortes em branco, que são envernizados em impressões em 3D com cores harmonizadas. Em termos textuais, se compararmos a mais recente publicação à última obra original publicada e aqui analisada, perceberemos que Britto sai do pessimismo poético, com um eu lírico desacreditado, para uma poesia que continua com uma abordagem subjetiva do fazer poético e do viver, com uma linguagem que continua irreverente, coloquial, contrastando com a formalidade das estrofes, mas, ao mesmo tempo, é uma produção que dialoga com o eu lírico anterior, que tem consciência do que foi produzido antes e valoriza aquele autor das décadas de 1980, 1990 e dos anos 2000.

Conhecendo todas as obras de poesia publicadas por Britto, podemos afirmar que o autor concilia a forma com o subjetivismo poético, elaborando uma produção em que a linguagem coloquial, aliada ao amplo conhecimento da história da poesia, faz uma ponte entre passado, presente e futuro. Sem negar suas raízes e suas influências, a produção de Britto é ampla e rica em intertextualidades. Como contemporâneo, ao ser questionado em entrevista a Marlova Aseff como avaliava o momento literário atual, Britto opina: “Acho que estamos num momento poético fértil, temos muitos nomes bons na poesia. Há também muitos autores ótimos de ficção. Temos uma nova geração de escritores bastante interessantes” (BRITTO, 2005, s.p.), um posicionamento que valoriza os autores canônicos e os jovens desconhecidos. Mas como Britto se comporta no ambiente da tradução? Para entender a relação do autor com a tradução, iremos discutir seus ensaios e textos teóricos no próximo tópico.

2.2 Acadêmico e tradutor

Britto já publicou diversos artigos e, em 2012, publicou a primeira edição de *A tradução literária*, obra dedicada ao estudo da tradução como teoria e prática. Mesmo diante do seu amplo conhecimento e publicações acerca dos Estudos de Tradução, em entrevista a Marlova Aseff em 2005, Britto alega que não se considera um teórico, em suas palavras: “Não tenho grande interesse por teoria da tradução, meu interesse é pela prática, ensino e avaliação de tradução” (BRITTO, 2005, s.p.). Segundo seu posicionamento, a teoria pode apontar para uma aplicação utópica, uma vez que a tradução nem sempre irá seguir os moldes conceituais. De qualquer forma, Britto é um estudioso do tema e, de acordo com ele, na mesma entrevista já citada, os seus estudos sobre tradução começaram a partir da sua preocupação com o afastamento entre teoria e execução. Dessa forma, para Britto, “a função da teoria deve ser esclarecer, orientar intervenções sobre a realidade” (BRITTO, 2005, s.p.). Britto posiciona-se em favor da prática da tradução, propondo uma teoria que seja elaborada a partir do exercício da tradução e não o contrário, por isso, é comum encontrarmos em seus textos teóricos exemplos práticos que justificam o seu posicionamento. Em função disso, este tópico propõe traçar um panorama das concepções de Britto sobre alguns conceitos de tradução, contrastando ou consolidando essas perspectivas com as de alguns teóricos, muitos deles já citados nesta dissertação.

Schleiermacher (2011), por exemplo, ao tratar da tradução literária, sugere que esta possa se dar segundo duas diferentes estratégias estabelecendo dois polos: um em que o texto é mais próximo à língua fonte, e que é atualmente definido como *estrangeirização*, e outro em que a

tradução se aproxima da língua alvo, conhecido atualmente como *domesticação*. Para Schleiermacher, ainda que existam duas maneiras de traduzir, o tradutor deve recorrer apenas a uma delas, pois, “Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (SCHLEIERMACHER, 2011, p. 22). Mas esse posicionamento binário é justamente o oposto da atuação de Britto, que alega que, “[...] na prática, o que sempre fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos” (BRITTO, 2016, p. 62). Logo, Britto defende uma tradução que atua em um movimento pendular entre a domesticação e a estrangeirização. Não há, entretanto, uma regra clara de quando o tradutor deve ser mais domesticador ou estrangeirizador; a única coisa que podemos afirmar é que a proposta de Britto até aqui visa a uma tradução que irá se aproximar do leitor em alguns momentos, mas se afastar dele da mesma forma.

Para Britto, a escolha do tipo de tradução a ser seguida é consequência do texto que se traduz, logo, a oscilação entre os modelos de tradução propostos em Schleiermacher não ocorre de forma aleatória, mas sim a partir do objetivo da obra. A premissa geral da tradução de Britto é de que

[...] um texto que provoque o riso no original deve provocar o riso em seu leitor; que a tradução de um poema cheio de efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes ou de algum modo análogos; [...]. Significa também que a tradução de um texto considerado difícil, espinhoso, idiossincrático e estranho em sua cultura de origem deve ser um texto que provoque as mesmas reações de perplexidade e estranhamento no público da cultura para qual foi traduzido; (BRITTO, 2016, p. 48)

Essa percepção da tradução como um conjunto de escolhas que associam o texto ao efeito que o original causa no leitor retira a tradução do posto de transposição linguística e a desloca para uma atividade que associa o idioma à cultura. Para Britto (2016, p. 14), a tradução é uma tarefa cultural, “Pois um idioma faz parte de um todo maior, que é o que denominamos de cultura”. Dessa forma, a tradução necessita de um estudo que vai além da manifestação gramatical de um idioma, abrangendo as relações sociais dos falantes.

A tradução pode ser, então, considerada uma matéria inexata, pois não há como dizer que a soma de duas partes resultará sempre no mesmo valor, pois, muito além da linguagem, a tradução depende do texto e do contexto. Se retomarmos Barthes (2012), temos que o texto é fruto de um conjunto de vislumbres de outros autores, o que permite que critiquemos o conceito de originalidade. Logo, o texto torna-se uma cadeia de múltiplas interpretações,

possibilitando leituras que serão variantes de acordo com o leitor e com o contexto em que ele se insere. Como, então, lidar com a tradução de uma fonte instável de sentido? Nesse momento, é inevitável retomar o conceito de fidelidade, que afirma que nenhuma tradução será a exata cópia de um original, mas sim uma interpretação, uma possibilidade de leitura. Por isso, quando se considera a possibilidade de ter a fidelidade como uma forma de atestar a qualidade de uma tradução, trata-se de um método amplo e falho, pois, antes de averiguar a fidelidade de um texto, é necessário, primeiramente, estabelecer os parâmetros da relação entre original e tradução que serão avaliados. Citando Ricoeur (2011, p. 55), é preciso questionar: “Mas fidelidade a quem e ao quê?”.

Já vimos que a tradução, na perspectiva de Britto, irá seguir as reações que o texto original projeta no leitor, com isso, a sua fidelidade será para com o texto, e não com a língua isolada. Mas, ainda que a relação de fidelidade entre original e tradução seja difícil de ser avaliada, não quer dizer que ela não exista, na verdade, “A impossibilidade de uma demarcação absoluta não implica a absoluta impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação” (BRITTO, 2016, p. 36). Ainda que reconheça que a relação entre original e tradução seja demarcada por diferenças não absolutas, Britto afirma que ambos os textos são distintos entre si, em suas palavras: “[...] traduzir e escrever são de fato duas atividades *qualitativamente* diferentes” (BRITTO, 1999, p. 241), ou seja, ainda que a tradução tenha momentos criativos, as responsabilidades do autor e do tradutor são diferentes. Ao discorrer sobre as diferenças entre criação e tradução, Britto considera a intertextualidade presente na criação do original e reconhece que a tradução também irá ser afetada por essa relação intertextual, pois, em ambos os casos, a produção dá-se a partir de algo que já existe, pois nenhuma escrita é de fato inédita. A grande diferença entre ambas está no grau de afastamento e/ou aproximação com as fontes geradoras do texto. No texto criativo, busca-se uma autonomização em relação a essas fontes, na tentativa de conceber uma produção nova, criada por um sujeito específico, o autor, que tem ainda como fontes as suas próprias experiências de vida; já a tradução é um texto produzido a partir de uma produção já concluída e que tem a função de apresentar um texto estrangeiro em um novo idioma, logo, o objetivo de um tradutor é diferente daquele do autor. Em Britto (1999b),

[...] a diferença entre o modo como texto de tradução e texto de criação se articulam com suas respectivas fontes fica bem claro. [...] enquanto na tradução a estrutura é mais ou menos equilibrada, no caso da criação o movimento de autonomização é claramente predominante. (p. 250, 251)

Enquanto o original permite que o autor dialogue com diferentes fontes, criando uma rede de intertextualidade ampla, a tradução prioriza o diálogo com um único texto, o original. Dessa forma, quando o tradutor se deixa influenciar por um elemento externo a sua fonte de tradução, essa intromissão tenderia a ser descartada para manter a proximidade entre tradução e original. Em Britto, a proposta de tradução do texto reconhece o trabalho criativo do tradutor e dá crédito a ele no sentido de que, na criação da tradução, “[...] há mudanças que parecem aproximar a tradução do original e mudanças que parecem afastá-la mais” (BRITTO, 1999, p. 45). Logo, a fidelidade de um texto para Britto é o movimento pendular entre escolhas domesticadoras e estrangeirizadoras. Esse movimento de aproximação e distanciamento envolve as já reconhecidas perdas e ganhos da tradução.

Britto (2016, p. 50) entende que o texto traduzido deve produzir no leitor o *efeito da literariedade*, um produto que seja “[...] de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original”. Para alcançar tal efeito, as modificações irão eliminar e ao mesmo tempo acrescentar novos elementos ao original, o desafio do tradutor é administrar esses acréscimos e perdas. É por isso que Britto alega que, ao ler um original,

[...] o tradutor faz uma avaliação criteriosa dos elementos do original que *têm* que ser reconstruídos, aqueles cuja perda seria catastrófica, a ponto de invalidar o trabalho de tradução; ao mesmo tempo, ele é obrigado a considerar, de modo realista, quais desses elementos *podem* de fato ser recriados – ou, mais exatamente, quais ele se sente capaz de recriar. (BRITTO, 2016, p. 50)

Essa análise é necessária porque o tradutor irá fazer a escolha do que será traduzido e como isso será feito, mas, uma vez que elementos serão obrigatoriamente excluídos, é preciso pensar nos fatores que fazem aquele texto original diferente dos outros, para então elaborar estratégias para manter tais elementos. Ainda que a tradução seja uma alteração do original, ela é uma das possibilidades de leitura, sendo um desdobramento do sentido, por isso, muito mais que perdas, a tradução representa, também, ganhos a um texto.

Consciente das inevitáveis modificações do texto original quando traduzido, é preciso desenvolver ferramentas de avaliações das traduções. Como dito anteriormente, não se pode contar, exclusivamente, com a fidelidade, pois trata-se de um conceito maleável. Por isso, Britto propõe um método de avaliação em que se faz necessário ler o original e a tradução, comparando e identificando em ambos os elementos de destaque para analisar o grau de correspondência entre eles. Essa percepção parte do pressuposto racional da produção autoral, ou seja, o autor

deixa de ser uma *persona* intelectualmente superior aos outros, para ser um indivíduo que trabalha a palavra, dando margem ao tradutor para fazer o mesmo, mas sempre com o objetivo de se aproximar da versão autoral. Para Britto, ainda que a tradução seja diferente, ela deve ser o reflexo do original, e, quanto mais nítida for essa imagem, melhor a qualidade da tradução. Em resumo, segundo Britto (2016, p. 125), “O que é preciso fazer é mostrar quais aspectos do original foram recriados com êxito, e verificar se esses aspectos são os mais importantes, os que de fato devem ser privilegiados.” Essa escolha dos elementos mais importantes caracteriza a reescritura da tradução em Britto, pois, de acordo com o seu posicionamento, a partir do momento em que o tradutor reconhece que a produção traduzida jamais será a cópia do original, e sim uma representação, ele precisa selecionar as prioridades da tradução.

Diante dos posicionamentos apresentados, concluímos que cada tradução de Britto irá se comportar de uma maneira diferente, mas todas as traduções partilham do mesmo pressuposto de que o tradutor não deve ser notado no texto, pois Britto (2016) sustenta a perspectiva de que, dentro do texto, o tradutor não deve propositalmente fazer alterações para ser notado, como uma lembrança ao leitor de que ele não está, de fato, lendo o original; mas essa percepção não exclui a existência das mudanças necessárias no processo de conversão do original, tal consciência apenas alerta para o fato de que as alterações da tradução não se distanciem e nem sobreponham o original. Dessa forma, abordaremos agora as estratégias apontadas por Britto como sendo as principais justificativas de suas escolhas, possibilitando uma análise teórica do seu trabalho como tradutor.

Tratando da tradução de poesia em específico, Britto (2006) afirma, em um dos seus artigos, que quando se trata da tradução de poesia é possível enveredar por dois caminhos: ou o tradutor tem uma maior preocupação com a forma, caracterizando uma correspondência de caráter estrutural, ou há consideração com a as conotações do texto, caracterizando uma correspondência funcional. Para escolher entre as duas, Britto alega que é preciso, primeiramente, conhecer as características e o objetivo do poema a ser traduzido. Nessa perspectiva, o filtro do tradutor de poesia apresenta três etapas,

- (i) identificar as características significativas do texto poético;
- (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas. (BRITTO, 2006, p. 4)

Diante de tal afirmação, é possível perceber que há uma disposição por parte do tradutor de não ter um padrão de escolha, para que, dessa forma, o texto permaneça imune às interferências da tradução. Para Britto (2016, p. 133), o tradutor de poesia precisa atentar para os “[...] eventuais duplos sentidos, as conotações, os trocadilhos, as mil e uma sutilezas que podem estar presentes em um poema”. Não há uma fórmula única para a tradução desse tipo de gênero, pois, a cada novo poema, surgirá uma nova forma de tradução, e essa noção não é restrita à poesia, mas abrange também os outros gêneros literários. Britto reconhece a existência da multiplicidade de sentido e por isso propõe uma técnica que irá, primeiramente, classificar os pontos mais importantes, aqueles que definem o texto como único. Com essa concepção, Britto (2016, p. 145) defende o ideal de que “[...] uma tradução que *altera* um elemento importante do original é melhor do que uma que *omite* um elemento importante”, e, a partir do momento em que o tradutor se posiciona a favor da alteração, ele indiretamente afirma que haverá elementos em suas traduções que são soluções completamente diferentes daquelas existentes no original. Logo, Britto defende um posicionamento que faz das alterações um ponto a favor da tradução, ao mesmo tempo que esclarece que tal movimento não deve ser destaque no texto, pois “[...] idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema” (BRITTO, 2016, p. 145), dessa forma, o posicionamento inicial é retomado, alegando que o texto deve causar o mesmo impacto do original na tradução.

A noção de que a tradução não deve descaracterizar o texto não é um fator exclusivo da poesia. O posicionamento em relação ao modo de traduzir de Britto não é variável de acordo com o gênero, logo, transpor uma coletânea de poemas ou um romance exige o mesmo preparo por parte do tradutor. “O tradutor consciencioso, antes de empreender em uma tarefa tradutória, deve se informar a respeito do autor e da obra com que vai se ocupar” (BRITTO, 2016, p. 70). E esse conhecimento acerca da obra e do seu autor existe para que o texto seja capaz de transmitir não somente a mesma mensagem, mas também cause reações semelhantes nos leitores de ambos os idiomas. Mas, para que isso ocorra de maneira efetiva, é necessário entender que a tradução é um processo que vai além da palavra escrita, sendo também um processo cultural, por isso,

[...] não basta que o tradutor conheça o sentido das palavras do original: é preciso também que ele saiba reconhecer quais as palavras consideradas pelos nativos como comuns, não marcadas, palavras que eram de esperar naquele contexto específico, e quais as que são inesperadas, rebuscadas, até mesmo impróprias no contexto – pois a impropriedade e o erro são recursos

de que os escritores lançam mão com frequência. O mesmo se aplica à sintaxe e às demais características do texto traduzido. (BRITTO, 2016, p. 69)

É por isso que uma das premissas da tradução de Britto é a de traduzir o “marcado” pelo “marcado”, ou seja, as mesmas reações que o texto original tende a causar no leitor devem ser transpostas para a tradução, visando levar tais sentimentos ao leitor estrangeiro. É importante ressaltar que pode haver variações entre o que se entende como “marcado” em um texto, pois, como discutido anteriormente, o texto existe a partir de uma rede de sentidos, influenciado pelo autor, tradutor, leitor e contexto de produção e leitura. Logo, um elemento tido como “marcado” no momento da publicação de uma obra, pode não mais ser classificado dessa forma quando lido futuramente. Por mais que a premissa de Britto pareça de fácil execução, ela envolve pressupostos contextuais e culturais, o que pode causar variações na leitura e na interpretação da tradução. Dessa forma, partimos de uma análise contemporânea à produção desta dissertação para as nossas comparações futuras. Dito isso, retomamos que o posicionamento de Britto defende o pressuposto de que, se o trecho não apresentar nenhuma particularidade no tocante à sintaxe e às demais características do texto escrito, a tradução deve se comportar da mesma forma. Original e tradução devem se assemelhar em forma e sentido.

Visando alcançar a aproximação entre original e tradução, Britto usa do “efeito de verossimilhança”. Segundo Britto, esse tipo de efeito deve ser trabalhado, principalmente, nos diálogos ficcionais, pois “O trabalho do ficcionista e do tradutor de ficção é criar *artificialmente* – através dos recursos da arte de escrever diálogos – a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem” (BRITTO, 2012, p. 87), logo, um diálogo não pode se afastar das marcas de fala do leitor, mas, ao mesmo tempo, por ser um discurso escrito, não pode ir em sentido oposto às convenções da escrita. Dessa forma, Britto lança mão das “marcas de oralidade”, que são reações linguísticas específicas, comuns a diversos falantes, e que trazem ao texto certa coloquialidade, mantendo a ilusão de um diálogo real, sem contrariar, por completo, as características da linguagem típicas dos textos escritos.

Esse tipo de efeito é mais utilizado na tradução de romances, por ser onde há uma maior quantidade de diálogos. Para que o efeito seja satisfatório, é necessário um amplo conhecimento da língua de origem do texto assim como da língua alvo, isso porque as diferenças entre elas impedem que escritores e tradutores usem das mesmas marcas. Justamente por serem traços coloquiais, são escolhas diretamente relacionadas ao contexto do falante, por isso, não há como transpor uma cultura para outro idioma por completo. Por vezes, Britto traz o “uso redundante

de pronome sujeito” (BRITTO, 2016, p. 100) como sendo uma coloquialidade, quando no inglês essa repetição do sujeito é necessária, pois “[...] o inglês suporta muito mais redundância que o português” (BRITTO, 2016, p. 76); por ser uma língua em que não há conjugação do verbo em número, pessoa e grau, o inglês precisa demarcar o falante a todo tempo, o que é extremamente redundante no idioma português, já que é possível reconhecer quem fala pela conjugação verbal. Por exemplo, quando nos introduzimos em português falando nome, idade e nacionalidade, dizemos “Meu nome é Renata, tenho 25 anos e sou brasileira”; por demanda da língua, em inglês, o que seria uma redundância no nosso idioma, torna-se uma necessidade, por isso “My name is Renata, I am 25 years old and I am Brazilian” – daí a afirmativa de que o inglês suporta mais redundâncias que o português –, e uma translação que mantenha esse comportamento soará estranha em nosso idioma, o que faz com que o tradutor filtre essa característica do texto original quando traduzir.

Independentemente de como e quando serão usadas as marcas da oralidade, Britto (2016, p. 101) afirma que “A boa marca da oralidade é aquela que provoca um efeito de verossimilhança sem chamar demais atenção para si própria”, ou seja, onde o texto é marcado pela coloquialidade, deve existir elemento semelhante na tradução. Esse posicionamento retoma a noção de que se traduz um texto a partir das suas principais características, logo, é preciso demarcar o que se entende como sendo mais importante, para, então, traduzir o que se destaca. Entretanto, o posicionamento de Britto nem sempre condiz com a sua prática, “Ao empregar o recurso de sufixação em língua portuguesa nos TTs [textos traduzidos], pode-se verificar que Britto nem sempre segue a premissa que defende” (BARCELLOS, 2016, p. 117, 118). Logo, ainda que Britto alegue que o lugar do tradutor é nos paratextos e que o texto não deve causar estranhamento desnecessário ao seu leitor, há certas escolhas que não atuam segundo o seu julgamento. O mesmo foi percebido por Barcellos (2016), uma vez que ela identifica na sua análise linguística que o uso da coloquialidade na tradução garante a fluidez do texto na língua alvo, ao mesmo tempo que aponta para um uso criativo da linguagem sem padronização, pois é variante de acordo com o texto, trecho ou autor a ser traduzido, por isso, “[...] a presença do tradutor se faz sentir através das suas escolhas retóricas conscientes” (BARCELLOS, 2016, p. 149). Ainda que Britto alegue neutralidade no processo tradutório, é possível perceber os traços da sua translação a partir da leitura dos diferentes textos traduzidos, apontando para um padrão e nível de interferência do texto original que o autor alega ser imperceptível. No capítulo quatro, apresentaremos exemplos dessa postura no texto traduzido, mostrando que, ainda que seja uma tradução de qualidade, a presença do tradutor é

notável por consequência das suas escolhas lexicais e pela coloquialidade presente em certos pontos do texto traduzido, numa espécie de contaminação de traços do seu trabalho autoral em suas traduções. A percepção da presença do tradutor dá-se, justamente, a partir das soluções criativas que Britto produz na tradução.

Por isso, ainda que Britto defenda o posicionamento de que a visibilidade do tradutor deve se dar nos paratextos, porque é “[...] onde ele poderá, entre outras coisas, explicitar suas discordâncias das ideias defendidas pelo autor no seu texto –, e inserir notas de rodapé ou notas finais para elucidar aspectos potencialmente obscuros da obra” (BRITTO, 2016, p. 38), o que acontece de fato é que a tradução deixa transparecer, dentro do próprio texto, as escolhas do tradutor. Ainda assim, a teoria defende um ideal de que autor e tradutor são indivíduos com atuações completamente distintas, e essa noção é justificada pela edição, pois é com o auxílio dos paratextos que se cria o conceito utópico de que existe uma perfeita divisão entre autor e tradutor. Uma vez que os paratextos são utilizados na defesa desse posicionamento binário, analisaremos, no próximo capítulo, como eles influenciam a leitura da obra, demonstrando como a constituição editorial da figura do tradutor corrobora a falsa percepção de que a linha divisória entre função do autor e tarefa do tradutor é bem delimitada.

3. Edição, Paratextos e Tradução

Este capítulo apresenta a análise paratextual dos livros analisados, sendo eles as duas coletâneas *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, obra que apresenta uma seleção organizada dos poemas de Elizabeth Bishop, com textos introdutórios de Paulo Henriques Britto; *O imperador de sorvetes e outros poemas*, de Wallace Stevens; e os romances *Homem comum*, de Phillip Roth, e *Ponto ômega*, de Don DeLillo. Para que isso ocorra, partimos do pressuposto de que os paratextos são instrumentos de construção interpretativa que, juntamente com a tradução, contribuem para uma determinada leitura, sendo que as modificações das publicações são feitas pelos reescretores, aqueles indivíduos que podem, ou não, atuar diretamente na edição da obra. Com esse posicionamento, expandimos a percepção da literatura para além de uma única publicação e a consideramos como parte integrante de um sistema composto por múltiplos pequenos sistemas, criando uma rede que se correlaciona e mantém as relações entre edições, traduções e paratextos. Diante disso, apresentaremos os livros traduzidos a partir dos seus prefácios e características editoriais físicas, para ao final relacionarmos as escolhas editoriais ao texto, mostrando como há um sistema de edição que afeta não apenas o livro como objeto, mas também o livro como elemento interpretativo.

3.1 Edição

Ao pensarmos na edição do livro, tomamos consciência das escolhas que possibilitaram a materialização do objeto final, e para fazer tal reflexão é necessário perceber a literatura como um conjunto de elementos distintos que, quando associados, resultam em uma forma de agir, pensar e perceber o seu entorno, como um sistema. Usamos a expressão “sistema” no mesmo sentido postulado em Even-Zohar (2013, p. 22), em que “[...] o termo supõe um compromisso com o conceito de ‘sistema’ do funcionalismo (dinâmico), isto é, a rede de relações que podem hipotetizar-se (propor como hipótese) para um conjunto dado de observáveis (‘eventos’/‘fenômenos’).” Dessa forma, não há um único sistema, mas sim uma rede de relações que compactua não apenas com os membros internos, mas também com os externos. Logo, o sistema é uma teia dinâmica e observável que é aliada a uma análise da relação existente entre seus participantes, que, no nosso contexto, assim como no de Even-Zohar, são as relações literárias. Usando da definição de Even-Zohar, temos que o “sistema literário” é “A rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas ‘literárias’, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23). Em Lefevere (2007), esse sistema é uma manipulação de poderes

intrínseca à própria ideia da edição, nessa perspectiva, o pensamento sistêmico da literatura é constituído, também, pelos reescritores, no sentido de serem indivíduos que “[...] adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época” (LEFEVERE, 2007, p. 23). Por considerarmos o sistema literário como sendo resultante de uma relação que influencia e ao mesmo tempo é influenciada por diferentes perspectivas ideológicas, econômicas e de *status*, não podemos defini-lo como único, mas sim como sendo uma associação múltipla de outros sistemas, criando uma visão polissistêmica da literatura.

Por ter como característica a intertextualidade, ou seja, a capacidade de se conectar a diferentes tipos de textos e contextos, o sistema literário dialoga não apenas com a literatura, mas também com a sociedade e suas correntes culturais, sociais e econômicas. Uma vez que os estudos literários estão dentro desse sistema, não podemos estudá-los sem considerar os fatores externos ao texto escrito, pois, muito além da linguagem, um texto representa uma cultura e escolhas editoriais que se justificam tanto no mercado quanto na esfera social da literatura.

Neste enfoque, o “sistema literário” compreende como “internos” mais que como “externos” todos os fatores implicados no conjunto de atividade a que a etiqueta “literária” pode se aplicar com mais conveniência que qualquer outra. O “texto” já não é o único nem necessariamente o mais importante em nenhum sentido, aspecto, ou inclusive produto desse sistema. Além disso, este quadro requer que não existam a priori hierarquias da importância relativa dos supostos fatores. Basta reconhecer que são as interdependências entre estes fatores que os permite funcionar. Assim, um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para o “produto” ser gerado (o “texto”, por exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por uma certa INSTITUIÇÃO. E deve existir também um MERCADO no qual ele possa ser transmitido. Na descrição dos fatores enumerados, não se pode dizer de nenhum deles que funcione separado, e a classe de relações que podem ser detectadas cruza todos os possíveis eixos do esquema. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 30)

Portanto, o texto não é o centro ou o produto do sistema, mas sim uma atividade que exige outra *performance* igualmente importante para existir. Nessa lógica, não há como determinar grau de importância, pois há uma interdependência de existência entre os participantes do sistema, e em cada etapa existirão participantes que também atuam em outras posições do sistema, fazendo com que a interdependência sustente pequenos sistemas em uma organização maior, dita literária.

Logo, o texto final, publicado e referendado ao autor apontado na capa, não é, verdadeiramente, o texto original, mas sim o resultado de escolhas editoriais feitas por indivíduos de diferentes áreas que modificam a publicação. Retomando os capítulos anteriores, reconhecemos que, ainda que o texto fosse publicado como um manuscrito, a sua originalidade seria questionada pela intertextualidade, uma vez que tudo o que produzimos se conecta com outros escritos, desmistificando a ideia do original intocável e único. Por isso, antes do processo de edição em si, é preciso determinar os objetivos que se deseja alcançar com cada publicação. O livro *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, por exemplo, que foi traduzido e organizado por Paulo Henriques Britto, é uma coletânea de poemas de Bishop escolhidos por um tradutor que é, também, um curador, ou seja, um indivíduo que irá selecionar o que é ou não divulgado. Logo, não se trata de toda a obra de Bishop, nem de um livro disposto de acordo com a opinião da autora, mas sim de uma seleção de seus poemas a partir da perspectiva do tradutor. Publicada em 2012, a compilação é uma aglomeração de duas antologias anteriores, também traduzidas e selecionadas por Britto. Dito isso, ainda que o nome de Bishop esteja na capa da obra, a forma organizacional, os poemas em português e os prefácios incluídos são de Britto, e isso faz do tradutor uma presença marcante e influente desde a elaboração do texto até a publicação do produto final.

Seguimos, fazendo o movimento contrário e pensando nas obras que foram agrupadas em 2012, *Poemas do Brasil* (1999) e *O iceberg imaginário e outras histórias* (2001), que trazem Bishop sob duas perspectivas diferentes. Em 2001, temos uma coletânea de poemas sem um critério de seleção muito claro, mas que conta com um posfácio, uma biografia da autora e uma análise crítica da sua obra, posicionando-a em relação a outros poetas e situando Bishop em uma determinada escola literária condizente com as características da sua escrita. Já em 1999, Bishop recebe uma leitura sob uma perspectiva brasileira; Britto justifica seu recorte antológico pela opção por poemas que se relacionem ao Brasil e introduz no prefácio a história de Bishop, contextualizando cada poema da antologia com um momento da vida da poeta durante o período em que viveu em terras brasileiras. Diante dessas três publicações, temos que cada processo editorial guia o leitor para uma determinada leitura da mesma poeta. Em 1999, Bishop é abraçada, com poemas que abordam a cultura nacional, temas que dialogam com a história do país e com o comportamento dos seus habitantes. Em 2001, Bishop é uma poeta estrangeira, norte-americana, que, por mais que tenha sido “brasileira” em 1999, é distantemente colocada em relação ao leitor da sua tradução para o português. O posfácio relaciona Bishop a seus conterrâneos, sua poesia é analisada linguística e

literariamente, mostrando como as escolhas da poeta foram trazidas para o português e como ela se expressa em sua língua original. A versão de 2012 traz as duas óticas sobre sua poesia, mas, quando os versos de 1999 são retirados da sua edição, eles não apresentam o mesmo peso interpretativo, são mais distantes do leitor, não são introduzidos em um prefácio que idealiza a autora ao relacionar cada poema a uma situação biográfica, colocando a realidade da poeta como um romance ficcional, assim como não são agrupados sob um título que tenha o Brasil no nome. Bishop é a poeta estrangeira que se relacionou com os brasileiros no passado. Mas a edição sempre age da mesma forma? Ela sempre deixa transparecer essas opções tão claramente em seus textos introdutórios, títulos e capas?

Em 2007, a Companhia das Letras publicou *Homem Comum*, de Philip Roth, com tradução de Paulo Henriques Britto. Dez anos depois, em 2017, a mesma obra, com a mesma tradução, foi publicada em formato de edição de bolso. Em ambos os casos, não há nenhuma referência ao nome de Britto na capa, apenas ao do autor, Roth. Ao contrário das antologias poéticas apresentadas anteriormente, Britto não assina nenhum prefácio, posfácio ou texto apresentando e explicando a obra. O tradutor só é apresentado na segunda página; o leitor recebe a obra, portanto, sem que se demarque a tradução. Comparando as edições de ambas as obras, temos que o mesmo tradutor é introduzido ao leitor com diferentes níveis de visibilidade. Enquanto, no gênero poesia, Britto ganha destaque como tradutor e organizador da obra, no gênero romance, a edição preza pela menor visibilidade do tradutor. De acordo com a tese de Carneiro (2014, p. 245), “As traduções de poesia, principalmente, e teatro, secundariamente, têm uma tendência a dar mais espaço para que os tradutores falem de seu projeto tradutório”. Para Carneiro, esse movimento é consequência de o senso comum considerar a tradução desses gêneros mais difícil e autoral, aceitando a ênfase ao tradutor. Além disso, por meio dos textos introdutórios presentes nos livros de poesia traduzida, os tradutores ganham espaço para apresentar o embasamento teórico por eles seguido durante a translação. Diante disso, a edição não se comporta da mesma forma em gêneros diferentes, ela manipula a publicação de acordo com o que se deseja alcançar, possibilitando certa transparência acerca da presença do tradutor na poesia, mas tratando-a de forma mais imperceptível possível no caso do romance. De antemão, podemos começar a concluir que, quando se trata de poesia, o processo editorial visa valorizar o tradutor e o seu renome no campo, com isso, quanto mais importante o tradutor, mais destaque ele terá na obra; mas, se o mesmo tradutor transpuser um romance, o seu destaque será diferente, não por seu trabalho ser inferior na narrativa, mas porque o gênero é menos usual no tocante ao uso dos prefácios

que justifiquem e exemplifiquem a tradução, pois a presença de um texto introdutório nesse gênero atuaria como um constante lembrete ao leitor que se trata de uma tradução, e não do original. Uma vez que nesse tipo de publicação é mais difícil comparar o texto durante a leitura, como se faz com a poesia, o uso de prefácios e posfácios que abordem a temática da tradução quebraria a falsa sensação de fidelidade total ao original, permitindo um questionamento acerca da qualidade daquele texto, entretanto, não seria possível o leitor averiguar essa qualidade porque não há o texto original na edição. Conseqüentemente, o romance demanda um tradutor invisível, que cause a ilusão do título original, e não uma de correspondência. A partir desse exemplo, compreendemos que a edição é a manipulação da literatura, e, uma vez que a edição é um processo persuasivo que detém controle interpretativo sobre a obra, e o livro é o resultado desse processo, podemos questionar como o livro, como objeto, influencia e é influenciado pela sociedade.

A partir dos escritos de Foucault, Agamben (2014) aplica o sentido de dispositivo ao livro. Nessa ótica, o dispositivo pode ser linguístico ou não, abrigando uma rede de elementos que apresentam uma função estratégica que relaciona o poder e o saber. O dispositivo em Foucault “[...] parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2014, p. 32); logo, trata-se de um fator manipulador, pois, ao mesmo tempo que é composto por uma rede heterogênea de saberes, ocupa uma posição estratégica por condicionar certos conhecimentos. Quando aplicamos essa interpretação ao livro, entendemos que ele é um dispositivo porque, a partir do seu processo editorial, ele remete a práticas e mecanismos que afetam o resultado final, a interpretação. Perceber o livro como dispositivo propaga o objeto, permitindo que cada publicação seja vista como uma produtora de sentido, condicionando o leitor a um processo de interpretação do texto que será guiado pela edição. Esse movimento pode ser claramente percebido se pensarmos nas três publicações de Bishop anteriormente citadas. Quando, em 1999, Britto propõe uma antologia que dialoga com o contexto brasileiro, a edição física do livro, assim como a tradução, as escolhas dos poemas e o prefácio são elementos que preparam o leitor para uma receptividade brasileira dos poemas, aproximando o texto estrangeiro à cultura da língua para a qual se traduz. Entretanto, quando esse mesmo livro é republicado em 2012 fora do seu contexto editorial, mas mantendo a tradução, os poemas e o prefácio, adicionando a eles outra obra de objetivo editorial distinto, o contexto da publicação é diferente do daquela de 1999, ainda que apresente os mesmos poemas.

Nesse sentido, a edição é um dos muitos meios de manipulação, pois até aqui aplicamos seu papel como dispositivo em um ambiente exclusivamente literário; mas, trazendo essa percepção para o comportamento social, temos que qualquer processo “[...] que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2014, p. 39) é dispositivo e é uma forma de manipulação. É por isso que um livro não é feito apenas de texto e escolhas inocentes, mas de elementos que o constituem como tal, e que também são dispositivos. Esses elementos podem ser tanto presos à obra literária, como os já citados textos introdutórios, elementos de *design* e designação de autoria e tradução; como também externos ao texto, como reportagens sobre o livro, entrevistas com os autores, editores, tradutores, artigos e pesquisas produzidas. Todos esses dispositivos foram estudados em Genette (2009) e definidos por ele como sendo paratextos. A relação entre texto e paratexto resulta em leituras e releituras de um dispositivo que reforçam a ideia de que qualquer direcionamento em torno da obra pode influenciar o modo como será recebida pelo leitor. Diante da importância desses elementos, faz-se necessário analisarmos a forma de funcionamento dos paratextos.

3.2 Paratextos

Para se apresentar ao leitor, o texto quase nunca o faz individualmente, isolado de qualquer outro elemento, o escrito conta com aparatos que permitem a sua materialização como objeto, sua manifestação no real. Segundo a definição do termo, os paratextos são “[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Os paratextos como a capa, indicação de autoria, diagramação, entre outros elementos diretamente associados ao conteúdo do livro, Genette classifica-os como *peritexto*. No momento em que existem desvinculados do texto, como entrevistas, documentários, biografias e qualquer outra produção indiretamente ligada ao escrito, Genette define-os como sendo *epitexto*. Com isso, a pesquisa paratextual de uma obra abrange referências que existiram antes, durante e depois da publicação desta, pois trata-se de um estudo de intertextualidades e influências. Na presente dissertação, vamos nos concentrar nos peritextos das edições das obras analisadas, mas eventualmente discutiremos os epitextos dessas obras.

Na obra de Genette, os paratextos são estudados apenas em obras originais; como nosso objeto de estudo são os livros traduzidos, tomaremos como complemento teórico a tese de

Teresa Dias Carneiro, *Proposta de parâmetros para análise de paratextos de livros traduzidos*, que analisa os paratextos dos livros traduzidos de obras francesas no Brasil, com especial atenção aos prefácios e posfácios de tradutor que abordam a temática da tradução e do processo tradutório. Em sua pesquisa, Carneiro (2014) debruça-se sobre os prefácios e os ensaios críticos publicados nas obras traduzidas do francês para o português, e que são de autoria dos tradutores dessas obras. Com uma amostragem de 360 obras, entre as quais se encontram livros do acervo pessoal da pesquisadora e da Biblioteca Nacional, Carneiro conclui que esses paratextos não são apenas uma introdução ou esclarecimento da obra, pois remetem a um discurso que parte do ponto de vista do tradutor, por isso não se pode afirmar que são um complemento da obra original, mas sim uma reescrita da reescrita, por atuarem como justificativas do tradutor para o resultado final, logo, “[...] o discurso dos tradutores é uma reflexão sobre o que fizeram, o que não fizeram, o que dizem ter feito, mas efetivamente não fizeram, e o que fizeram, mas não foi dito. Um discurso cheio de silêncios, contradições defesas e alusões” (CARNEIRO, 2014, p. 71). O que percebemos ao longo da tese de Carneiro é que os paratextos das obras traduzidas são escritos por tradutores e para tradutores, oscilando “[...] entre dois padrões: comentários sobre as dificuldades da tradução, principalmente quando o original e a tradução estão muito apartados no tempo, e comentários próprios do historiador ou do crítico literário” (CARNEIRO, 2014, p. 81), logo, é um gênero em que o tradutor não é somente aquele que transpõe o texto de um idioma para o outro, ele é também o crítico, o antologista e o historiador. Essa expressão dos tradutores se apresenta na obra por meio dos prefácios e posfácios. Genette não diferencia o prefácio do posfácio, pois ele considera que todo o texto “[...] que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145) é uma instância prefacial. A diferença entre ambos está na posição que eles ocupam no livro, já que, se o leitor recebe o texto paratextual do tradutor antes da leitura da obra, sua percepção da leitura será toda construída a partir do entendimento do tradutor. Mas, se o leitor optar por ler o paratexto como um posfácio, sua leitura do texto do tradutor será de discussão, pois a receptividade da obra será elaborada a partir de um conhecimento diferente daquele proposto nos paratextos, contando com uma noção crítica alheia à do tradutor. Por ser uma observação que depende da ordem de leitura, não é possível prever como cada indivíduo irá consumir a obra, por isso, é inútil ater-se às diferenças entre ambos. Diante disso, o estudo prefacial aqui elaborado abrangerá tanto o prefácio quanto o posfácio.

Consideramos o estudo desse gênero de texto importante, pois é um meio de influência do tradutor, o que faz dele um dispositivo que incita o leitor a receber uma obra de acordo com uma necessidade preestabelecida na tradução, além disso, “[...] o prefácio não é um elemento paratextual obrigatório, como são hoje o título e o nome do autor” (CARNEIRO, 2014, p. 75), o que faz com que a sua presença seja criticamente analisada, uma vez que apresenta um texto que não somente pode explicar as escolhas da tradução, mas que também pode mudar a maneira como o leitor identifica a obra. Nos quatro objetos de análise desta pesquisa, apenas os livros poéticos apresentam esses paratextos, os dois romances não exibem nenhuma intenção de prefaciar a obra. Na compilação de Wallace Stevens, *O imperador do sorvete e outros poemas*, Britto propõe um prefácio muito semelhante àquele existente em *O iceberg imaginário e outros poemas*, de Elizabeth Bishop e que reaparece em um dos prefácios da coletânea *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Tanto em Stevens, quanto em Bishop, Britto assume a função de antologista e biógrafo ao traçar o perfil pessoal dos autores, apresentando ao leitor os poetas, discutindo seus traços biográficos e literários. Dessa forma, Britto aponta sua análise para o campo literário e começa a expor o tipo de literatura produzida por cada poeta, descrevendo e analisando os livros publicados, os principais poemas e como cada um foi recebido pela crítica. Entretanto, durante ambos os paratextos, Britto exprime sua opinião como leitor admirador desses autores e também como tradutor e curador dessas obras.

Segundo a pesquisa de Carneiro (2014), é possível identificar padrões no modo de fazer um prefácio de obras traduzidas, o que permite que esse gênero seja percebido como discursivo. Diante disso, é possível sistematizar uma forma de produção prefacial. Carneiro propõe, então, uma sequência de movimentos e passos logicamente organizados para identificar os padrões seguidos pelos tradutores nos textos prefaciais, sendo eles:

MOVIMENTO 1 – APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO

MOVIMENTO 2 – BIOGRAFIA DO(S) AUTOR(ES)

Passo 2A – Fatos históricos-biográficos

Passo 2B – Escola literária de pertencimento

Passo 2C – Fontes e influências

MOVIMENTO 3 – O CONJUNTO DA OBRA E A OBRA ESPECÍFICA

Passo 3A – Significado da obra específica no conjunto da obra

Passo 3B – Análise literária (estilo, temas, construção literária)

Passo 3C – Exemplos concretos

MOVIMENTO 4 – DIFICULDADES/PECULIARIDADES DA TRADUÇÃO

Passo 4A – Exemplos concretos

MOVIMENTO 5 – JUSTIFICATIVAS PARA O PROJETO TRADUTÓRIO

Passo 5A – Descrição do projeto tradutório

Passo 5B – Contribuições teóricas

Passo 5C – Possíveis deficiências da tradução

Passo 5D – Perspectiva humilde, com ou sem pedido de desculpas.⁴

Em 1987, a Companhia das Letras publicou, com tradução de Britto, uma coletânea com poemas de Stevens. Essa publicação fazia parte de uma coleção que se propunha a editar antologias poéticas de vários autores. Recentemente, a editora tem republicado algumas dessas obras e acrescentado novos poetas, reeditando uma nova coleção de antologias. Britto faz referência a essa publicação de 1987 em seu prefácio da 1ª edição de 2017, por isso, iremos analisar ambas as edições, pois acreditamos que há aí uma relação importante para a investigação desta pesquisa. Dito isso, aplicando esses movimentos ao prefácio da obra de Stevens (2017), encontramos exemplos do Movimento 2, uma vez que Britto aborda a escola literária do autor “Dos grandes poetas norte-americanos do período modernista [...]” (p. 9) e refere-se a fatos-históricos biográficos, “[...] Stevens concentrava-se na escritura de poesia; não atuava como crítico e teve uma produção ensaística pequena e de pouca importância” (p. 9); “Wallace Stevens nasceu em 2 de outubro de 1879, em Reading, Pensilvânia. Sua família era próspera e convencional” (p. 9). Encontramos amostras do Movimento 3, em que Britto faz uma análise literária, “[...] Stevens, ao longo de toda a carreira, utilizava sobretudo o *blank verse* [...]” (p. 13); “Nele, Stevens se ocupa de um dos temas centrais de sua obra: a questão do esvaziamento da religião e a sua substituição pela arte” (p. 15). O Movimento 5, que se relaciona diretamente à tradução, não é frequente no prefácio, ele foi identificado apenas no último parágrafo, reproduzido abaixo.

Na introdução à primeira edição deste livro, em 1987, afirmei que “o critério principal que pautou a organização da presente antologia foi o de apresentar uma amostra representativa da totalidade da obra de Stevens”, e ao mesmo tempo lamentei só poder apresentar uma fração muito pequena de uma produção que é extensa e riquíssima em obras-primas. Trinta anos depois, constato que a falta de tempo me impede de fazer mais do que acrescentar um punhado de poemas à seleção original e corrigir algumas das deficiências mais flagrantes das traduções e do texto introdutório do livro de 1987.

⁴ CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX**. 2014. 398 f. Tese (Doutorado) – Curso de Estudos de Linguagem, Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2014, p. 107.

Acrescentei uma seção de notas, incorporando muitas informações que constam na indispensável obra de referência de Eleanor Cook, e também observações sobre a tradução de alguns dos poemas. Por fim, incluí, a título de apêndice, três textos anteriores à publicação de *Harmonium* que Stevens houve por bem não reeditar em vida. [...] (BRITTO, 2017a, p. 23)⁵

A edição de 1987 conta com um prefácio mais resumido quando comparado ao da edição de 2017. Entretanto, é possível encontrar trechos muito semelhantes, se não iguais, nesses textos. De maneira geral, Britto mantém o mesmo posicionamento nas duas publicações; há uma ampla amostragem do Movimento 2, com os fatos histórico-biográficos: “Wallace Stevens nasceu em 2 de outubro de 1879, em Reading, Pensilvânia. Sua família era próspera e convencional” (p. 9); “Após formar-se, trabalhou como advogado por alguns anos; em seguida, começou a atuar no ramo de seguros” (p. 9); “Publicava seus poemas em revistas de circulação restrita, poemas que começaram a atrair a atenção de alguns críticos” (p. 10). Além disso, encontramos exemplos do Movimento 3, pois é feita uma análise literária da obra do poeta: “*Harmonium* é um livro ao mesmo tempo exuberante e hermético, sensual e cerebral. O hermetismo de Stevens decorre de sua proposta de utilizar as palavras da maneira mais exaustiva possível, explorando-lhes todas as ressonâncias e nuances de significado” (p. 11); “Em plena depressão econômica, quando uma tendência crítica e socializante começa a predominar na literatura norte-americana, nada poderia parecer mais fora de propósito do que aqueles poemas que recendiam a exotismo e decadentismo” (p. 11). Britto também faz comentários sobre os temas e os estilos dos poemas: “Assim, em ‘Domination of Black’ ou ‘Sea surface full of clouds’, por exemplo, as repetições, as assonâncias, o ritmo obsessivo e as redes de conotações sutilmente desenhadas criam um clima hipnótico, quase alucinatório” (p. 11); “É o que ocorre em ‘Sunday Morning’. Aqui, rigor e musicalidade, densidade e leveza, encontram-se num equilíbrio extremo” (p. 11). O Movimento 5, referente à tradução e ao projeto tradutório como um todo, é mais frequente na edição de 1987; Britto dedica a última parte do texto a descrever, brevemente, a edição:

O critério principal que pautou a organização da presente antologia foi o de apresentar uma mostra representativa da totalidade da obra de Stevens. Assim, escolhi ao menos um poema de cada livro publicado pelo autor, mais alguns dos editados postumamente. (BRITTO, 1987, p. 15)⁶

O trabalho de Britto com Bishop é semelhante ao realizado com Stevens, e, entretanto, há mais publicações da poeta organizadas por Britto. Como dito no início do presente capítulo, a antologia de Bishop publicada em 2012 “[...] é uma versão ampliada de *O iceberg imaginário*

⁵ Referente ao texto de apresentação da obra de Wallace Stevens publicada em 2017.

⁶ Referente ao texto de introdução da obra de Wallace Stevens publicada em 1897.

e outros poemas, a qual, por sua vez, incluía todos os poemas anteriormente publicados em *Poemas do Brasil*, com alguns retoques nas traduções” (BRITTO, 2012, p. 11). Dessa forma, a edição de 2012 apresenta o posfácio de *O iceberg*, publicado primeiramente em 2001; e o prefácio de *Poemas do Brasil*, originalmente publicado em 1990. Na coletânea mais recente, Britto inverte a ordem e apresenta o posfácio de 2001 antes do prefácio de 1990, por isso, seguiremos a mesma ordem. O posfácio “Elizabeth Bishop: os rigores do afeto” (2012a), publicado originalmente em 2001, mas analisado a partir da edição de 2012, exprime o Movimento 2, indicado por Carneiro em sua tese, relatando fatos histórico-biográficos da vida da poeta – “Elizabeth Bishop nasce em 1911 em Worcester, perto de Boston, mas com a morte do pai e a internação da mãe num hospital psiquiátrico passa a ser criada por uma sucessão de parentes” (p. 13) –, assim como desenvolve questões relacionadas à escola literária – “Bishop pertencia à primeira geração de poetisas de língua inglesa para quem as conquistas do modernismo já representavam um fato incontestável” (p. 15). Há referência aos contemporâneos a Bishop, que influenciaram a escrita da poeta. Identificamos também uma análise literária da obra da poeta, como “[...] o contraste entre o rigor programático que caracteriza vários dos poetas que fizeram a revolução modernista” (p. 15); “A luz da produção posterior da autora, esses poemas ‘imagistas’ – como também os ‘surrealistas’ da mesma época – têm em comum uma tensão [...]” (p. 19). Britto também aponta para as fontes e influências de Bishop, alegando que ela

[...] aprendeu a dominar um amplo repertório de formas – desde o soneto ao poema em prosa, passando pela vilanela, a sextina e o verso livre, incluindo formas *ad hoc*, inventadas ou então emprestadas de poetas tão díspares quanto Crashaw e Neruda, Herbert e João Cabral. (p. 25)

Ao final, por meio do paratexto da nota de rodapé, Britto traz o Movimento 5, analisando possíveis deficiências da tradução: “Na tradução só foi possível reproduzir o efeito, e assim mesmo apenas em parte [...]” (p. 29); “Na minha tradução tentei reproduzir todas essas características do original, sacrificando outras [...]” (p. 29). Dessa forma, assim como em Stevens, os movimentos dois e três são os mais identificados nos prefácios.

O prefácio “Bishop no Brasil” (2012b), originalmente publicado em 1990, é o mais diferente dos quatro analisados. A obra *Poemas do Brasil* tem como recorte poemas que se relacionam diretamente ao contexto brasileiro, período em que a poeta morou no Rio de Janeiro e, posteriormente, por um curto tempo, em Ouro Preto. Por consequência, os movimentos propostos na análise de gênero de Carneiro são apresentados numa narrativa romantizada, uma vez que Britto relaciona os poemas com a biografia da poeta e com a correspondência

dela para os amigos. Por isso, é possível identificar por todo o texto uma relação com o Movimento 2, por evidenciar os fatos histórico-biográficos: “Nascida em Worcester, perto de Boston, Elizabeth perdeu o pai ainda em tenra idade [...]” (p. 31); “O navio de Bishop chegou em Santos em dezembro de 1952. Suas primeiras impressões da viagem foram marcadas por uma expectativa ansiosa” (p. 32). O Movimento 3 também é abundantemente presente no prefácio, pois há ampla análise literária da obra da poeta, associada a uma perspectiva romântica da vida pessoal de Bishop: “Essa atmosfera e proteção se reflete num punhado de poemas de intenso lirismo escritos ao longo dos anos 1950” (p. 35). Assim como nos prefácios anteriores, os movimentos quatro e cinco não são frequentes, o que condiz com a análise prefacial feita por Carneiro, que conclui que

[...] os movimentos 2 e 3 são mais frequentes do que os movimentos 4 e 5. Os movimentos 2 e 3 dizem respeito à obra original e seu autor, isto é, ao pólo de partida ou de origem, ao passo que os movimentos 4 e 5 dizem respeito à tradução e ao projeto tradutório, isto é, ao pólo de chegada ou meta. (CARNEIRO, 2014, p. 141)

Logo, haverá prefácios em que os cinco movimentos se manifestam, mas, na grande maioria deles, os passos referentes à tradução não são tão amplamente abordados quanto era de se esperar. É possível, como podemos perceber, que os prefácios não utilizem todos os movimentos, ou os apresentem em uma ordem diferente e com intensidades distintas. Em Carneiro (2014), percebemos como os prefácios das obras traduzidas podem apresentar padrões paratextuais, que, ainda que tenham sido analisados a partir das obras francesas dos séculos XX e XXI que foram publicadas e traduzidas no Brasil, podem ser usados como metodologia de pesquisa para análise de outras obras estrangeiras. É por isso que, durante o estudo dos prefácios de Britto, tendo a metodologia de Carneiro como base, foi possível observar comportamentos semelhantes aos apresentados em sua tese, ainda que em *corpus* de pesquisas diferentes. Ao mesmo tempo, foi possível perceber um comportamento que não está listado na análise do gênero proposta, pois, muito além de ser uma aplicação da metodologia em um novo idioma, é uma prática que foca não no padrão textual, mas nas marcas autorais de Britto na tradução. E, uma vez que essas marcas podem estar presentes no texto traduzido, elas também podem existir nos paratextos introdutórios. Por isso, propomos um sexto movimento, relacionado ao desempenho de Britto como tradutor-organizador e autor dos paratextos prefaciais. Antes de especificarmos as características desse novo segmento, ressaltamos, novamente, que se trata de uma extensão feita a partir da análise de Carneiro, um acréscimo consequente do objeto de estudo diferente daquele por ela proposto.

MOVIMENTO 6 – OPINIÃO(ÕES) E POSICIONAMENTO(S) DE PAULO HENRIQUES BRITTO SOBRE SUAS TRADUÇÕES

Em todos os prefácios analisados, foi possível identificar trechos em que Britto manifesta a sua opinião como estudioso, tradutor e leitor. Na obra de Stevens (2017), há manifestação da opinião do tradutor acerca da vida do poeta – “Seria difícil imaginar uma vida mais desinteressante, mais desprovida dos acontecimentos que tornam fascinante a biografia de um artista” (p. 11) –; sobre a qualidade da produção poética, alegando que Stevens possui uma poética racional – “[...] proporcionando ao leitor a sensação de estar ao mesmo tempo vislumbrando uma verdade fundamental e roçando os limites do inapreensível” (p. 15) –; e sua opinião como leitor especializado diante da crítica sobre os poemas,

Ainda que a crítica de Jarell não seja de todo improcedente, é importante observar que parte do problema está na atitude dos leitores que, diante da poesia dessa fase de Stevens, em que escasseiam os estímulos sensoriais e abundam as abstrações e os esquemas sintáticos mais associados à filosofia, terminam dedicando-se de modo excessivo à tentativa de extrair do poema uma argumentação coerente, com premissas e conclusões – uma tarefa muitas vezes fadada ao malogro. (p. 21)⁷

Encontramos também exemplos do gosto de Britto pelo poeta, não representando mais a perspectiva da personagem do tradutor organizador, mas do leitor de Stevens, pois, ao opinar sobre um dos poemas compilados, Britto alega que se trata de “[...] um poema extraordinário escrito em seus últimos meses de vida. Poucos grandes poetas terão produzido depois dos setenta anos peças tão magistrais como essas” (p. 23).

No prefácio de 1987, as expressões comuns a Britto são mais brandas do que em 2017. Um exemplo é quando ele analisa os poemas de Stevens linguisticamente, destacando e opinando acerca da capacidade poética do autor:

É quando Stevens consegue combinar seus poderes de bruxo com sua implacável racionalidade que ele atinge seus pontos mais altos, proporcionando ao leitor aquela sensação de estar ao mesmo tempo vislumbrando uma verdade fundamental e roçando os limites do inapreensível, que caracteriza a grande poesia. (p. 11)

Ainda assim, é possível perceber que Britto não é um tradutor que se faz invisível dentro da obra, função que ele discute em seu artigo “As condições de trabalho do tradutor”, no qual expressa a necessidade de os tradutores buscarem maior visibilidade dentro do espaço de atuação cabível a eles nos paratextos, pois “Ninguém mais indicado para redigir introdução,

⁷ Referente ao texto de introdução da obra de Wallace Stevens publicada em 1987.

notas, prefácio ou orelha de um livro do que a pessoa que dedicou meses de seu tempo à tarefa de transpô-lo para outro idioma” (BRITTO, 2007b, p. 202, 203).

Nos prefácios referentes a Bishop, em “Os rigores do afeto” encontramos a interpretação de Britto como leitor-tradutor dos poemas – “Todo o poema caminha para o momento da identificação, para o gesto ‘feminino’ de lançar o peixe de volta no mar. Porém esse fato tem passado despercebido para leitores tão lúcidos quanto Kalstone” (p. 18) –, fator que aponta para o “modo de fazer a tradução” para Britto. Assim como também podemos perceber um parecer acerca da produção literária – “[...] o poema mais ambicioso que ela já havia escrito até então” (p. 21) – e considerações acerca da vida pessoal da poeta – “Para Bishop, a casa de Lota em Samambaia representa ao mesmo tempo o reencontro do lar perdido – a Nova Escócia de seus avós maternos – e a realização da paixão amorosa, uma combinação de domesticidade e sexualidade que ela jamais tinha vivenciado” (p. 22). Em *Bishop no Brasil*, temos a opinião do tradutor acerca da relação da poeta com o Brasil, considerando sua criação religiosa: “Para Elizabeth, com suas raízes calvinistas, a distinção entre interior e exterior é apenas um dos princípios ordenadores sistematicamente violados neste país estranho e bárbaro em que o acaso a lançou” (p. 34, 35). Da mesma forma, Britto intervém acerca dos sentimentos de Bishop em relação ao Brasil, alegando que “Tais opiniões, é claro, Bishop não se permitia expor em seus escritos públicos para não melindrar os sentimentos de Lota e de seu círculo como também porque sentia que isso seria uma falta de gratidão para com o país que a acolhera de braços abertos” (p. 39).

A nossa primeira conclusão é que Britto, ainda que seja o tradutor das obras estudadas, não elabora um prefácio sobre a tradução. Segundo Carneiro (2016, p. 118), nesse tipo de texto preliminar, “[...] os tradutores atuam como especialistas bem informados no autor e na obra, não se diferenciando de outros estudiosos e acadêmicos”. E, por ser um tradutor de prestígio intelectual, acadêmico e literário, Britto tem visibilidade para escrever prefácios, pois existe uma relação direta entre o prestígio do tradutor e o reconhecimento dado a ele na publicação. Entretanto, os quatro prefácios analisados estão presentes em obras de poesia. Nos romances, Britto não usa da mesma visibilidade. Tal fator não diz respeito à qualidade da tradução, mas sim em resposta ao mito da invisibilidade como qualidade proposta em Venuti, fator também debatido por Carneiro (2014, p. 24), que entende que “A falta de ênfase na tradução dá a impressão ao leitor de que não há escolhas a serem feitas pelo tradutor, de que a tradução é quase automática”, e o prefácio nada mais é que um reconhecimento da figura tradutória e um constante lembrete de que não se trata de um original. Mas, ainda assim, o romance apresenta

a figura do tradutor nos paratextos. Dito isso, partiremos para a análise dos posicionamentos dos nomes do tradutor e do autor nas tendências paratextuais dos livros.

No primeiro capítulo da presente dissertação, vimos que o autor é uma personagem construída a partir da demanda social e, por isso, ele é diferente da *persona* real que escreve. Por ser uma elaboração editorial, o autor é um paratexto, e, como tal, é preciso questionar não apenas a sua composição como personagem, mas também o posicionamento do nome no objeto livro. De acordo com Genette (2009, p. 39, 40),

O local paratextual do nome do autor ou daquele que ocupar esse lugar é, hoje, ao mesmo tempo, muito errático e muito circunscrito. Errático, porque se dissemina, com o título, em todo o epitexto, anúncios, prospectos, catálogos, artigos, entrevistas, colunas de jornal ou comentários ligeiros. Circunscrito, porque seu lugar canônico e oficial limita-se à página de rosto e à capa.

Com isso, o nome do autor existe, ao mesmo tempo, vinculado à obra e além dela. Entretanto, como analisaremos aqui os peritextos, levaremos em consideração apenas o aspecto circunscrito apontado por Genette.

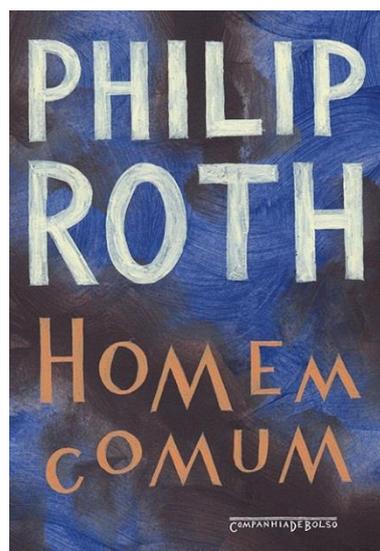
O nome do autor ocupa, na grande maioria das vezes, a página de rosto e a capa. O modo como esse nome será apresentado muito dirá sobre a influência mercadológica do autor no campo editorial, pois “[...] as inscrições do nome na página de rosto e na capa não têm a mesma função: a primeira é modesta e por assim dizer legal, em geral mais discreta do que a do título; a segunda tem dimensões muito variáveis, conforme a notoriedade do autor [...]” (GENETTE, 2009, p. 40). Dependendo da notoriedade, o nome do autor pode ser veiculado com menor ou maior visibilidade na capa, como aponta Genette. Aqui, analisaremos, primeiramente, as capas das obras estudadas, considerando não apenas o nome do autor, mas também os outros itens relacionados importantes, pois, segundo Carneiro (2014), os elementos paratextuais com que o leitor entra em contato nas livrarias, aqueles considerados chamativos e funcionais, são os que mais apresentam características publicitárias e referências conotativas.

Em uma entrevista,⁸ Britto afirma que Roth é um dos principais autores em língua inglesa. Roth era norte-americano, judeu e foi ganhador dos prêmios Pulitzer, Man Booker Prize, Gold Medal in Fiction, detentor da mais alta distinção da American Academy of Arts and Letters.⁹ Autor renomado, tem diversos livros publicados no Brasil com a tradução de Britto. Para a

⁸ Entrevista concedida a Olívia Fraga, *Nexo Jornal*, em 26 de maio de 2018.

⁹ Dados retirados do site da Companhia das Letras: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00424>>.

nossa análise, escolhemos a obra *Homem Comum*, publicada em 2007 em edição comum e em 2017 em edição de bolso. No catálogo *on-line* da editora, temos que Roth é publicado por ela desde 1994, sendo que Britto o traduz, pela primeira vez, em 2002, com a obra *Marca Humana*. Em 2014, essa mesma obra também é reeditada em formato de bolso. Em 2006, a Coleção de Bolso da Companhia das Letras lança a primeira obra inédita de Roth exclusivamente nesse formato, *Adeus, Columbus*, obra que, originalmente, marca a estreia do escritor, e que conta com ficções curtas que o consagraram. Em sequência, o selo lança mais uma obra inédita e republica as edições tradicionais em novo formato. Almejávamos uma obra de Roth que tivesse sido primeiramente publicada em edição corrente e republicada em edição de bolso. Como uma das condições da pesquisa é ter Britto como tradutor, reduzimos o recorte a seis opções: *Adeus Columbus*, *Complexo de Portnoy*, *A marca humana*, *Complô contra a América*, *Homem comum* e *A humilhação*. Eliminamos a possibilidade de estudar a primeira opção por se tratar de uma coletânea de contos. Das cinco possíveis obras restantes, *A marca humana* e *Complô contra a América* são consideradas *best-sellers*, por isso, são obras com uma grande quantidade de textos críticos já publicados, o que poderia tornar nossa análise redundante. Entre *Complexo de Portnoy*, *Homem comum* e *A humilhação*, procuramos a que tivesse uma temática mais próxima à do outro autor a ser analisado na pesquisa, Don DeLillo, por isso, aqui nos fixamos em *Homem Comum*. Por agora, focaremos na análise paratextual da obra. Abaixo, vemos as capas da edição tradicional e da edição de bolso:

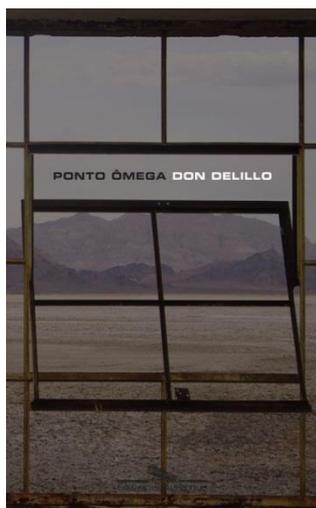
2007¹⁰

2017

¹⁰ Todas as figuras, à exceção das publicações de Phillip Roth em Portugal e no Reino Unido pertencem ao acervo da pesquisadora, estando as referências completas na lista ao final do trabalho.

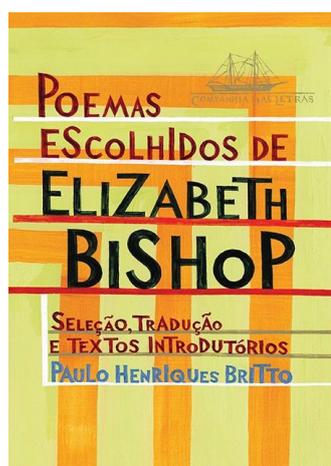
De acordo com Genette (2009), o fato de uma obra ser publicada em edição de bolso é um fator consequente do seu sucesso editorial, logo, quanto mais economicamente rentável, social e culturalmente reconhecida, maior a probabilidade de se ter uma edição de bolso. Isso porque esse tipo de edição é “[...] simplesmente a redução a preços baixos de obras antigas por recentes que passaram antes pelo teste comercial da edição corrente” (GENETTE, 2009, p. 24). Então, quando, dez anos após a primeira edição, Roth é republicado em uma edição mais barata e de maior facilidade de circulação, há um sucesso editorial em torno do autor. Além da republicação, é perceptível a mudança na forma de apresentação do nome do autor, pois, como aponta Genette, quanto maior a notoriedade do autor, maior será o seu nome na publicação. Desse modo, não é por acaso que a edição de bolso tem o autor indicado em letras maiores que o próprio título da obra. Além disso, o selo da editora também é diferente entre as edições. Ainda que pertençam ao mesmo grupo, cada publicação apresenta uma proposta editorial. Em alguns casos, segundo Genette (2009), o selo pode indicar o gênero da obra, delimitando até mesmo a temática dos livros. Na nossa análise, o selo atua como uma divisão de preço e, conseqüentemente, facilidade de acesso. Atualmente, não é corriqueiro encontrar a versão tradicional de *Homem Comum* nas livrarias, pois estas veiculam principalmente a obra em edição de bolso; a primeira versão de 2007 é encontrada apenas em sebos e na loja *on-line* da editora.

Don DeLillo é norte-americano, ganhador do National Book Award e possui nove livros publicados pela Companhia das Letras, sendo oito deles traduzidos por Paulo Henriques Britto. Quando escolhemos analisar a tradução da obra de DeLillo, procuramos a mais recente publicada até então. *O anjo esmeralda* tinha sido publicado em 2013, mas, por se tratar de uma coletânea de contos, foi desconsiderada, assim como ocorreu com a obra de Roth. A anterior a essa era *Ponto ômega*, publicada em 2011. Após o início da pesquisa, em 2017, a Companhia das Letras lançou o mais recente romance de DeLillo, *Zero K*, mas, uma vez que a pesquisa já estava em curso e as obras de Roth e DeLillo dialogavam na temática sobre velhice, morte e tempo, achamos por bem manter a análise com a obra de 2011. Ao contrário de Roth, DeLillo apresenta apenas edições tradicionais. Abaixo, temos a capa de *Ponto ômega*. Além da temática semelhante, este livro de DeLillo (2011) na edição brasileira compartilha um *design* de capa similar ao do livro de Roth (2017). O título é pequeno, colocando o nome do autor ao lado, com tamanho equivalente, o destaque para diferenciar ambos é feito a partir da cor.



2011

Nos dois romances apresentados anteriormente, percebemos que não há nenhuma visibilidade na capa para o tradutor, mas quando mudamos para o gênero poesia, o tradutor adquire maior destaque.



2013



2017

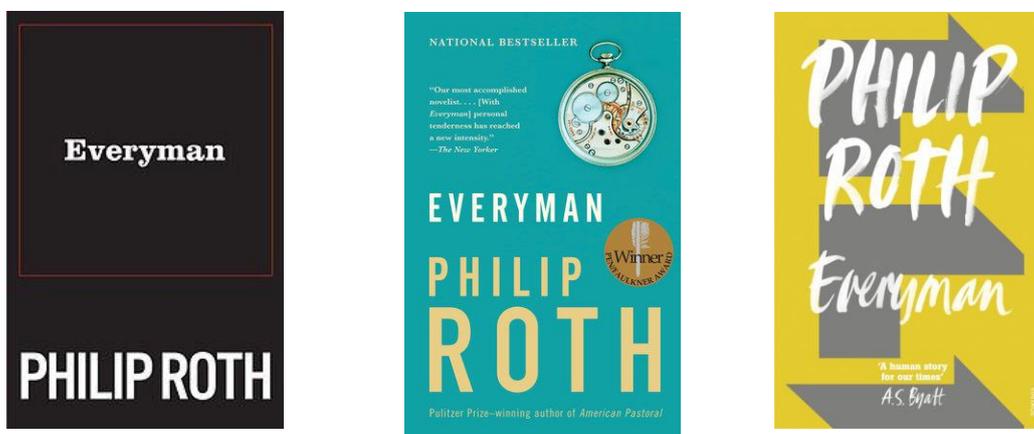
Em ambas as publicações de poemas, encontramos o nome de Britto na capa, ressaltando que ele traduziu e apresentou as obras com textos introdutórios. Na poesia, de acordo com Carneiro (2014, p. 88), o leitor tem a expectativa de uma tradução com “[...] uma atitude mais intervencionista dos tradutores, um trabalho de adaptação”, por isso encontramos não apenas os textos introdutórios expostos anteriormente, mas também alusão a esses profissionais na capa das obras. Muito além do gênero, é preciso lembrar que a fama do tradutor também irá influenciar na presença do seu nome na capa ou não, pois,

Em suma, o destaque do nome do tradutor-escritor famoso ajuda a vender o livro, sendo do interesse dos editores que ele apareça. Se o tradutor for um ilustre desconhecido para o público em geral, seu nome em destaque seria uma prática inútil e contraproducente. (CARNEIRO, 2014, p. 79)

Dito isso, é por meio da capa que o leitor tem o primeiro contato com a obra. Considerando os tipos de traduções de Jakobson, citadas no primeiro capítulo, podemos utilizar o conceito de tradução intersemiótica para estudarmos a influência das capas nas obras. De maneira geral, toda capa, seja ela de obra traduzida ou não, é uma tradução, como propõe Jakobson, pois

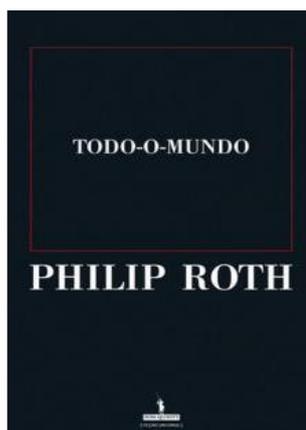
É preciso entender que a capa funciona como uma embaixadora do conteúdo do livro em locais nos quais o texto não pode se representar. E, para exercer bem essa função, ela deve, como toda boa tradução, exprimir um sentido tão próximo quanto possível daquele presente no texto. (MAGALHÃES; SANTOS, 2018, p. 71)

Considerando toda capa uma tradução, faz-se necessário conhecer as versões originais das capas das obras aqui citadas. Começaremos com *Everyman*, de Phillip Roth, originalmente publicada em 2006, em uma versão de capa dura pela Houghton Mifflin Company (figura à esquerda). Em 2007, o livro foi publicado nos Estados Unidos pela Vintage Books, selo da Random House, e no Canadá pela Random House of Canada Limited, ambas com a mesma versão de capa (figura ao centro). No Reino Unido, também em 2007, a edição ganha uma capa diferente das versões em inglês do Canadá e Estados Unidos, embora tenha sido publicada pelo mesmo grupo editorial dos dois países de língua inglesa (figura à direita).



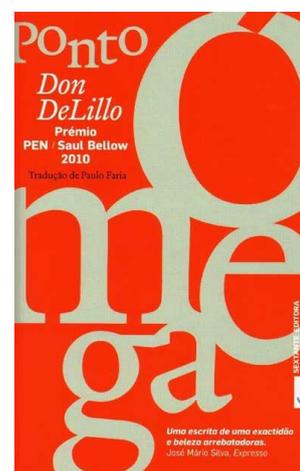
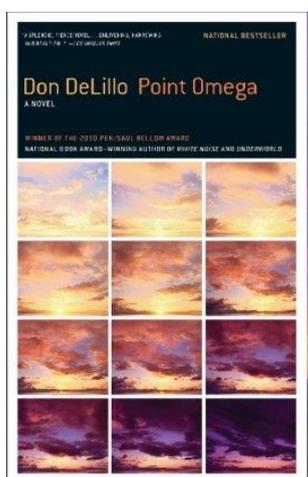
- Capa original do livro, publicado em capa dura em 2006 (esquerda).
- Capa original do livro, publicado em capa convencional em 2007 (centro).
- Capa original do livro, publicado no Reino Unido em 2007 (direita).

Em Portugal, a obra manteve uma edição de capa semelhante à primeira versão do original, mas com a capa mole e um título que difere também da tradução brasileira, como pode ser visto na figura a seguir.



Capa da versão publicada em Portugal.

No caso de Don DeLillo, com a obra *Point Omega* temos duas versões publicadas pela editora Scribner em Nova York, Londres, Toronto e Sydney. A primeira figura da sequência abaixo apresenta a versão em capa dura, que usa uma jaqueta de livro; já a segunda figura é a versão chamada de *paperback*, ou seja, uma versão de capa mole. Um detalhe curioso é que a capa é ligeiramente menor do que a falsa folha de rosto, elemento que a editora chama de *stepback*, e nela há frases legitimadoras da obra, estampadas sobre um fundo que dialoga com a capa. Em Portugal, a obra é traduzida como *Ponto Ómega* e conta com uma capa sem nenhuma referência à imagem do deserto, local em que se passa a história.



Capa original do livro, publicado em capa dura com jaqueta (esquerda).

Capa original do livro, publicado em capa convencional (centro).

Capa publicada em Portugal (direita).

Quando comparamos as capas originais com as traduzidas, vemos que a versão de bolso para a obra de Roth foge ao padrão das capas originais, mas, ao mesmo tempo, adapta-se à coleção do selo da qual passa a fazer parte; já a primeira versão publicada no Brasil, em tamanho convencional, muito se assemelha à versão de capa dura da obra, mas, ao mesmo tempo,

apresenta diferenças consideráveis, pois ela é impressa em azul-escuro com engrenagens que remetem a um coração no canto superior direito envernizado. Essa escolha da versão brasileira pode ser justificada pela temática do enredo, uma vez que o personagem principal faz várias cirurgias cardíacas. Por isso, considerando a versão de bolso e a versão tradicional da capa brasileira, podemos concordar com Magalhães e Santos (2018), quando afirmam que,

De uma perspectiva dos estudos da tradução ou dos estudos do design, o ato de transcrição de um texto em capa é o ato de tradução de uma mensagem textual para uma mensagem visual. [...], a tradução visual da capa de um livro é influenciada pela importância do autor, pelo estilo da editora, pelo fato de a obra fazer parte ou não de uma coleção, entre outras influências apontadas. (MAGALHÃES; SANTOS, 2018, p. 73)

Logo, em DeLillo, ainda que a capa brasileira não utilize a mesma imagem da versão original, ela opta por um diálogo tanto com a obra, por apresentar um deserto, quanto com a publicação original, uma vez que essa também tem a mesma locação como plano de fundo. A versão portuguesa foge desse padrão ao optar por uma capa laranja, com o título em diferentes tamanhos tipográficos, dando enfoque não à história, como ocorre nos três outros exemplos citados.

Não faremos a análise das capas dos livros de poesia, pois ambos são antologias que foram produzidas por Britto, logo, ainda que tragam textos das antologias originais, são obras que apresentam particularidades exclusivas à versão brasileira, como os prefácios e as notas de tradução, por isso, consideramos que essas obras são, na verdade, originais quando comparadas às coletâneas das quais são resultantes. Um argumento em favor da nossa percepção está na análise dos títulos dessas obras, já que em Bishop temos *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto*, e em Wallace Stevens a obra criativamente faz uma relação com um dos seus poemas, sendo assim *O imperador do sorvete e outros poemas: tradução e apresentação de Paulo Henriques Britto*.

Ainda pensando nos títulos, é importante analisar esse elemento que, assim como a autoria, nem sempre se fez presente na história editorial dos livros. Segundo Genette (2009), quando os livros existiam em formato de rolo não havia um lugar conveniente para identificar a autoria e o título. Com o advento do códice, ainda que a situação fosse melhor, não era costume apresentar o responsável ou nomear a obra. O título surge aos poucos, com a página de rosto. Atualmente, esse paratexto é um dos indispensáveis na edição.

No regime atual, o título comporta quatro locais quase obrigatórios e sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a

página de anterrosto, em que, em princípio, ele aparece sozinho numa forma às vezes abreviada. Mas é lembrado ainda, quase sempre, na quarta capa e/ou como título corrente, isto é, no alto das páginas, lugar que compartilha por vezes com títulos de capítulo, sendo habitual então reserva-lhe o alto da página esquerda. (GENETTE, 2009, p. 63)

Ainda que Genette não cite, é importante ressaltar que o título também deve, obrigatoriamente, aparecer na ficha catalográfica, assim como os nomes do tradutor e do autor. Genette (2009) mostra ainda que o título tem a função de identificação, mas esse não é seu único propósito; um título também pode indicar o conteúdo do escrito e valorizá-lo, mas essas duas últimas funções não são obrigatórias, pois é possível dar nome ao texto sem indicar o conteúdo ou torná-lo convidativo. Dessa forma, o título em um texto “[...] serve para nomeá-lo, isto é, designá-lo, com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão” (GENETTE, 2009, p. 76). Genette ainda divide os títulos em dois subgrupos: *temático* e *remático*. O primeiro deles faz alguma menção ao conteúdo da obra, por isso, é uma proposta muito comum no âmbito literário, pois o título importa-se com a temática daquilo que pretende representar; já o segundo tipo é uma qualificação mais genérica, pode tender à especificidade quando for responsável por classificar uma obra mais formal, mas, ainda assim, trata-se de um título mais focado em sua tarefa de nomear do que de representar. Há um terceiro grupo, os títulos mistos; esses apresentam uma primeira parte remática seguida de uma especificação temática. Em nossa análise, ambos os romances apresentam títulos do primeiro tipo, pois há uma correspondência com a história dos livros; efetivamente o texto retoma seu próprio nome, seja por meio da fala de um personagem ou pelo narrador. A coletânea de Bishop apresenta um título remático, pois ele é genérico por não se ater a nenhum ponto característico do texto, ao mesmo tempo que ele apresenta uma descrição formal da proposta da obra, que, por ser antológica, trata-se de poemas escolhidos. Em Stevens, o título é misto, pois traz um dos poemas como título da obra e sistematiza como “outros poemas” logo em seguida.

No caso das antologias aqui apresentadas, a titulação é muito mais criativa do que uma tradução, mas o mesmo não pode ser dito dos romances, há uma tradução direta em ambos os casos. Sobre isso, Aslanov (2015, p. 69) afirma que, “Além de ter um impacto fundamental sobre a comercialização da obra, a tradução do título pode condicionar a interpretação do livro ou do filme”, ou seja, quando Britto, em Stevens, usa um trecho do título do poema para título da obra, fazendo uma referência direta a esse poema em específico e direciona o leitor diretamente àquele escrito, ele condiciona uma determinada leitura interpretativa de todo o conjunto publicado, trazendo um destaque para o poema “O imperador de sorvetes”. Quando

os romances optam por não trazerem elementos criativos ao título, cria-se a percepção de que aquela obra é tão original quanto a da língua-fonte, por não existirem grandes alterações no título. Dito isso, “O título fornece a chave interpretativa da obra inteira, além de ser um incentivo para o leitor em potencial” (ASLANOV, 2015, p. 76), logo, até mesmo a tradução linguisticamente mais próxima do título atua como paratexto no resultado final publicado.

O título expresso na capa, dotado de uma tipografia condizente com o *layout* e a proposta da obra também é apresentado internamente no livro, na página de rosto e na ficha catalográfica. Segundo Genette (2009), antes de o título ser veiculado da forma como é atualmente, toda a página de rosto era entendida como título, incluindo os outros elementos paratextuais veiculados nela. Atualmente, essa folha é usada para repetir o título presente na capa, o nome autor, o da editora e, em alguns casos, o do tradutor.



Acima, estão apresentadas as cinco folhas de rosto das obras analisadas. Como podemos perceber, ainda que introduzam obras de gêneros diferentes (poesia e romance), todas apresentam o nome do autor da obra original, o título, o tradutor e o selo da editora. A principal diferença entre os livros de poesia e os romances está na questão do nome do tradutor; novamente, a poesia ressalta o papel de curadoria exercido pelo tradutor.

Como dito anteriormente, é obrigatória a presença do título na ficha catalográfica. É por meio desse cadastro, feito na Câmara Brasileira do Livro (CBL),¹¹ de acordo com a Lei nº 10.753, que encontramos os dados relevantes da obra, como autoria, editora, ISBN e, quando se trata de uma tradução, o título do original e a sua versão traduzida. A obra de DeLillo foi originalmente publicada como *Point omega*, o que faz da versão brasileira uma tradução linguisticamente fiel ao original, para não dizer literal. *Everyman* é o título do livro de Roth, por definição do *Dicionário Longman Online*,¹² trata-se de uma pessoa comum, que não é rica nem pobre, e que apresenta os problemas e dificuldades comuns a todos. Em português, não há um termo simples para designar com tamanha precisão esse significado, por isso, a tradução *Homem comum*. As obras poéticas partem de coletâneas organizadas no idioma original dos autores Stevens e Bishop, por isso, os títulos, em ambos os exemplos aqui citados, são reinterpretações dos originais. A obra de Bishop é resultado da tradução de uma coletânea intitulada *Poems*, o que em português seria *Poemas*. É importante ressaltar que, em 1990, a Companhia das Letras publicou, com tradução de Horácio Costa, uma antologia de Bishop baseada nesse mesmo livro e com o mesmo título. Desta coleção de 1990, faz parte a primeira publicação da tradução de Britto para Stevens, nomeada da mesma forma. Ainda que com títulos diferentes, ambas as publicações de Stevens são derivadas da mesma obra original, *Stevens: Collected poetry and prose*, e, em ambos os casos, o título traduzido é diferente do original. Logo, por mais que os títulos sejam um importante paratexto classificatório, nem sempre eles serão uma tradução exata do seu original, podem existir títulos criados especificamente para a edição de um texto naquele determinado idioma. Essa flexibilidade em torno do título existe não apenas na tradução, mas no próprio original, segundo Genette (2009, p. 70), “Já encontramos um ou dois casos de títulos criados pelo editor, e muitos outros membros do círculo do autor podem desempenhar esse papel”. Em resumo, independentemente de quem seja a escolha do título, não devemos pensar em sua função apenas como a de denominação, pois ele pode ser um atrativo para o leitor e até mesmo uma forma de classificação para a editora.

¹¹ Informações retiradas do *site* da Câmara Brasileira do Livro: <<http://cbl.org.br/servicos/ficha-catalografica>>.

¹² Disponível em: <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/everyman>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

Até aqui temos que a capa, segundo Carneiro (2014), é um dos primeiros paratextos com os quais o leitor tem contato ainda na livraria. Conseqüentemente, trata-se de um paratexto convidativo, pensado para conter as informações consideradas mais importantes (e economicamente significativas) para aquela obra. Portanto, constar o nome do autor na capa não é uma escolha aleatória, da mesma forma que a existência ou a supressão do tradutor muito tem a dizer. Após a capa, encontramos a página de rosto, paratexto igualmente expositivo, que apresenta, na grande maioria das vezes, informações redundantes acerca da obra. A ficha catalográfica, posicionada no verso na folha de rosto, é uma obrigatoriedade regulada por lei no Brasil, nela encontramos as principais características da obra, informações que permitem que a CBL classifique e organize os títulos. Analisamos também os prefácios, paratextos presentes nos livros de poesias e inexistentes nos romances aqui analisados; em termos gerais, esse paratexto apresenta o autor e contextualiza o leitor sobre a obra, a escola literária e o estilo de poesia que será encontrado ali. Além disso, é possível reconhecer a presença do tradutor, recebendo a obra com a perspectiva daquele que a traduziu, compreendendo o trabalho de reescritura feito em torno daquele texto. Era esperado encontrar, nos prefácios, referências à tradução, mas isso não ocorreu. Na prática, a tradução foi discutida nas notas de rodapé, último paratexto a ser analisado neste tópico.

Conforme Genette (2009), as notas são textos fragmentados e pontuais, relativos a um determinado texto ou sentido e sem nenhuma necessidade de significação autônoma, pois não são, totalmente, independentes. Por isso, elas podem abrigar desde críticas, explicações e sentidos, até mesmo referências e considerações específicas. Não há nada de necessário na nota, o que permite que ela seja vista como um anexo, podendo ou não ser lida pelo leitor. Por não ser essencial, conter uma postura mais crítica e ser destinada aos mesmos leitores do prefácio, a nota tem objetivos comparáveis aos do prefácio, ao mesmo tempo que difere dele.

Uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento. O caráter parcial do texto de referência e, conseqüentemente, o caráter sempre local do enunciado colocado em nota, parece-me ser o traço formal que melhor distingue esse elemento de paratexto, e que o opõe, entre outros, ao prefácio – inclusive aos prefácios ou posfácios que, modestamente, se intitula “Nota” (GENETTE, 2009, p. 281)

O estudo de Genette divide as notas em três subgrupos, podendo elas serem originais, quando produzidas pelo autor: “A nota original é um desvio local ou uma bifurcação momentânea do texto e, esse sentido, faz parte dele tanto quanto um simples parêntese. Estamos aqui numa franja muito indecisa entre texto e paratexto” (GENETTE, 2009, p. 289). Logo, nesse tipo de

nota, encontramos informações complementares à obra, é uma integração do texto, ao mesmo tempo que é uma informação extra ou explicativa de algo referente ao escrito, por isso a ideia de ser um parêntese. As notas posteriores são muito mais raras, para Genette (2009, p. 289), “[...] o caso das notas posteriores e tardias, cuja relação de continuidade com o prefácio (de mesma data) que acompanham é geralmente mais acentuada”, com isso, esse tipo de nota é usado como um comentário ao texto escrito, seja uma explicação ou um adendo, pois, ainda que produzidas na mesma data, são anexadas após a escrita do texto, sendo assim veiculadas ao final, e não durante a leitura. As notas tardias são aquelas produzidas a partir da crítica do texto, objetivando uma justificativa para o que se queria dizer, uma resposta ao que foi interpretado pela crítica, por isso, “Ao que parece, a nota tardia é um gênero um pouco mais canônico e produtivo. Pode limitar-se a informações biográficas e genéticas, em que não se deve necessariamente, acreditar ingenuamente” (GENETTE, 2009, p. 290). Em textos de ficção e poesia, Genette considera as notas, independentemente de serem originais, posteriores ou tardias, como paratextos, pois apresentam características de discurso e rompem com o seu tradicional papel opcional. Há também as notas do editor, ditas alógrafas, elas definem a função editorial e excedem a expectativa do autor da complacência da edição, por isso, “[...] a nota editorial nos leva para uma outra franja do paratexto, pois consiste em um comentário exterior, na maioria das vezes póstumo, que não implica de nenhum modo a responsabilidade do autor” (GENETTE, 2009, p. 296). Quando as notas editoriais existem em concordância com a vontade do autor, ou quando apresentam um diálogo com um texto, mas, ao mesmo tempo, são escritas por outrem, que também se comporta como um autor, chamamos essas notas de actorais.

A nota actoral (autêntica) é, evidentemente, uma variedade da nota alógrafa, mas uma variedade muito particular, porque, se não contém propriamente falando nenhum autorial – a não ser a sanção indireta de ter sido geralmente pedida em princípio e aceita no detalhe pelo autor –, reveste-se de um tipo de autoridade muito perturbador: aquela, não do autor, mas de seu objeto, que é, com frequência, um autor. (GENETTE, 2009, p. 298)

Já as notas destinadas a personagens ficcionais, podendo estas serem autorais, alógrafas, actorais, originais e póstumas, são classificadas como notas ficcionais, pois são notas que fazem parte da criação, não podendo ser consideradas como elementos separados do texto. Dado que Genette não aborda os paratextos traduzidos, e Carneiro não trata a questão das notas, focando no estudo dos prefácios, não há nenhuma alusão às notas dos tradutores, justamente o tipo recorrente no nosso objeto de estudo. Em Genette, as notas que mais se aproximam às notas dos textos traduzidos são as alógrafas, por se tratar de anexos editoriais,

mas, ainda assim, em sua conclusão, Genette questiona a classificação dessas notas como paratextos, pois

A questão não é, pois, saber se a nota “pertence” ou não ao paratexto, mas se há ou não vantagem e pertinência em considerá-la desse modo. A resposta é claramente, como muitas vezes, que isso depende dos casos, ou melhor – grande progresso na descrição racional dos fatos –, que isso depende dos *tipos* de nota. (GENETTE, 2009, p. 301)

Nas quatro obras analisadas, encontramos notas no romance de Roth e nos livros de poesia de Stevens e Bishop, o mesmo não ocorre no texto de DeLillo, fator que condiz com a percepção de tradução fluída ser aquela em que o tradutor é invisível para o seu leitor, fator que, segundo Venuti (2004, p. 5),¹³ produz o “[...] efeito ilusório de transparência que omite simultaneamente o próprio status como uma ilusão: o texto traduzido parece ‘natural’, isto é, não traduzido”. Em Stevens e Roth, encontramos notas de tradutor, definição não discutida por Genette, mas que é uma associação de notas autorais, se pensarmos em Britto como autor original do prefácio e, conseqüentemente, produtor de notas explicativas sobre pontos abordados no texto, incluindo explicações de poemas e sobre a tradução. Entretanto, se pensarmos na perspectiva de que, ainda que se tratando de notas originais, são notas cuja temática é associada a um texto proveniente de outro autor, é cabível percebê-las como notas alógrafas, pois trata-se de uma adição editorial, e não do autor do original. Na obra de Stevens, Britto elabora uma seção ao final do livro exclusivamente para notas de tradução referente aos poemas, e a seção é introduzida com o seguinte parágrafo: “As notas que seguem têm a função básica de elucidar referências, mas também especificam algumas características do poema e comentam o que se tentou fazer – e o que não foi possível realizar – na tradução” (BRITTO, 2017b, p. 287). Em Roth, as duas notas presentes são colocadas ao pé da página, tanto na versão tradicional quanto na de bolso, ambas tratam de explicações culturais do país de origem da obra, como “Sistema de saúde federal para pessoas com sessenta e cinco anos ou mais, e para qualquer pessoa no caso de certas doenças” (ROTH, 2007b, p. 50), nota usada para explicar o termo Medicare que aparece no texto sem tradução. Em *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, essas notas são um pouco mais complexas pois apresentam as notas de Britto com o mesmo comportamento ambíguo existente em Stevens e em Roth, como a nota da página 389, da edição de 2012, em que Britto explica a divisão antológica dos poemas ao colocar “Poemas não incluídos nos livros anteriores, recolhidos em *The complete poems* (1983)”, assim como há notas produzidas por Bishop que são

¹³ “[...] illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural”, i.e., not translated” (VENUTI, 2004, p. 5, tradução nossa).

explicações de termos em português usados por ela no inglês, como a nota do poema “Pink dog”, na página 384, para explicar o termo grafado em português, fantasia, posto como “Carnival costume”, o que faz dessas anexações elementos importantes e explicativos para o leitor do original, mas inúteis e redundantes para o leitor da tradução de Britto, tanto é que essas notas não são sempre reproduzidas na tradução. Da mesma forma que em Stevens é apresentado ao leitor um anexo com notas de tradução ao final da obra, em Bishop temos comentários sobre a tradução e a temática dos poemas como uma última seção da publicação, que aborda o contexto de alguns poemas, trazendo traços da interpretação de Britto, como a nota referente ao poema “O amor dorme”, em que lemos,

O trecho iniciado com a referência aos “céus de copo d’água” é talvez uma alusão a uma brincadeira comum nos tempos de infância de Bishop: pós especiais eram colocados em copos ou potes d’água e davam origem a coloridas formações cristalinas semelhantes a estalactites e estalagmites. (BRITTO, 2012c, p. 400)

Genette (2009, p. 301) entende que “[...] a nota é um elemento um tanto elusivo e fugidio do paratexto”, pois ele pode se relacionar diretamente ao texto, existir fora dele e ser uma mistura de ambos, o que o torna instável. Logo, em todo o momento, o paratexto é um indício interpretativo, pois a associação de elementos com o texto pode ou não ser fator contribuinte para a sua relação com o leitor. E, no caso específico da nota, ela pode ou não ser considerada como paratexto, uma vez que Genette entende que é necessário analisá-la para saber se “[...] há ou não vantagem e pertinência em considerá-la desse modo” (GENETTE, 2009, p. 301). Porém, uma vez que a análise em Genette não considera as notas de tradução, é evidente que o questionamento da sua função paratextual é considerável. Por isso, principalmente nos textos traduzidos, as notas não podem ser vistas com uma classificação opcional, pois é por meio delas que o tradutor se faz visível, sendo assim uma intertextualidade contribuinte para a existência do texto traduzido, fazendo dela, na nossa pesquisa, um paratexto. Pensando na relação entre tradução e paratexto, faz-se necessário abordar ambos na tradução em termos de edição.

3.3 Tradução

No primeiro capítulo, almejávamos definir a tarefa do tradutor e diferenciá-la da função do autor. A necessidade dessa distinção entre ambos surge das semelhanças existentes entre essas funções, pois trata-se de práticas simetricamente criativas. Para cumprimos tal objetivo, definimos alguns limites à prática tradutória na nossa pesquisa, restringindo nossa busca apenas à tradução interlingual proposta em Jakobson (1985). A partir desse recorte,

percebemos que a tradução já foi vista como impossível, por demandar alteração linguística do texto, mas Arrojo (1992) aponta que tal prática é resultante da valorização de um original, enaltecimento que não condiz com a perspectiva de texto como uma construção plural proposta em Barthes (2012). Por ser divulgada como inferior ao original, há uma desvalorização da prática e, conseqüentemente, do tradutor, o que leva à tão falada invisibilidade de Venuti (2004).

De acordo com Lefevere (2007), a poética é uma concepção da literatura que pode ser em prosa ou em poesia; então, quando ele postula que “O componente funcional de uma poética está mais proximamente ligado a influências ideológicas vindas de fora da esfera poética e geradas por forças ideológicas no ambiente do sistema literário” (LEFEVERE, 2007, p. 52), trata-se de uma percepção do sistema, definido em Even-Zohar no início deste capítulo, que é influenciado por ideias externas à literatura. Dessa forma, a literatura é um jogo de domínio de diferentes sistemas, pois ela não existe individualmente, mas conectada a uma rede em que cada participante pode exercer mais de uma função. É por isso que, quando Arrojo (1992) aponta que a tradução já foi vista como impossível, ela dialoga com a concepção da multiplicidade interpretativa, pois um mesmo texto, por ser capaz de se associar a diferentes sistemas literários, pode adquirir múltiplas leituras, logo, a tradução seria uma representação de uma dessas ideologias, o que tornaria a avaliação da sua qualidade algo de cunho pessoal e não racional.

Para Arrojo (1999, p. 12), “[...] o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua-alvo”, logo, o principal objetivo da tradução é transferir as partes mais importantes de um original de uma língua para outra. Arrojo (1992) também afirma que um tradutor é um leitor, e, por isso, a tradução é uma das leituras possíveis do original. Em Fish (1992), temos que a atribuição de sentido não é feita a partir de palavras isoladas, mas compartilhadas com valores, contextos e situações, ou seja, interpretamos dentro de uma esfera de sentido, e não isolados em regras linguísticas. Por isso, o texto não pode ser lido baseado em uma única interpretação, e a tradução, por ser uma leitura de um texto, não pode ser concebida como a única possibilidade existente.

Uma vez associada tradução à interpretação de um texto, é preciso questionar o que faz com que ela seja de qualidade, isto é, como podemos afirmar que lemos um determinado autor estrangeiro, se a tradução é uma interpretação. Primeiramente, é preciso concordar com a perspectiva de Barthes (2012) de que um texto é fruto de uma associação de diversos outros textos e contextos sociais, pois, nessa perspectiva, ocorre o que Arrojo aponta como sendo um

texto palimpsesto, pois é um “[...] texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 1999, p. 80). Portanto, ainda que um texto não seja traduzido, ele irá se renovar dentro de uma interpretação, releitura e até mesmo edição. Se considerarmos a coletânea de Elizabeth Bishop analisada nesta dissertação, temos que se trata de uma edição que foi reescrita em dois contextos diferentes: tanto no âmbito das traduções, uma vez que sofreram alterações desde a primeira vez que foram publicadas, quanto na transformação do projeto gráfico, que ressignifica a obra, fazendo uma releitura da edição anterior com uma nova proposta ideológica. Dessa forma, tanto a interpretação do texto quanto o contexto de produção da obra são associados a uma rede interdependente em que cada extremo é interligado ao outro.

Entretanto, ainda permanece a dúvida de como classificar ou julgar uma tradução, ou, ao menos, como avaliar se ela de fato é uma tradução. Tal questionamento remete à ideia da fidelidade, assunto generosamente debatido nos estudos tradutórios, e que, por isso, já pode ser afirmado que um texto traduzido não é, e jamais será, o original. A tradução sempre será uma representação, e “[...] uma boa tradução só pode visar uma *equivalência* presumida” (RICOEUR, 2011, p. 47), logo, a fidelidade não se firma sobre uma igualdade textual, mas sobre uma inevitável adaptação que remete a um texto. Considerando que a tradução é uma interpretação e que a fidelidade é marcada pela equivalência, não podemos classificar uma tradução levando em conta apenas o resultado final, ou seja, considerando apenas a tradução em si. Segundo Fish, ainda que reconheçamos a pluralidade de um texto, filtramos certas interpretações, ou seja, “rejeitamos leituras inaceitáveis e, mais frequentemente, concordamos em leituras que devem ser rejeitadas” (FISH, 1980, p. 342).¹⁴ Nesse sentido, ainda que possamos não concordar com as interpretações possíveis, rejeitamos, em uma concordância maior do que esperada, as leituras que consideramos errôneas. Essa capacidade de concordar e de discordar é consequência do que Fish (1980) chama de “comunidade interpretativa”, ou seja, uma vez inseridos em um contexto, recebemos um texto de acordo com as circunstâncias presentes, por isso, para Fish, às vezes excluimos interpretações não por não encontrarmos referências textuais para elas, mas porque não há uma comunidade interpretativa apta a recebê-las; lemos pelo contexto, logo, o momento em que lemos é fator contribuinte na atribuição de sentido.

¹⁴ “[...] (we) do reject unacceptable readings and that more often than not we agree on the readings that are to be rejected” (FISH, 1980, p. 342, tradução nossa).

Assim, ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas *lido e interpretado*, e nunca totalmente decifrado ou controlado. (ARROJO, 1999, p. 22)

Até este momento, temos que a tradução, por ser uma interpretação, não deve ser avaliada isolada de contexto, tendo como base apenas a comparação, pois a sua existência é uma leitura e, conseqüentemente, ela é resultado de um conjunto de circunstâncias que a levaram àquela determinada forma de existência. Diante disso, a tradução pode ser percebida como uma representação ideológica, pois

A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor usará e, portanto, também as soluções de problemas relacionados tanto ao “universo do discurso” expresso no original (objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor original) e à língua em que o propósito original é expresso. (LEFEVERE, 2007, p. 73)

Diante do caráter ideológico da tradução e da questão da fidelidade, podemos pensar que, quando se trata de aproximação do original, a transposição linguística será próxima não ao original de fato, mas ao que consideramos ser o original, de acordo com a interpretação elaborada pelo tradutor. Logo, a tradução tem a função de dar o que Benjamin (2008) entende como sendo a sobrevida do original, pois não há uma cópia nem uma restituição da obra original, mas sim uma transformação por meio da interpretação, garantindo que a obra original cresça e se renove a partir da tradução.

Portanto, ler uma tradução implica pressupor que lemos um projeto criativo elaborado com base na associação entre o texto original e a comunidade interpretativa vivenciada pelo tradutor. Como leitores, devemos ter em mente que, da mesma forma que o autor é uma personagem editorial, elaborada e associada a partir da manipulação dos reescritores, os tradutores são os reescritores exercendo a escolha de uma determinada interpretação sobre aquele texto, esforçando-se para que a edição do livro como objeto seja condizente com a sua proposta de tradução e vice-versa. Com isso, a qualidade de uma tradução vai além da comparação feita de palavra em palavra, associando-se, ao contrário, a uma análise paratextual, contextual e de conhecimento do posicionamento do tradutor. Uma vez que delimitamos a função do autor e a tarefa do tradutor, debatemos as funções de autor, acadêmico e tradutor em Britto e discutimos as questões editoriais, paratextuais e de tradução nos livros selecionados para compor o *corpus* da pesquisa, abordaremos, no próximo capítulo, as atuações de Paulo Henriques Britto como autor e tradutor, relacionando cada qual ao

projeto editorial das publicações tomadas para análise por meio da comparação entre fragmentos dos originais e das traduções.

4. Britto tradutor de romances e poemas

Nos capítulos anteriores, conceituamos a tradução e procuramos definir a função do autor e a tarefa do tradutor. Em sequência, procuramos traçar as características de Britto como autor, para que fosse possível, no presente capítulo, separar a figura do tradutor e a do autor e identificar, por meio da análise comparativa aqui proposta, momentos em que a mão do tradutor se sobrepõe à do autor, permitindo que identifiquemos traços da tradução criativa que remetem ao trabalho autoral de Britto. Em resumo, objetivamos, neste capítulo, comparar as traduções de Paulo Henriques Britto com as obras originais. Para isso, iremos contextualizar quatro obras estrangeiras, sendo: dois romances, *Homem comum*, de Philip Roth, e *Ponto ômega*, de Don DeLillo; e duas antologias, traduzidas e organizadas por Britto, *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, de Elizabeth Bishop, e *O imperador de sorvetes e outros poemas*, de Wallace Stevens. A nossa metodologia será a comparação entre original e tradução, resgatando os conceitos de tradução, paratexto e reescritura citados anteriormente.

4.1 Roth e DeLillo: os romancistas

Antes de caracterizar a tradução de Britto para os textos de Roth e DeLillo, é importante definir e compreender os romances analisados para que, dessa forma, possamos perceber não somente as principais características do gênero, mas também as particularidades de cada livro que será aqui analisado. Soares (1993, p. 43) entende que os elementos estruturadores do romance são “[...] o enredo, as personagens, o espaço, o tempo [e], o ponto de vista”. Em Roth, temos um personagem sem nome que inicia uma narrativa escrita em primeira pessoa, retomando elementos do passado e refletindo sobre a própria vida, que finda logo no início do livro. O personagem principal conta sua história depois de morto, revisitando o passado sem excluir o amor pela vida. É a narrativa de um homem que foi casado três vezes e que tem dois filhos do primeiro casamento, com os quais tem uma relação conturbada. A filha favorita do segundo casamento, Nancy, é a mais próxima ao pai. Entre casamentos e divórcios, há a decadência da velhice de um personagem com sérios problemas cardíacos, que inveja o irmão saudável, que tem um casamento estruturado e com filhos que o amam. É por meio das suas memórias, que somos apresentados às suas ex-esposas, filhos e irmão. É interessante ressaltar que, nessa narrativa de Roth, todos os outros personagens são nomeados, menos o principal, que relata a história. É um livro de memórias póstumas, em que o espaço e o tempo se concentram no passado, mas sempre descritos a partir de um único ponto de vista.

Em *Point omega*, de DeLillo, temos uma narrativa construída a partir das obsessões, fobias e exílios dos três personagens. Jim Finley é um cinegrafista, autor de um único filme, um documentário que não atingiu nenhum sucesso. Sua nova aposta é gravar um vídeo de Richard Elster, um acadêmico importante para o Pentágono no período da Guerra do Iraque, que, uma vez aposentado, se exila no deserto no Oeste dos Estados Unidos, na casa que um dia pertenceu à família da sua primeira esposa. Elster é recluso e recusa gravar o filme de Finley repetidas vezes, até o momento em que convida o jovem para passar alguns dias em sua casa no deserto, cenário em que a história se desenvolve. Nesse meio tempo, entre conversas profundas sobre o tempo, envelhecimento, vida e morte, a filha de Elster, Jessie, chega para ficar com o pai a mando da mãe. Com a chegada de Jessie, a dinâmica da casa vê-se alterada, e a sua presença, assim como sua partida, dialogam com a relação da vida humana com o tempo e a vida.

Outra característica do gênero também presente nas obras de Roth e DeLillo é a aproximação com a realidade. Nas produções de Roth e DeLillo, em ambos os casos, a aproximação da realidade é feita por meio da relação da vida com a morte, considerando o modo como o homem, em sua existência, lida com o fim de si mesmo. Enquanto Roth reflete sobre a velhice de forma progressiva, relatando uma morte que acontece aos poucos, com o passar do tempo, DeLillo traz um livro em que o envelhecimento do seu personagem acontece repentinamente, pois, até um determinado momento da narrativa, a velhice não é vista como uma pena de morte, mas sim como uma passagem de tempo. Entretanto, após determinados acontecimentos, a velhice associada à morte surge repentinamente; e a existência torna-se menos essencial, e a relação com o tempo torna-se desagradável.

Um terceiro aspecto importante está na relação entre a narração e os diálogos, considerando, principalmente, a linguagem utilizada, pois o gênero tem tendência a

[...] incorporar as formas do discurso social, ou seja, as vozes da sociedade em seu próprio discurso. Sendo assim o romance assimila os discursos e os digere, narrativizando-os, o que nos permite concluir que o gênero romanesco é antropofágico por excelência. (MARQUES, 2013, p. 367)

Esse comportamento pode ser percebido durante a leitura de ambos os romances, tanto por consequência da temática quanto em relação à maneira como ela é abordada, considerando suas características de escrita e focando, dessa forma, na linguagem. Isso posto, tanto nas versões da língua original, em inglês, quanto nas traduções propostas por Britto, percebemos o uso de coloquialismo, denominado em Britto (2016) como “marcas de oralidade”. O uso

desses termos causa o “efeito de verossimilhança”,¹⁵ aspecto discutido no capítulo dois. São escolhas que marcam a fala oral, por isso, seguem uma gramática diferente da formal. O uso dessa linguagem não é, entretanto, obrigatório; em Roth, por exemplo, encontramos uma escrita muito mais próxima à do falante do que em DeLillo. Se comparamos ambos os autores à figura de Britto como autor, podemos argumentar que Roth é um autor que dialoga de maneira mais fluida com a escrita original de Britto.

4.2 Bishop e Stevens: os poetas

Por ter uma apresentação linguística que associa sonoridade e ritmo, a poesia é tida como um gênero difícil. Há uma perspectiva de que, por existir uma valorização da linguagem como uma característica do gênero, os textos poéticos são considerados mais trabalhosos, demandando maior dificuldade de produção e adquirindo uma aura de superioridade quando comparada aos outros textos literários. Entretanto, ainda que cercada por uma noção de superioridade de escrita literária, é preciso lembrar que ela é um gênero, por isso, antes de um texto ser poema, ele é literatura, e distinguir um texto literário de outro dito não literário é uma operação complexa, executada por um grupo seletivo de indivíduos que determinam o que se entende por literatura. Rotular um texto como sendo ou não literário envolve um conjunto de decisões que são influenciadas não somente pelos indivíduos por elas responsáveis, mas por um campo (BOURDIEU, 2007), que dita as regras e define, direta e indiretamente, o que pode ou não ser percebido como literatura, segundo aspectos variantes de acordo com contextos. Mesmo diante da complexidade, existe uma perspectiva generalista que agrupa diferentes gêneros no grupo dos textos ditos literários. Um deles, o romance, foi trabalhado anteriormente, usando características comuns ao gênero e às obras de Roth e DeLillo que serão comparadas. Agora, diante da poesia, o agrupamento torna-se um pouco mais complexo.

Uma das principais características da poesia é a sua sonoridade, mas tal traço abrange também a prosa, pois trata-se de uma característica comum ao discurso literário, já que nesse tipo de produção “[...] a seleção e a combinação de palavras se fazem muitas vezes por parentesco sonoro” (GOLDSTEIN, 1991, p. 5), por isso, é possível perceber certo ritmo em textos prosaicos. Entretanto, a ideia de que há uma maior sonoridade na poesia não é incorreta, pois “A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical,

¹⁵ Conceito abordado no tópico 2.4 desta dissertação.

sonoro, [...]” (GOLDSTEIN, 1991, p. 7), por isso a noção de ritmo é uma característica importante. Em alguns autores, esse comportamento é mais acentuado do que em outros, mas, ainda assim, trata-se de um atributo significativo na percepção do que entendemos como poema. Esse efeito musical é obtido a partir das repetições silábicas, encontros vocálicos e similaridades sonoras. Em Bishop e em Stevens, é possível perceber esse cuidado com o som, uma vez que ambos são poetas perfeccionistas e amantes da forma.

Elizabeth Bishop tem uma obra publicada relativamente pequena, apenas 101 poemas divulgados. Mesmo com baixo número de publicações, seu trabalho reflete a excelência de uma poeta perfeccionista que preferia “[...] passar longos períodos polindo seu trabalho” (POETRY FOUNDATION (Comp.), 2018).¹⁶ Em sua produção, encontramos versos marcados pela descrição do mundo real, além de poemas que abordam a experiência humana, desde o luto até o sentimento de pertencimento. Em Bishop, “A emoção deve ser processada pela forma de tal modo que resulte do próprio objeto (o poema) e este não se torne um veículo para as manifestações dos sentimentos do eu lírico” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 69). Dessa forma, Bishop propõe uma poesia rica em descrição de detalhes que se manifestam não apenas na escolha dos significantes, mas também na estética geral do poema.

A poesia de Wallace Stevens apresenta grande riqueza de vocabulário e precisão com a forma, mas isso não exclui sua capacidade de abordar a imaginação por meio da racionalidade, com abundância de detalhes. Stevens descreve a realidade por meio do seu comportamento observador, por isso são inúmeros os poemas que abordam paisagens e reflexões acerca do comportamento humano. É comum sua poesia ser percebida como um texto de difícil leitura:

Por causa da sua técnica extrema e a complexa temática do seu trabalho, Stevens foi, às vezes, considerado um poeta difícil e obstinado. Mas ele também é reconhecido como um grande abstrato e pensador provocativo, e a sua reputação continua a mesma desde a sua morte. (POETRY FOUNDATION (Comp.), 2018)¹⁷

Os poetas são semelhantes nas temáticas, na forma de escrita e na preocupação com os detalhes do gênero, como o uso da rima, da forma e a presença da sonoridade resultante da associação entre os versos e estrofes. Por isso, esperamos encontrar, em ambas as traduções, poemas diferentes dos seus respectivos originais, mas ao mesmo tempo próximos à forma e ao sentido.

¹⁶ “[...] spend long periods of time polishing her work” (POETRY FOUNDATION (Comp.), 2018, tradução nossa).

¹⁷ “Because of the extreme technical and thematic complexity of his work, Stevens was sometimes considered a willfully difficult poet. But he was also acknowledged as an eminent abstractionist and a provocative thinker, and that reputation has continued since his death” (POETRY FOUNDATION (Comp.), 2018, tradução nossa).

Segundo Britto (2016, p. 24), “A boa tradução de uma obra literária deve proporcionar a seu leitor uma experiência estética a mais próxima possível daquela que, segundo supomos, o original dessa obra proporciona a seus leitores”, e, para que a experiência seja similar, o tradutor deve conhecer o modo de escrita do autor a ser traduzido, para que as escolhas da tradução assemelhem-se ao original. O que obstaculiza a tradução da poesia, tornando-a um desafio de possibilidade, é que comportamentos sonoros e visuais da língua também devem ser considerados na tradução, pois trata-se de um gênero que usa a musicalidade linguística para existir, visto que “[...] o poeta trabalha com o que há de mais idiossincrático em seu idioma, e esses elementos por ele utilizados criativamente muitas vezes inexitem na língua-meta” (BRITTO, 2016, p. 123), logo, é na poesia que a tradução encontra seu maior desafio.

4.3 As traduções de Britto

Analisando as traduções de Britto para os romances, percebemos o uso de diminutivos, expressões coloquiais e adições que não somente modificam o original, mas também apontam marcas autorais de Britto. São escolhas semelhantes às aquelas feitas por ele em seus textos originais e em outras traduções, apontando para um “estoque” de palavras e recursos comuns, fazendo com que a tradução não dialogue apenas com o original ao qual se remete o tradutor, mas também com o trabalho autoral deste. Em Roth, por exemplo, este trecho é traduzido da seguinte forma:

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
[...] she said, and now with that laugh that left him feeling washed clean and, in his seventies, infatuated with his girl-child all over again (p. 105)	[...] ela prosseguiu, com aquele riso que o fazia sentir-se bem outra vez e, com mais de setenta anos, apaixonado pela filhinha mais uma vez, (p. 79)

O termo marcado em vermelho “girl-child” corresponde à definição de “a young female child”,¹⁸ ou seja, em tradução livre, uma jovem criança menina/mulher. Na tradução, o termo é posto como “filhinha”. O inglês não apresenta a possibilidade de sufixos -inho/-inha, necessitando de termos auxiliares de indicativo de tamanho para fazer um movimento parecido. Em contexto de Língua Portuguesa, considerando a cultura brasileira, é comum, em nosso ambiente linguístico, o uso de diminutivos como indicativos de carinho ou de ironia,

¹⁸ O termo pode ser acessado no endereço: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/girl%20child>>.

levando o signo além do seu papel de trazer a ideia de tamanho. No caso da tradução, é importante considerar o contexto do original para entender as razões que levam a escolha desse tipo de terminologia, quando poderia ser suficientemente substituída por “filha”. No contexto do livro, o personagem principal vive um momento de tristeza profunda, pois vê que seus amigos estão morrendo e que a sua aposentadoria, planejada por muitos anos como sendo o momento de realizar o seu sonho de pintar, está sendo frustrante, pois não há a produtividade esperada, muito menos o reconhecimento ou a satisfação. Ao ligar para sua filha, Nancy, ela o consola pelo telefone, gargalhando e levando o personagem a se lembrar de por que a ama. É possível perceber como a tradução feita por Britto, ainda que com o sutil uso do sufixo, aproxima a tradução ao leitor, pois trata-se de um momento de nostalgia, de amor paternal que representa justamente a ideia de que a filha não cresceu e continua sendo a mesma criança de anos antes.

Também é possível encontrar um exemplo do uso do diminutivo na tradução a partir de um termo que representa a ideia no original, mesmo sem adjetivo auxiliar. Ainda em Roth, o personagem vive as lembranças de quando começa a se relacionar com sua segunda esposa, na época ela ainda era sua amante e, considerando sua juventude, há uma reflexão acerca da vida que emanava da garota, enquanto ele refletia sobre a fragilidade do viver, expressando seu constante medo do esquecimento promovido pela morte. Durante um passeio na praia à noite, lemos:

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
[...] made him want to run from the menace of oblivion to their cozy, lighted, underfurnished house . (p. 30)	[...] lhe davam vontade de fugir correndo daquela ameaça de aniquilamento para a casinha de praia acolhedora, iluminada e quase sem móveis . (p. 28)

Destacamos o final do trecho por causa da inversão, do acréscimo e do uso do diminutivo. Quando no original se começa a descrever a casa de praia em que os amantes se hospedam, o narrador descreve a casa como “cozy, lighted, underfinished house”, logo, os três adjetivos são colocados antes do termo a ser adjetivado, que no caso é “house”. Na Língua Inglesa, os adjetivos devem vir antes do substantivo; já em português, é possível adjetivar um termo tanto antes quanto depois, isso porque, “[...] a sintaxe da língua inglesa é mais rígida que a portuguesa – ela admite menos inversões” (BRITTO, 2016, p. 74). O acréscimo do termo “de praia” para caracterizar a casa da qual se fala não existe de forma explícita no original, ela é inferida pelo

contexto, uma vez que eles caminham na beira da praia ao anoitecer. Além disso, encontramos também a questão do uso do diminutivo como “casinha de praia acolhedora”, que seria a referência a “cozy [house]”, termo que, ainda que não tenha referência extra de tamanho, representa um lugar íntimo, familiar, confortável e pequeno,¹⁹ por isso, quando a tradução coloca “casinha de praia”, faz referência ao sentido, o que para o idioma português se representa por meio do diminutivo e a ideia de intimidade que ele apresenta.

Mais adiante, ainda em Roth, em uma das digressões sobre o passado do personagem, lemos:

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
On the evenings he drove over to eat broiled bluefish on the back deck of the fish store [...]” (p. 125)	À noitinha , ele pegava o carro e ia comer enchova na brasa no deque dos fundos da peixaria [...] (p. 92)

Logo no início da frase, “evenings” é traduzido como “noitinha”. Diferentemente do diminutivo anterior, aqui se trata de um caso de impossibilidade de tradução por diferença cultural. No Brasil, o dia é dividido entre manhã, tarde e noite; mas no contexto da Língua Inglesa o dia é dividido em quatro momentos: morning, afternoon, evening e night. Em correspondência direta, não há uma palavra que traduza “evening”, pois não há essa hora do dia em nosso contexto linguístico. Segundo o *Longman Dictionary*, o termo pode ser definido como “a parte cedo da noite entre o fim do dia e o horário em que você vai para a cama”,²⁰ considerando que colocar uma definição como essa em um texto literário para especificar o horário em que o personagem se dirige ao restaurante para comer peixe seria cansativo para o leitor, Britto opta pelo diminutivo “noitinha”, permitindo ao leitor inferir que não se trata da noite como conhecemos em si, mas também já não é mais dia. Seria naquela interseção crepuscular entre um e outro que para os falantes do português não há um nome definido como em inglês.

Em DeLillo, o uso do diminutivo não foi encontrado da mesma forma que em Roth. O mais próximo que chegamos do sufixo -inho foi por meio de “torvelinho”. Entretanto, ainda que não seja de fato um diminutivo, apontamos seu uso na tradução pelo destaque que ele ganha no texto, indo contra o pressuposto de que o não marcado não pode ser traduzido pelo marcado, muitas vezes enunciado por Britto em seus estudos.

¹⁹ O termo pode ser acessado nos endereços <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/cosy>> e <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/cozy>>.

²⁰ “the early part of the night between the end of the day and the time you go to bed.” Acesso ao termo no endereço <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/evening>>.

DeLillo (2010)	DeLillo (2011) - Tradução de Britto
The day before, with all the phone calls made and everyone alerted, I'd stood outside and seen a car on the horizon floating slowly into motion, rippled in dust and haze , as in a long shot in a film, a moment of slow expectation. (p. 81)	Na véspera, tendo dado todos os telefonemas e avisado todas as pessoas, eu estava do lado de fora da casa quando vi um carro no horizonte deslizando lentamente, num torvelinho de pó e névoa , como num plano geral num filme, um momento de lenta expectativa. (p. 71)

O termo “torvelinho” seria a tradução direta de “rippled in”. Em português, trata-se de uma palavra pouco utilizada no cotidiano do falante, conseqüentemente, é algo que durante a leitura causa um pequeno estranhamento pela sua falta de uso, entretanto, é possível compreendê-la pelo contexto, o que faz com que a fluidez da leitura não seja interrompida pela excentricidade do termo. Em consulta ao dicionário *on-line Michaelis* da Língua Portuguesa, lemos que o termo refere-se ao “Movimento de rotação rápido e em espiral; redemoinho, remoinho, torvelim”,²¹ logo, entre os sinônimos dados pelo dicionário, encontramos alguns termos que são mais comuns aos falantes e teriam o mesmo sentido. Quando consultamos o original, o termo traduzido trata-se de uma característica muito comum da Língua Inglesa, que é a especificidade de sentido para alguns verbos; é por isso que Britto (2016, p. 18) afirma que “[...] é na tradução dos verbos que vamos encontrar algumas das principais dificuldades para quem traduz do inglês para o português”. O verbo em questão transmite, exclusivamente, o movimento, ou o ato de se movimentar por meio de pequenas ondas;²² tal singularidade é intraduzível para o português, por isso a necessidade de explorar o material semântico da língua, por meio do uso da comparação “[como] num torvelinho”.

Assim como aconteceu nos romances, percebemos que a tradução da poesia difere de acordo com o autor. Em Stevens, assim como ocorreu em DeLillo, os exemplos de termos em diminutivo existem em palavras que usam a terminação em -inho em sua forma padrão, como destacamos no trecho a seguir:

²¹ Acesso ao termo no endereço: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/torvelinho/>>.

²² Acesso ao termo nos endereços: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ripple>> e <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/ripple>>.

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
And made one think of rose chocolate And gilt umbrellas . Paradisal green Gave suavity to the perplexed machine (p. 76)	Uma cor morna, como chocolate Âmbar, como sombrinhas amarelas. Um verde-éden suavizada a máquina (p. 77)

Assim como nos romances tivemos reações de tradução opostas para Roth e DeLillo, na poesia, vemos que o comportamento de Britto em Stevens é diferente do de em Bishop. Na tradução dos poemas da poeta, há uma presença frequente do uso do diminutivo, na grande maioria dos casos, trata-se de uma demanda do próprio original, usando o “little” como indicador de tamanho. Entretanto, há escolhas do tradutor que não remetem ao original de fato, mas sim a sua tendência ao acréscimo do sufixo -inho. No trecho abaixo, temos um exemplo em que o original de Bishop não remete ao diminutivo, e, ainda assim, ele está presente na tradução.

Bishop (2012)	Bishop (2012) - Tradução de Britto
to an old dream of wealth and luxury already out of style when they left home – wealth, plus a brand-new pleasure. (p. 224)	um sonho antigo de riqueza e luxo já saindo de moda lá na Europa – riqueza, e mais um prazer novinho em folha . (p. 225)

O que percebemos é que a expressão “brand-new”, que em tradução literal seria algo como “mais novo” ou “mais recente”, é substituída por uma expressão comum no português coloquial brasileiro: “novo em folha”. Aqui há duas alterações que remetem a Britto como tradutor: a primeira delas, que será melhor trabalhada futuramente, é o uso de expressões coloquiais na tradução, e a segunda é a presença do diminutivo. Assim sendo, ainda que a tradução tenha elementos que se assemelhem ao original, há uma escolha de inserção que extrapola a fonte e dá indícios da presença do tradutor. Entretanto, assim como o diminutivo é um acréscimo em alguns casos, em outros ele é uma demanda do original, como em:

Bishop (2012)	Bishop (2012) - Tradução de Britto
with a little church on top of one. And warehouses, some of them painted a feeble pink, or blue (p. 218)	uma igrejinha no alto de um deles. E armazéns, alguns em tons débeis de rosa, ou de azul. (p. 219)

Nesse exemplo, é possível perceber como o inglês faz uso do diminutivo. Como foi falado anteriormente, não é um idioma que aceita um sufixo ao final da palavra para indicar seu diminutivo, como ocorre com o português. Quando o inglês precisa fazer um movimento parecido, ele recorre ao uso de uma palavra específica de tamanho, como “little” ou “tiny”. Quando analisamos a presença desses recursos nos livros de poemas autorais de Britto, percebemos que eles são também bastante recorrentes. Em grande parte das ocorrências, há uso de termos no diminutivo, mas também com terminação em -inho por outras razões, tais como com palavras que se assemelham à estrutura de “torvelinho”, ou no caso de expressões coloquiais que são mais comumente usadas com esta terminação. Separamos os exemplos entre aqueles que são de fato diminutivos e aqueles que apenas usam o sufixo, mas não podem ser classificados como tais. A seguir, o primeiro grupo de exemplos:

Britto (1989)	Britto (1997b)	Britto (2007a)
A terceira é redondinha , macia, lisa, translúcida, e mais frágil do que espuma. Não serve para coisa alguma. (p. 97)	A gozosa vertigem dos começos – esse friozinho bom no estômago – aqui encontra lastro, ainda que tênue, na realidade tão incômoda. (p. 11)	Porém, passado o mezzo del camin, às vezes uma luz fraquinha pisca, e é como se sumisse uma neblina (p. 50)

Britto (2007a)	Britto (2018a)
Dá uma vertigem, uma pontada um pouquinho abaixo do umbigo, por dez segundos, e mais nada. (p. 78)	terão talvez efeito idêntico ao que teria ter ficado em casa, quietinho , na cama (p. 31)

Em relação aos trechos em que o diminutivo existe por demanda da palavra, encontramos dois exemplos:

Britto (1989)	Britto (1997b)
Pulando pelos paralelepípedos da rua asfaltada brincando de amarelinha sem linhas nem pedra, saltando por cima das regras, sem ligar a mínima. (p. 11)	Cuidado, poeta: o tempo engorda a alma. Depois de um certo número de páginas anjos não pousam mais nas entrelinhas . (p. 121)

O que podemos concluir até aqui é que o uso do diminutivo como marca autoral em Britto existe tanto em seu trabalho como autor de originais quanto em seu trabalho como tradutor de poesia e de romance. Segundo a tese de Barcellos,²³

O emprego de palavras formadas a partir dos sufixos diminutivos -inho e -inha apresentam, em geral, maior frequência de ocorrência entre os sufixos analisados tanto nos TTs [textos traduzidos] do CTTB [*corpus* de textos traduzidos por Britto] quanto no ESTRA. (BARCELLOS, 2016, p. 104)

Logo, o que percebemos é que Britto tem grande tendência a esse tipo de recurso, existindo ou não uma demanda por parte do original. Mas, ao mesmo tempo, não se trata de um padrão que irá se comportar com a mesma intensidade em todas as obras autorais e traduções. Na verdade, não é uma das principais características da obra de Britto como autor e tradutor. É apenas um recurso utilizado com frequência tanto na escrita tradutória como na escrita criativa do autor.

Em nossa pesquisa, identificamos que a principal marca da tradução de Britto está no uso de coloquialidades em momentos que há ou não uma demanda por parte do texto. Quando pensamos no uso de termos coloquiais na tradução, compreendemos que eles estarão presentes nas traduções quando forem recursos necessários para fazer movimentos semelhantes ao do original, isto é, se há traços de oralidade no original, há uma expectativa de encontrar esses traços também na tradução. Essa perspectiva parte do conceito de “traduzir o marcado pelo marcado”, defendida por Britto (2016) e que foi exposta aqui no capítulo dois. Entretanto, o que percebemos é que há momentos em que a oralidade da tradução não encontra respaldo no original.

Nesses casos, o uso de termos do contexto cotidiano da fala brasileira gera um estranhamento que afeta a naturalidade da escrita, quando se considera o texto original, e que atua como pequenos estalos de lembranças ao leitor de que o que se lê é uma tradução. Esse movimento foi descrito nos capítulos anteriores como sendo um pêndulo entre a perspectiva de domesticação e estrangeirização proposta em Schleiermacher (2011), e que Pym (2017, p. 18) aponta como sendo escolhas resultantes de “[...] uma operação complexa e difícil de ser realizada; ainda assim, os tradutores fazem exatamente isso o tempo todo, quase de imediato”. Em Britto, temos que muitas dessas resoluções pendem para a coloquialidade. Quando analisamos a escrita de Roth e DeLillo, concluímos que o primeiro é mais coloquial na versão

²³ Tese elaborada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sobre os padrões de escolha nas traduções de Britto. A pesquisa foi feita em associação a outros grupos de pesquisa que têm como *corpus* a análise de traduções de diversos tradutores, criando uma base de investigação do estilo dos tradutores do português brasileiro, abreviado de ESTRA.

original do que o segundo. A escrita de Roth muito se aproxima à escrita autoral de Britto, o que resultou em uma tradução com mais exemplos de coloquialidade. Ainda que com uma escrita mais formal, a tradução de DeLillo também apresenta uma coloquialidade, o que indica um estilo de tradução de Britto. Além disso, podemos perceber que a coloquialidade em DeLillo é menos intensa do que em Roth, não em termos de quantidade, mas na forma como ela se apresenta; em Roth, os termos são muito mais próximos à oralidade e com uma leitura mais fluida para o falante do inglês; enquanto, em DeLillo, a leitura apresenta estranhamentos pela escolha do vocabulário em conjunto à coloquialidade.

Em *Homem Comum*, após o divórcio do seu primeiro casamento, quando o personagem começa a sentir um dos seus primeiros problemas de saúde, lemos:

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
But this was his turning overnight from someone who was bursting with health into someone inexplicably losing his health. (p. 34)	Mas o que estava acontecendo agora o estava transformando da noite para o dia de uma pessoa que vendia saúde em alguém que adoecia de modo inexplicável. (p. 31)

A expressão “vender saúde” é usada pelos falantes do português do Brasil para identificar uma pessoa que está saudável a ponto de ser possível “vender” sua saúde. É um termo comum aos falantes e que, justamente pela sua proximidade à oralidade, não causa estranhamento de sentido durante a leitura. A tradução remete também à expressão “was bursting with health” presente no original. Em uma busca ao dicionário *Merriam Webster*, uma das definições entende que é quando “se está cheio até o limite”;²⁴ o *Longman Dictionary* traz uma definição semelhante, que diz que é “ter muito de alguma coisa ou estar cheio com alguma coisa”;²⁵ o que comprova que, ainda que seja uma marca da tradução de Britto, há uma proximidade com o original.

A seguir, temos um exemplo em que o sentido se refere ao uso conotativo do termo, por isso, a exemplificação do dicionário não é capaz, por si só, de referenciar o que se quer dizer. Na tradução, Britto usa o sentido conotativo e propõe uma solução existente no dicionário da Língua Portuguesa, mas que também pode ser classificada como um coloquialismo por causa da carga conceitual de contexto que o termo adquire. Nesse exemplo, lemos no original:

²⁴ “to be filled to the breaking point”. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/burst>>.

²⁵ “to have a lot of something or be filled with something”. Disponível em: <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/be-bursting-with-something>>.

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
I pity this Little Miss Muffet coming after me – I honestly do pity the vile little Quaker slut! (p. 35)	Eu tenho pena dessa pirralha que vai me substituir – eu realmente tenho pena dessa piranha quacre! (p. 32).

Little Miss Muffet é a personagem de uma rima infantil, uma criança que enquanto comia um pote de mingau de aveia no jardim se assusta com uma aranha. Para traduzir, Britto usa do termo “pirralha” relacionando o contexto e a expressão, uma vez que se trata de uma das falas da primeira esposa do personagem que, após a descoberta da existência da amante do marido, Phoebe, e que viria ser a segunda esposa, faz diversos telefonemas com frases de efeitos irritadiças sobre o ex-marido e a amante, que, por ser mais nova, é vista como uma “criança”, ou seja, “pirralha” em tom pejorativo. No português, o termo é incomum na fala formal, o que permite a aproximação ao leitor, marca da tradução de Britto, ao mesmo tempo que dialoga com o original. Nesse mesmo trecho, o “piranha quacre” também nos chama a atenção. No original, “Quaker slut” é um gíria semelhante ao tom pejorativo que damos ao termo “santinha”, uma vez que “Quaker” refere-se a um grupo de pessoas religiosas que se reúnem para opor-se à violência.²⁶ “Quacre”²⁷ é o correspondente em português para esse grupo, por isso a tradução “piranha”, referente a “slut” e “quacre” a “quaker”.

Ainda em Roth, há um trecho em que o narrador faz referência aos seus vinte e dois anos após a primeira cirurgia que foram extremamente saudáveis, descritos como

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
Tewnty-two years of excellent health and the boundless self-assurance that flows from being fit (p. 41),	Vinte e dois anos de saúde de ferro , com a autoconfiança ilimitada que a saúde traz (p. 38).

A tradução de “excellent health” para “saúde de ferro” faz uma equivalência contextual, em vez de optar pelo caminho lógico (e possível) da equivalência linguística, pois “excellent” remete diretamente a sua irmã portuguesa, “excelente”. Ainda assim, Britto faz uma escolha que se afasta do sentido linguístico, mas se aproxima do sentido e do falante, simultaneamente. Essa atuação vai contra o posicionamento de Britto (2016), de que o

²⁶ O termo pode ser acessado em <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/quaker>>.

²⁷ O termo pode ser acessado em <<http://www.aulete.com.br/quacre>>.

tradutor deve traduzir o marcado pelo marcado e o não marcado pelo marcado, ou seja, “[...] o que quer que se apresente como incomum (melhor dizendo, marcado) de um lado, seja traduzido como algo do mesmo modo raro (marcado), do outro lado” (PYM, 2017, p. 33). Essa mesma incongruência do que foi teorizado com a prática foi encontrada por Barcellos (2016) que, ao pesquisar o uso dos sufixos nas traduções de Britto, conclui que o tradutor “[...] faz o caminho inverso, produzindo textos marcados no TT [texto traduzido] quando não eram marcados no TF [texto fonte]. Isso pode estar relacionado à sua criatividade ao tentar manter a fluência dos TTs [textos traduzidos]” (BARCELLOS, 2016, p. 118).

Um pouco mais adiante, há um trecho com duas traduções coloquiais que chamam a atenção. É um momento em que o personagem lembra dos tempos de criança, quando o pai vendia joias e relógios a qualquer um que se interessasse, até mesmo aqueles que não tivessem dinheiro para pagar na hora, por isso

Roth (2007a)	Roth (2007b) - Tradução de Britto
[...] he extended credit freely – just made sure they paid at least thirty or forty percent down. He never checked their credit ; as long as he got his cost out of it, they could come in afterward and pay a few dollars a week, (p. 58);	[...] vendia fiado a qualquer um – desde que pagassem pelo menos trinta ou quarenta por cento à vista. Jamais verificava se um cliente tinha o nome limpo na praça ; desde que conseguisse tirar o preço de custo, deixava que o cliente voltasse depois para pagar uns poucos dólares por semana, (p. 46, 47)

Pela citação, é possível perceber como a tradução é mais longa que o mesmo trecho original, marca da diferenciação existente entre os idiomas, uma vez que o inglês é uma língua mais objetiva, com palavras curtas e verbos mais específicos, o que elimina a necessidade da explicação da ação. Além disso, “extended credit freely” é traduzido por “vender fiado”, o que não é linguisticamente marcado no original, torna-se coloquial na tradução; não seria estranho ao leitor brasileiro “extensão de crédito”, mas poderia remeter à ideia de empréstimo bancário, sentido que não é presente no original. Por mais plausível e contextual que seja a tradução, não se pode negar a natureza coloquial do termo, uma vez que “fiado” para o dicionário *Aulete* é algo “comprado ou vendido a crédito, a prazo”.²⁸ Outro ponto desse mesmo trecho que chama a atenção é “He never checked their credit” por “Jamais verificava se um cliente tinha o nome limpo na praça”; a ideia de “nome limpo na praça” é uma coloquialidade antiga, conceito popular de que aquele que não tem dívidas tem o nome limpo.

²⁸ O termo pode ser acessado no endereço: <<http://www.aulete.com.br/fiado>>.

Uma das possíveis justificativas pode ser a tendência de “conferir o crédito” ter uma conotação bancária, algo que não é expresso no original, mas, assim como a justificativa da tradução anterior, trata-se de uma criatividade do tradutor sobrepondo-se ao texto original.

O tipo de escrita de Roth, como já foi dito, proporciona uma leitura menos formal e por isso muito próxima ao contexto de fala, o que se expressa também na tradução de Britto e faz com que as coloquialidades não sejam abruptamente apresentadas ao leitor; trata-se de inserções sutis, fluidas e naturais; ainda que nem sempre sejam identificadas no contexto original, são escolhas de equivalência que dialogam com o contexto da tradução como um todo, não levando a uma quebra no fluxo da leitura por nos depararmos com terminologias coloquiais. Já em DeLillo, a tradução é um pouco diferente; por ser um autor com uma escrita um pouco mais formal e menos preocupada com a coloquialidade do inglês, Britto parece ter uma dificuldade maior de manter a voz formal do autor, o que resulta em inserções mais abruptas e, algumas vezes, distantes da fala corriqueira do leitor brasileiro. Por isso, em DeLillo é possível perceber a presença da figura de Britto como tradutor muito mais facilmente do que em Roth, ainda que ela seja numericamente menor. Essa inconstância de escolhas também foi identificada por Barcellos (2016). Ao analisar o uso de expressões nos textos traduzidos, a pesquisadora concluiu que, em relação ao modo de traduzir de Britto, “[...] sua criatividade e estilo como autor interferem nas suas escolhas sugerindo um padrão distinto de escolhas para cada TT [texto traduzido]” (BARCELLOS, 2016, p. 124). Dessa forma, justificamos por que é possível existirem divergências acerca das escolhas de tradução, pois, muito além de uma diferenciação entre a escrita do original, há uma diversidade de propostas de traduções a partir do próprio tradutor.

Em *Ponto ômega*, as diferenças entre as traduções são encontradas nos momentos de descrição, quando o inglês atinge um maior nível de especificidade de sentido em um único termo. Para detalhar os carros que os personagens de Elster e Finley dirigiram até chegar à casa no deserto e a maneira como Elster encarava a direção, lemos:

DeLillo (2010)	DeLillo (2011) - Tradução de Britto
Our cars had four-wheel drive, this was essential, and after all his years here he seemed to be adjusting, still, to off-road driving, or any driving, anywhere . (p. 31, 32),	Nossos carros tinham tração nas quatro rodas, isso era essencial, e depois de todos aqueles anos ali ele parecia estar se adaptando, ainda, a dirigir off-road , ou mesmo a dirigir tout court . (p. 31).

O uso do termo “off-road” como no original é uma característica da tendência global de usar empréstimos de outros idiomas, principalmente da Língua Inglesa, no vocabulário. Essa expressão já é bem consolidada no contexto brasileiro, principalmente por causa do mercado automobilístico que usa o termo para classificar os carros que podem ser utilizados no asfalto e na estrada de terra com a mesma intensidade; não nos aprofundaremos no uso dos estrangeirismos por não ser este o foco da pesquisa. Entretanto, mais adiante, há um termo francês não presente no original e não comum aos falantes como “off-road”, o que leva a um estranhamento que quebra a fluidez e lembra ao leitor que se trata de uma tradução, perspectiva que foi previamente defendida por Venuti (2004) e apresentada aqui nos capítulos anteriores. *Tout court* consta no dicionário de Língua Portuguesa *Michaelis* como sendo uma expressão para “sem mais nada; simplesmente, somente”.²⁹ Em entrevista a Mauri Furlan e Walter Carlos Costa, para a revista *Cadernos de Tradução*, Britto é questionado se há traduções melhores que o original e se é preciso ser um escritor para ser um tradutor, e ele responde:

[...] minha posição pessoal é que, no caso do texto literário, não se deve tentar melhorar o original. Agora, nada impede um escritor criativo de, com base num texto cujas limitações ele percebe, criar um outro, em língua diferente, que tente superá-lo. Ou, em termos mais gerais, nada impede que o escritor crie uma obra em seu idioma inspirada em uma obra escrita em idioma diferente. Mas nesse caso acho melhor falar em “imitação” que em tradução. É claro que todo tradutor é uma espécie de escritor. Mas é uma espécie muito específica de escritor: aquele que põe seu domínio a serviço de outro escritor que trabalha em outra língua. A partir do momento em que ele não assume uma atitude de total humildade em relação ao original, ele não é mais tradutor, e sim escritor *tout court* [...] (BRITTO, 1997a, p. 470)

Nesse posicionamento, vemos que Britto defende a necessidade da criatividade na tradução, mas também reafirma que a tradução está subordinada ao original; quando há o afastamento entre os dois textos, a tradução está mais próxima a uma “imitação”. É possível perceber também o uso da mesma expressão em francês, *tout court*, o que confirma o nosso posicionamento de que as escolhas do tradutor não são resultantes apenas do texto literário, mas também dialogam com o repertório do tradutor. Além disso, como o uso da expressão estrangeira não se encontra presente no original, percebemos, mais uma vez, que o tradutor vai contra a sua premissa de causar no leitor da tradução o mesmo sentimento do leitor do original, “No caso de Britto, parece haver discrepância entre o que ele defende e o que é verificado em seus TTs [textos traduzidos]” (BARCELLOS, 2016, p. 118).

²⁹ O termo pode ser acessado em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Tout%20court%20/>>.

Mais adiante, os personagens Jessie e Finley conversam sobre o documentário que ele deseja fazer a respeito de Elster. Em um momento em que Jessie fala um pouco sobre si mesma, temos:

DeLillo (2010)	DeLillo (2011) - Tradução de Britto
I'm normally so totally disregardless . (p. 46)	Eu normalmente sou meio que totalmente desligadaça . (p. 42)

O termo final do original, “disregardless”, traz um dos poucos traços informais na obra de DeLillo. Não o classificaremos como um coloquialismo porque, ainda que ligeiramente despojado, não é um termo utilizado no cotidiano dos falantes de inglês, que tendem a optar pelo sinônimo, “regardless”; o termo, segundo a definição do *Longman*, é um advérbio que caracteriza uma ação que não é afetada nem influenciada por nada. Em uma análise de prefixo da Língua Inglesa, quando há dis- simboliza o negativo de um termo, entretanto, “regardless” já apresenta a ideia negativa a que dis- remete, logo, o uso é redundante. Quando traduzimos o termo por “desligadaça”, temos a informalidade, também presente no original, e um extra, que é o tom coloquial pela escolha extremamente informal do sufixo -ça. É por essa multiplicidade de caminhos de equivalências que,

[...] quando analisamos uma tradução e tentamos dizer exatamente quais tipos de soluções foram usadas e onde, em geral nos deparamos com o fato de que várias categorias explicam a mesma relação de equivalência, e que algumas relações não se encaixam apropriadamente em nenhuma categoria. (PYM, 2017, p. 44)

É possível encontrar um segundo exemplo de informalidade do original que foi transposto com uma coloquialidade característica de Britto. É um momento em que o narrador reconta a fala de Jessie, que não é transcrita, acerca do seu trabalho como uma voluntária acompanhante de idosos a hospitais, descrevendo um casal ao qual ela ajudou recentemente:

DeLillo (2010)	DeLillo (2011) - Tradução de Britto
They were nice people, unfilthily rich, losing, misplacing, dropping all the time. (p. 69)	Eram pessoas boas, eram ricas mas não podres de ricas , perdendo, esquecendo, deixando cair coisas o tempo todo. (p. 62)

No original, destacaremos a expressão “unfilthily rich”, em que “rich” remete a riqueza e “unfilthily” é o oposto da expressão informal “filthy rich”, “geralmente usada para quando se

pensa que alguém tem muito dinheiro”;³⁰ a oposição parte do prefixo un-, que, assim como des-, refere-se ao sentido negativo ou oposto. Ao contrário da expressão apresentada no parágrafo anterior, essa é mais utilizada pelos falantes, logo, na tradução, há uma equivalência de expressão por causa do uso da expressão “podres de ricas”, que é comum ao cotidiano do falante brasileiro.

Até aqui, apresentamos dois exemplos a partir da tradução de Britto para DeLillo que compactuam com o traço do original, dessa forma, pode parecer contraditória a nossa afirmativa anterior de que nessa obra a presença de Britto é notoriamente mais abundante por se tratar de tradução feita a partir de um modelo de escrita diferente da do tradutor em análise. Entretanto, é nas traduções não marcadas do original que percebemos a criatividade autoral de Britto sobrepondo-se ao texto original. Em um determinado momento da história, Elster descreve a mãe de Jessie, sua ex-mulher e diz:

DeLillo (2010)	DeLillo (2011) - Tradução de Britto
But she’s also crazy . She’s a completely manic individual who exaggerates everything (p. 58)	Mas além disso ela é maluca . É uma louca varrida que exagera em tudo. (p. 52)

“Crazy” ou “Maluca” é um termo que pode ser tanto formal quanto informal, tudo depende do contexto em que ele é utilizado. Quando referente a uma doença mental, um comportamento estranho ou referente a raiva, o termo é formal; mas quando direcionado para o sentido de loucura, maluquice ou comportamento irracional, o termo é informal. Na situação acima, não podemos afirmar que se trata de uma situação formal ou não, pois não é dito se a mãe de Jessie tem uma doença mental ou se ela é apenas “maluca” na perspectiva do ex-marido, Elster. Entretanto, destacamos o trecho pela tradução de “maniac” ser “louca varrida”; uma expressão exclusivamente coloquial. “Maniac” é, de fato, um termo informal que pode atuar tanto como substantivo quanto como adjetivo para descrever “alguém que se comporta de um jeito estúpido ou perigoso”,³¹ entretanto, no português, há uma proximidade com as possíveis traduções para o termo anterior, “crazy”. Se a tradução segue a literalidade, maníaco seria um termo que poderia alterar o sentido do original, por isso, a escolha por algo próximo a “crazy” faz mais sentido. Ao mesmo tempo, complementar o termo com “varrida” remete diretamente à oralidade do português, trazendo o não marcado do original para uma tradução marcada.

³⁰ “usually used to say you think someone has too much money”. Disponível em: <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/filthy-rich>>.

³¹ “someone who behaves in a stupid or dangerous way”. Disponível em: <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/maniac>>.

Há uma segunda expressão em que a tradução também surpreende pela sua coloquialidade. Ela vem em contexto em que os três personagens estão jantando e o narrador usa o discurso indireto para retomar a conversa da noite, em que Jessie conta sobre as vezes em que visitava galerias com a sua amiga Alicia. Sobre essa amiga, é dito:

DeLillo (2010)	DeLillo (2011) - Tradução de Britto
She said Alicia was deep as a dime. (p. 67)	Ela disse que Alicia era uma anta. (p. 60)

O termo “dime” refere-se a diversos sentidos, cada um relacionado a um contexto de fala. Para citar alguns, pode referir-se desde à moeda de dez centavos, até um pacote de dez dólares de alguma droga ilícita. Já “deep” pode atuar como adjetivo ou advérbio, em ambos os casos tem o sentido de profundidade, distância e até intensidade. Com isso, a expressão poderia ser literalmente traduzida como “profunda como uma moeda de 10 centavos”, logo, é uma atitude zombeteira à inteligência da amiga, ideia que é expressa na tradução de Britto pelo termo “anta”. Entretanto, ainda que exista equivalência de sentido, elaborar uma tradução com esse nível de coloquialidade em uma obra que não apresenta esse estilo destoava de toda a expectativa do leitor. Essa quebra de expectativa acerca do modo de traduzir é que permite que identifiquemos momentos que dialogam com a criatividade autoral do tradutor. “Anta” poderia ser suficientemente substituído por idiota ou imbecil, termos que trazem a informalidade e se relacionam ao coloquial, mas, ao mesmo tempo, não se distanciam do tom do texto. Assim como ocorre na tradução da expressão anterior, há um destaque para um trecho que não é marcado no original.

Comparando apenas a leitura de ambos os originais, temos um Roth que usa a coloquialidade na narrativa, nos diálogos e nas descrições. É uma escrita muito próxima ao cotidiano da fala oral; ao contrário de DeLillo, que, ainda que tenha um traço contemporâneo, não apresenta, na obra em análise, a escrita coloquial, mas sim um tom mais formal, distante e com poucas expressões orais. Nesse sentido, enquanto o tom da tradução de Britto se adapta ao original de Roth, permitindo que o leitor de ambos os idiomas perceba uma equivalência não somente contextual, mas também linguística, em DeLillo a tradução ultrapassa a escrita do original. Ainda que exista a mesma equivalência de contexto, a linguagem às vezes se comporta muito mais próxima ao modelo de escrita de Roth e Britto do que de DeLillo.

Na poesia, encontramos também exemplos de expressões coloquiais que são inseridas na tradução por Britto. Elizabeth Bishop, em “One art”, um dos mais conhecidos poemas da

autora, trata da perda, trazendo uma temática sentimental associada à musicalidade ao final de cada verso, que marcam a preocupação estética da poeta. As rimas finais de cada verso, entre master/disaster; fluster/master; faster/disaster; my last, or/master; vaster/disaster; gesture/master/disaster, apontam para a musicalidade poética apontada em Goldstein, ao mesmo tempo que provam a precaução estética da poeta, que mantém a sequência sonora ao final dos versos primeiro e terceiro das seis estrofes. Além disso, vemos uma linguagem formal, como o uso do verbo “shall” na negativa “shan’t” no verso “I shan’t have lied. It’s evident”, além das escolhas vocabulares que fogem da fala cotidiana, como “vaster” e “fluster”. Entretanto, muito além da linguagem, o tradutor deve transpor também a “função poética” do poema, pois

O tradutor traduz não o poema (seu “conteúdo” aparente), mas o *modus operandi* da “função poética” no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem”, não meramente “língua”. (CAMPOS, 2015, p. 102)

É importante retomar o contexto do poema, que dialoga com o período em que Bishop viveu no Brasil por 14 anos, grande parte deles em companhia da arquiteta Lota de Macedo Soares. Após a morte de Lota, quando já morava novamente nos Estados Unidos, onde lecionava em uma faculdade, Bishop escreve o célebre poema sobre perda, “One Art”. Conhecedor desse contexto, Britto propõe a seguinte tradução:

Bishop (2012)	Bishop (2012) - Tradução de Britto
<p>One Art</p> <p>The art of losing isn’t hard to master; so many things seem filled with the intent to be lost that their loss is no disaster.</p> <p>Lose something every day. Accept the fluster of lost door keys, the hour badly spent. The art of losing isn’t hard to master.</p> <p>Then practice losing farther, losing faster: places, and names, and where it was you meant to travel. None of these will bring disaster.</p> <p>I lost my mother’s watch. And look! my last, or next-to-last, of three loved houses went. The art of losing isn’t hard to master.</p> <p>I lost two cities, lovely ones. And, vaster, some realms I owned, two rivers, a continent.</p>	<p>Uma Arte</p> <p>A arte de perder não é nenhum mistério; tantas coisas contêm em si o acidente de perdê-las, que perder não é nada sério.</p> <p>Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero, a chave perdida, a hora gasta bestamente. A arte de perder não é nenhum mistério.</p> <p>Depois perca mais rápido, com mais critério: lugares, nomes, a escala subsequente da viagem não feita. Nada disso é sério.</p> <p>Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero lembrar a perda de três casas excelentes. A arte de perder não é nenhum mistério.</p> <p>Perdi duas cidades lindas. E um império que era meu, dois rios, e mais um continente.</p>

<p>I miss them, but it wasn't a disaster.</p> <p>—Even losing you (the joking voice, a gesture I love) I shan't have lied. It's evident the art of losing's not too hard to master though it may look like (Write it!) like disaster.</p>	<p>tenho saudade deles. Mas não é nada sério.</p> <p>— Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo que eu amo) não muda nada. Pois é evidente que a arte de perder não chega a ser mistério por muito que pareça (Escreve!) muito sério.</p>
---	--

Na tradução, é possível perceber a mesma preocupação com a estética do final dos versos por meio da rima existente entre mistério/sério; austero/mistério; critério/sério; quero/mistério; império/serio; etéreo/mistério/sério. Entretanto, a linguagem apresenta indícios de coloquialidade, algo muito mais próximo ao contexto autoral do tradutor do que do da poeta, assim como o uso do termo “bestamente”; e, além disso, podemos ressaltar o uso do diminutivo na tradução de “Lose something everyday” por “Perca um pouquinho a cada dia”. Não há, no original, indícios desse diminutivo, a sua escolha dialoga mais com a poesia de Britto do que com o poema em si.

O poema “The Burglar of Babylon” é apresentado por Britto aos leitores brasileiros de 1999, por meio do prefácio de *Poemas do Brasil*, como uma balada “[...] inspirada por um episódio real, ocorrido em abril de 1963, quando Bishop viu, da cobertura do Leme, a polícia militar perseguindo um ladrão na favela do morro da Babilônia” (BRITTO, 1999, p. 30). Dessa forma, Britto contextualiza o episódio por trás do poema, trazendo uma interpretação muito próxima ao leitor. A partir de Przybycien (2015), temos que, anterior à escrita desse poema, Bishop havia traduzido o auto de Natal do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, por isso, “The Burglar of Babylon” (The Burglar of B.) é um poema que “[...] resulta, portanto, da conjugação da poesia popular de duas culturas, traduzindo uma na outra. Tematicamente parece uma continuação da saga cabralina: mostra o destino dos retirantes na cidade grande” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 103). The Burglar of B. é um poema de 46 estrofes, cada uma com 4 versos; a história narrada em forma de poesia traz uma descrição externa das favelas em geral até focar na vida do ladrão Micuçu. Por mais que seja um poema com uma temática brasileira, uma vez que trata do êxodo rural e das favelas, continua sendo um poema de uma norte-americana, logo, a linguagem ainda é distante do leitor brasileiro, mas não podemos dizer o mesmo da tradução de Britto, pois, ainda que apresente a semelhança por meio da sonoridade, propõe, ao mesmo tempo, uma escolha de vocabulário que aponta para a coloquialidade, aproximando-se do leitor brasileiro de uma forma que Bishop não seria capaz de fazer usando o idioma do texto original. Por causa da extensão do poema, selecionamos apenas algumas estrofes, como veremos a seguir.

Bishop (2012)	Bishop (2012) - Tradução de Britto
<p>[...] <i>But they cling and spread like lichen,</i> And the people come and come. <i>There's one hill called the Chicken</i> <i>And one called Catacomb;</i></p> <p><i>There's the hill of Kerosene,</i> <i>And the hill of the Skeleton,</i> <i>The hill of Astonishment,</i> <i>And the hill of Babylon.</i></p>	<p>[...] Pois cada vez tem mais gente. <i>Tem o morro da Macumba,</i> <i>Tem o morro da Galinha,</i> <i>E o morro da Catacumba;</i></p> <p><i>Tem o morro do Querosene,</i> <i>O Esqueleto, o da Congonha,</i> <i>Tem o morro do Pasmado</i> <i>E o morro da Babilônia.</i></p>

Na tradução dessas duas estrofes, vamos primeiramente atentar para os nomes dos morros. Bishop tem o cuidado de traduzir cada um deles, fator que poderia ou não ser feito, por se tratar de nome próprio. Entretanto, enquanto a poeta cita seis morros – Chicken, Catacomb, Kerosene, Skeleton, Astonishment e Babyblon –, Britto cita oito morros – Macumba, Galinha, Catacumba, Querosene, Esqueleto, Congonha, Pasmado e Babilônia. O verso “But the cling and spread like lichen” não é, por exemplo, traduzido na mesma estrofe, mas sim no final da estrofe anterior, não apresentada aqui. Para manter, dessa forma, os quatro versos por estrofe, Britto insere “Tem o morro da Macumba”, que não é citado por Bishop. O segundo nome extra é inserido na segunda estrofe apresentada, “And the hill of the Skeleton”, que é traduzido pelo nome de dois morros, “O Esqueleto, o da Congonha,” o primeiro deles é citado em Bishop, mas o segundo trata-se de um acréscimo de Britto. Outro ponto interessante é a tradução de “There’s” por “Tem”, com o sentido de existir. No contexto da fala, é comum a substituição do verbo “haver” pelo verbo “ter”, logo, em uma tradução mais formal, “there’s” seria colocado como “há”.

Bishop (2012)	Bishop (2012) - Tradução de Britto
<p>They said, “He’ll go to his auntie, <i>Who raised him like a son.</i> She has a little <i>drink shop</i> On the hill of Babylon”</p>	<p>Disseram: “Ele vai atrás da tia, <i>Que criou o sem-vergonha.</i> Ela tem uma <i>birosca</i> No morro da Babilônia.</p>

Essa estrofe difere do original por conta das escolhas vocabulares da tradução, como no segundo verso “Who raised him like a son”, que, em uma tradução livre, seria “Que o criou como um filho”; entretanto, Britto propõe uma tradução coloquial, muito próxima ao leitor brasileiro, “Que criou o sem-vergonha”. Essa conotação de associar o bandido Micuçu a uma

peessoa “sem-vergonha” existe pelo contexto do leitor brasileiro, que pode, em uma das múltiplas leituras, associar o bandido à característica “sem-vergonha”, reação comum da população em relação a morador de favela. Logo, a tradução tende ao contexto cultural muito mais do que à aproximação linguística, trazendo um tom que não é característico a Bishop, pois esta não tende à coloquialidade. Nessa mesma estrofe, o termo “drink shop”, que seria algo semelhante a bar, ou loja de bebidas, é traduzido por “birosca”, uma palavra característica do português brasileiro e que remete às pequenas mercearias das favelas e regiões mais pobres. O emprego da coloquialidade como quebra de expectativa no leitor é de uso corriqueiro na poesia de Britto, como no poema V da sessão “Dez exercícios para os cinco dedos”, publicado em *Trovar Claro*:

Alguém reclama: A porta está fechada.
E não é que está mesmo? Antes assim.
Podia ser pior. Alguém comenta:
sempre podia ser muito pior.
Ouviu essa? Perguntam. Ouvi, sim.

De fato, nada grave. Menos mal.
Quando então ouve-se o comentário:
A luz está apagada. O outro diz:
É claro. Senão não estava escuro.
E arremata: Ninguém aqui é otário.

Em uma relação entre a produção autoral e a tradução, temos na tradução de Britto para “One Art” uma intertextualidade com o nome da última publicação de Britto, *Nenhum Mistério*. E esse tipo de relação não se restringe a sua publicação mais recente, mas alimenta toda a obra autoral de Britto, que afirma: “[...] só pude escrever os poemas que vim a escrever por ter lido antes uma série de outros poemas de outros autores, e só pude elaborar uma *persona* poética com base nas *personas* que depreendi da leitura desses autores” (BRITTO, 2008, p. 13). O mesmo pode ser percebido no poema “Sonetinho de Verão”, em que Britto cria no leitor, por meio da forma, uma expectativa de leitura, que, ainda que construída a partir de uma linguagem mais próxima ao cotidiano, segue uma formalidade; entretanto, quando se aproxima do arremate final, há uso de uma coloquialidade inesperada, marca de escrita que permite que um leitor conhecedor da obra de Britto identifique seu traço autoral.

Sonetinho de Verão

Traído pelas palavras.
O mundo não tem conserto.
Meu coração se agonia.
Minha alma se escalavra.
Meu corpo não liga não.

A ideia resiste ao verso,
o verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina.

Desejo manda lembranças.
O poema não deu certo.
A vida não deu em nada.
Não há deus. Não há esperança.
Amanhã deve dar praia.

O uso do soneto, forma recorrente em Bishop, é também uma relação com a poeta, mostrando que, além de alterar a poesia traduzindo, Britto também tem seus próprios textos autorais alterados pela tradução. No poema acima, temos uma temática que abriga a dificuldade do fazer poético, quando a subjetividade, supostamente, não se alinha à forma, “o poema não deu certo”, mas, ainda assim, a banalidade da vida continua, pois “amanhã deve dar praia”. A quebra de expectativa no final traz uma leveza poética em contraste com os quintetos e o quarteto, promovendo uma ruptura do padrão formal mais clássico por meio da temática e do uso de uma linguagem que oscila entre verbos pouco utilizados no cotidiano do falante, como “escalavra”, e expressões populares, como “dar praia”.

Ainda em relação a “The Burglar of Babylon”, vemos que esse traço permeia toda a tradução do poema de Bishop, como lemos em outra estrofe, em que o original apresenta a seguinte tradução,

Bishop (2012)	Bishop (2012) - Tradução de Britto
<p>Don't tell anyone you saw me. I'll run as long as I can. You were good to me, and I love you, But I'm a doomed man.</p>	<p>Brigado por tudo, tia, A senhora foi muito legal. Vou tentar fugir dos home, Mas sei que vou me dar mal.</p>

Essa estrofe é distante, linguisticamente, do original. No primeiro verso, “Don't tell anyone you saw me”, Micuçu conversa com a tia, alertando-a para que ela não conte a ninguém que ela o viu, e na tradução esse alerta é omitido e substituído por um “Brigado por tudo, tia”. O uso do “brigado” em lugar do “obrigado” é também uma marca de fala que não existe em Bishop, trazendo, mais uma vez, a tradução do não marcado pelo marcado. A segunda estrofe, “I'll run as long as I can”, em uma tradução literal, seria algo como “Vou correr o mais rápido que eu puder”, e isso vem traduzido em uma inversão, no terceiro verso, “Vou tentar fugir dos home”, que, além de tudo, insere o conotativo de policial para “homens” que, na fala popular, é resumido a “home”; expressões como essas não estão inclusas na obra original de Bishop, pois não representam a poesia da poeta, que sempre teve grande preocupação em usar uma

linguagem mais formal e permanece estrangeira no Brasil, mesmo morando aqui durante anos. O segundo verso da tradução, “A senhora foi muito legal”, é a tradução do terceiro verso do original, “You were good to me, and I love you”, e que não expressa o vocativo “senhora”, um sinal de respeito e consideração com a tia, uma vez que a tradução perde o final “and I love you”. O último verso, “But I’m a doomed man”, apresenta a ideia romântica do “doomed”, uma vez que o termo se refere a uma “maldição” ou algo como “fadado a um destino trágico”, essa ideia, entretanto, é transposta com o “Mas sei que vou me dar mal”.

Comparando as traduções de Britto para Bishop, encontramos, nos escritos originais da poeta, a descrição do mundo real com riqueza de detalhes e vocabulário, usando uma linguagem formal, e uma versificação igualmente preocupada com a forma. O mesmo se aplica à escrita de Wallace Stevens. Seus poemas são ricos em detalhes resultantes da observação da natureza e também do comportamento humano. Entretanto, quando focamos nas traduções, é possível perceber a presença de Britto em Bishop com frequência, mas, em Stevens, a mão do tradutor não é tão presente, o texto resultante é mais semelhante ao de Stevens do que ao de Britto. Esse comportamento reforça a percepção que tivemos de que o modo de Britto traduzir oscila entre a proximidade ao original e ao português, nesse caso usando palavras coloquiais e marcando a sua presença. Comparando o trabalho editorial de ambas as obras, temos em Bishop uma antologia muito mais próxima, linguisticamente, a Britto, o que pode ser justificado por ser organizada de acordo com uma temática, resultando em uma tradução complementada pelos paratextos da publicação. A antologia de Bishop difere da de Stevens por ser um diálogo com a personalidade do tradutor-organizador não apenas com base na escolha dos poemas, mas também no modo de traduzir.

Tanto Stevens quanto Bishop são poetas que Britto admite terem influenciado sua escrita autoral:

Eu traduzi a sério, mesmo três poetas: Wallace Stevens, Byron e Elizabeth Bishop. Foram os três projetos de tradução de poesia em que eu fui mais fundo. E dos três, o que eu fui mais fundo foi o projeto da Bishop, porque eu não apenas fiz uma antologia pegando quase metade do corpus da poesia dela, como também traduzi a prosa e as cartas dela. [...] O Wallace Stevens foi talvez o que deixou marcas mais fundas porque eu o li quando ainda estava em formação. [...] Dele peguei duas coisas importantes: um certo olhar filosófico, uma poesia muito pensante, de caráter introspectivo, e uma coisa meio objetiva [...]. (BRITTO, 2005, s.p.)

Influenciado por dois poetas preocupados com a forma, Britto elabora uma poesia com traços formais, mas sem perder sua particularidade coloquial, de fácil entendimento e próxima ao

cotidiano dos leitores. Esse comportamento, como foi visto, passa para a tradução de Bishop, mas o mesmo não pode ser afirmado sobre a tradução da poesia de Stevens.

O poema de Stevens “The idea of order at Key West”, que Britto traduz como “A ideia da ordem em Key West”, trata de um eu lírico que, ao observar o canto de uma mulher perto do mar, começa a repensar o real, pois vê no canto a realidade, de acordo com um *podcast*³² da também poeta Jennifer Michael Hecht. Na segunda estrofe, Stevens mostra como duas realidades, o canto e o mar, coexistem para formar a percepção do eu lírico da cena, mas, ao mesmo tempo, sobrevivem separadamente, logo, assim como há espaço para o mundo imaginário, resultante das impressões que temos da realidade, há a realidade em si, crua e separada da nossa percepção.

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
The sea was not a mask. No more was she. The song and water were not medleyed sound Even if what she sang was what she heard, Since what she sang was uttered word by word. It may be that in all her phrases stirred The grinding water and the gasping wind; But it was she and not the sea we heard.	O mar não era máscara. Nem ela. Canto e água não eram contraponto Ainda que ela ouvisse o que cantava: Seu canto era palavra por palavra. Talvez em cada frase transpirasse Água a ranger, vento a resfolegar; Mas era ela e não o mar que ouvíamos

Nesse primeiro exemplo de tradução, já podemos perceber que, ao contrário da transposição feita em Bishop, há uma aproximação mais intensa ao original do que ao leitor brasileiro, e esse comportamento permeia toda a antologia proposta por Britto. Em Stevens, é mais difícil perceber momentos em que Britto se deixa notar como tradutor. A tradução em Stevens conta com linguagem mais formal e escolha vocabular mais conectada ao contexto de Stevens, que buscava vocabulários distantes do leitor, trazendo uma poesia rica de estranhamentos gramaticais e vocabulares. Entretanto, ainda que mais sutil e em menor quantidade, Britto traz pequenas particularidades que apenas a sua tradução seria capaz de fazer, como no poema “Depression before Spring”, que descreve um galo cantando e por isso apresenta a escrita dos sons do carcarejar do galo. O poema é curto, por isso iremos transcrevê-lo por completo:

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
The cook crows But no queen rises.	O galo canta, Mas rainha alguma se levanta.

³² Poetry Foundation, podcast. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/podcasts/75918/the-idea-of-wallace-stevens>>.

<p>The hair of my blonde Is dazzling, As the spittle of cows. Threading the wind.</p> <p>Ho! Ho!</p> <p>But ki-ki-ri-ki Brings no rou-cou, No rou-cou-cou.</p> <p>But no queen comes In slipper green.</p>	<p>Minha loura tem cabelos Deslumbrantes, Como o cuspe das vacas Costurando o vento.</p> <p>Uô! Uô!</p> <p>Mas cocoricó Não traz curru nenhum, Nenehum curru-curru.</p> <p>Mas rainha alguma vem Com verde chinelinha.</p>
--	--

No primeiro verso, “crow” tem o mesmo sentido do verbo em português “cacarejar”, entretanto, é traduzido como “canta”. Outra diferença resultante das particularidades linguísticas está na segunda estrofe, “The hair of my blonde / is dazzling”, nos versos, “hair” é tratado singular, ainda que tenha a ideia de plural por se tratar de cabelo, entretanto, em inglês, trata-se de uma palavra incontável (*uncountable*), por isso, não apresenta plural e sempre será usada no singular. No português, também existe essa ideia de palavras sempre usadas no singular – e, em alguns casos, sempre usadas no plural –, mas no caso específico do exemplo, enquanto em um idioma se exige o uso do singular, no outro o termo pode ser tratado em ambas as flexões de número.

Quando o poema começa a abordar a sonoridade do canto do galo, “Ho! Ho” é traduzido por “Uô! Uô!”. Em inglês, o H no início das palavras tem a transcrição fonética de /h/, o que seria o nosso som da letra R; ao mesmo tempo, a letra H, no português, quando usada no início de palavras, não é pronunciada. Em consequência, se a tradução mantivesse o original por ser uma descrição de som, o poema não alcançaria o mesmo objetivo por ter leitores de diferentes idiomas. Essa mesma ideia se aplica na estrofe seguinte, em que “ki-ki-ri-ki” é transposto como “cocoricó”. Há nesse poema, ainda, um traço abordado anteriormente, que é o uso do diminutivo. Quando “slipper” é traduzido por “chinelinha”, percebemos, também, uma diferença de sentido, pois o termo proposto em Stevens refere-se mais à ideia de chinelos de dormir, como pantufas, por serem calçados mais confortáveis e macios. Entretanto, a tradução traz a ideia de “chinelos” no diminutivo, que difere da precisão linguística de Stevens, uma vez que desvia a linguagem para uma abordagem mais coloquial do que formal.

Stevens não apresenta apenas poemas curtos, na verdade, seus poemas longos são aclamados pelos leitores e pela crítica, entre eles “The man with blue guitar”, que Britto entende como sendo um poema que aborda temas fundamentais do poeta, “[...] a necessidade do sublime

apesar da falência da religiosidade cristã; o lugar da arte num mundo secularizado; a relação entre imaginação e realidade, poesia e verdade” (BRITTO, 2017, p. 17). Todo escrito em estrofes de dois versos, o poema divide-se em pequenas seções, trazendo reflexões acerca da vida, da poesia e da arte. Assim como na última análise proposta, o presente poema apresenta trechos em que o som do violão – “guitar” – é usado na poesia, como é visto na terceira seção,

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
To strike his living hi and ho, To tick it, tock it, turn it true,	Atingir-lhe o la-ri-lá da vida, Vará-lo, vazá-lo, virá-lo verdade,

A sonoridade dessa estrofe apresenta um jogo com a letra T – to strike; to tick it. Tock it, turn it – e as vogais I, O e U, presentes em toda a estrofe. Em consequência, a tradução de Britto altera o primeiro jogo de sons “hi, ho” por “la-ri-lá” e apresenta uma nova sequência de sons para o segundo verso, substituindo o T pelo V. Ainda que não apresente nenhum comportamento que indique um modo de traduzir que seja exclusivo a Britto, trata-se de um exemplo que traz na prática o trabalho de tradução poética com o sentido da “função poética” de Jakobson, pois, ainda que diante da perda sonora por diferenças de língua, o tradutor propõe uma nova leitura, mostrando a necessidade do lado poético do tradutor. Mais adiante, na estrofe de Stevens, atentando para o final de ambos os versos, as duplas right/wrong e weak/strong, lemos:

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
And all their manner, <u>right and wrong</u> , And all their manner, <u>weak and strong</u> ?	E tudo que eles são, o fraco e o forte, E tudo que eles são, a vida e a morte?

O final do segundo verso é transposto como sendo o primeiro, em tradução literal; já o final do primeiro verso é substituído pelo jogo vida/morte, o que pode ser justificado pela necessidade da rima no português. Uma vez que em Stevens o vocabulário é mais formal e mais afastado do contexto do leitor brasileiro, exemplos de coloquialidade são pouco percebidos na tradução de Britto, como no trecho a seguir:

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
Slowly the ivy on the stone Becomes the stones. Women become	Pouco a pouco, a hera sobre as pedras Transforma-se nas pedras. As mulheres

O advérbio “slowly” faz uma referência ao modo como as plantas crescem e começam a se tornar pedras. Esse crescimento acontece vagarosamente, ideia transmitida pelo uso do advérbio no início da estrofe que é mantido na tradução. Logo, “slowly” é tido como “pouco a pouco”, o que não é uma ideia diferente do original, mas, uma vez que se trata de uma poesia de Stevens, a escolha desse vocabulário ao invés de algo mais formal aponta para a figura do tradutor e para o seu modo de traduzir. Em uma outra estrofe, a coloquialidade é sutilmente indicada pela junção da preposição “para” com o pronome “o”, formando *pro*.

Stevens (2017)	Stevens (2017) - Tradução de Britto
But are these separate? Is it An absence for the poem, which acquires	Mas estarão de fato separados? Será ausência pro poema, que toma

Como podemos perceber, exemplos que destaquem a presença de Britto na tradução de Stevens são poucos. Alguns fatores que podem levar à justificativa para esse comportamento estão no fato de se tratar de poetas com proximidades diferentes para com o Brasil, possibilitando que Britto tenha maior margem de atuação em Bishop porque a poeta teve contato com a cultura brasileira e porque, como tradutor-organizador, Britto elabora uma antologia que tem o Brasil como recorte. Ao mesmo tempo, Bishop e Stevens compartilham características poéticas semelhantes, mas o tradutor as recebe de forma diferente, pois a forma com que a tradução de Britto se manifesta em Bishop é diferente daquela observada em Stevens, o que demonstra que a figura do tradutor irá interferir não somente na maneira como nós, como leitores, receberemos o autor e seu trabalho, mas também na maneira em como ele, como tradutor, irá realizar a tradução.

Diante da comparação aqui proposta de originais de quatro autores distintos, observamos que há semelhanças em relação ao modo como foram traduzidos. No gênero romance, Roth apresenta uma escrita contemporânea que usa a fala cotidiana no texto escrito, por isso, é um tipo de produção com expressões idiomáticas, coloquialismos e abreviações comuns aos contextos dos falantes do inglês. Na poesia, Bishop não apresenta essa relação com a língua, pois tende a usar uma voz mais formal, mas, quando comparada ao fazer poético de Stevens, a poesia de Elizabeth Bishop é linguisticamente mais simples, sendo sua principal preocupação a sonoridade, a rima e a fluidez dos sons; mas, uma vez que a poeta morou no Brasil por um longo período, permite que Britto use a função de antologista para sugerir um recorte que justifique a proposta de tradução. Não por acaso, é na tradução desses dois autores que mais

identificamos exemplos do trabalho criativo de Britto. Por causa da linguagem coloquial natural a Roth, a tradução de Britto apresenta essa mesma característica, mas, por vezes, encontramos momentos em que, ainda que não houvesse referência à fala cotidiana no original, Britto insere esse modo de escrita. Além disso, há a opção por coloquialismos específicos da fala brasileira, o que dialoga com a perspectiva de tradução domesticadora já abordada anteriormente. Mas esse comportamento de Britto como tradutor não é algo que segue uma regra fixa. Em autores como DeLillo, em que a contemporaneidade é expressa mais pela temática do que pela linguagem, e na poesia de Stevens, rigorosa com a forma e com o vocabulário, encontramos uma tradução que é muito mais próxima ao original, comportando-se como uma tradução mais estrangeirizadora. Entretanto, ainda assim, percebemos exemplos em que o fator criativo do tradutor se manifesta e o modo de escrita autoral transparece na contração gramatical e na informalidade de alguns vocábulos. É por causa dessa tendência a uma escrita que se mantém próxima à fala cotidiana que podemos afirmar que Britto, como tradutor, não atua apenas nos paratextos, mas também se apresenta no miolo do livro, na tradução do texto.

Considerações Finais

No contexto editorial, os limites entre as atuações de autor e tradutor são demarcados pelo trabalho paratextual das edições, mas nossa leitura de livros de literatura traduzida apontava para a presença do tradutor no interior do texto em si. Esta pesquisa partiu dessa impressão, tão saliente nos trabalhos de tradução do poeta-acadêmico-tradutor brasileiro Paulo Henriques Britto, de que havia escolhas tradutórias que se assemelhavam mais ao seu modo de escrita do que ao modo de escrita do autor do texto original, fazendo da distinção entre as tarefas do autor e do tradutor um processo mais complexo e tenso do que parecia ser.

Por isso, iniciamos o trabalho analisando as diferenças teóricas entre autor e tradutor e concluímos que as diferenciações entre essas duas atividades partiam de posicionamentos aliados a fatores sociais e econômicos. Logo, a divisão dos encargos entre autores e tradutores não poderia ser medida a partir de um único fator, era necessário relacionar as diferentes perspectivas da elaboração do texto para então delimitar a área de atuação de cada um. Para isso, foi necessário abordar questões relativas à construção textual e discutir aspectos referentes aos graus possíveis de criatividade presentes no original e na tradução, assim como as perspectivas quanto ao problema da fidelidade.

Já no segundo capítulo, buscamos demonstrar que Britto apresentava uma escrita autoral marcada pelo tom coloquial e que defendia, como tradutor, um produto que fosse submisso ao original, ainda que com *nuances* criativas. O principal argumento de Britto era de que o tradutor deve se fazer presente nos paratextos – seja na capa, notas de rodapé e/ou prefácio –, mas o texto deve remeter ao original, por isso, a translação deve causar no leitor estrangeiro as mesmas reações produzidas pelo texto original.

Uma vez conscientes da importância da edição para a elaboração do texto, dedicamos uma etapa da nossa pesquisa a comparar, no capítulo três, edições que veiculavam as traduções àquelas que veiculavam os respectivos originais e, no capítulo quatro, também os textos entre si. Para tanto, tomamos como *corpus* de trabalho: dois romances norte-americanos contemporâneos traduzidos por Britto, *Homem Comum*, de Philip Roth, e *Ponto Ômega*, de Don DeLillo; e duas antologias de poesia, *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*, de Elizabeth Bishop, e *O imperador de sorvetes e outros poemas*, de Wallace Stevens, também de autores norte-americanos, organizadas e traduzidas por ele.

Durante esse processo, percebemos que as antologias de poemas destacam o nome do tradutor na capa e na contracapa, salientando também que o mesmo indivíduo que traduziu a obra

selecionou e organizou os textos ali publicados. Nesse gênero, também percebemos a voz do tradutor nos prefácios, um espaço que permite a apresentação do poeta traduzido, ao mesmo tempo que é uma oportunidade para o tradutor defender a sua tradução e justificar suas escolhas e seu posicionamento.

Esse destaque, entretanto, não existe nos romances. As edições apresentam um trabalho editorial que ora segue o padrão da capa do original, ora se aproxima das outras edições traduzidas ou produz uma capa condizente com a coleção na qual foi publicada. Além disso, o nome do tradutor só é mencionado na segunda capa, aquela veiculada dentro do livro, e na ficha catalográfica, por ser uma demanda obrigatória por lei. Não há prefácios ou posfácios, e o texto inicia-se sem nenhuma outra menção à tradução.

O que concluímos com a nossa análise paratextual é que há uma diferença de tratamento do tradutor em diferentes gêneros. Analisamos obras traduzidas pelo mesmo indivíduo, e por isso podemos afirmar que não se trata de um reconhecimento segundo a qualidade da tradução, mas sim de uma postura editorial que corrobora a falsa noção de estar lendo o original no gênero romance; enquanto na poesia, gênero em que a translação apresenta seus maiores desafios, a presença do tradutor é demarcada e a publicação bilíngue contribui para o movimento comparativo entre original e tradução.

Assim, a demarcação das responsabilidades entre autor e tradutor é editorialmente realçada nas antologias, por permitir uma divisão física entre o texto original e o traduzido, levando a um destaque do trabalho do tradutor. Mas no romance, gênero em que a comparação com o original não pode ser igualmente executada, a não ser que se tenha em mãos uma edição bilíngue ou a publicação original e a traduzida, a edição apaga a presença do tradutor em seus paratextos de maior destaque, levando à invisibilidade de sua atuação.

Diante da manipulação editorial em torno da função do autor e da tarefa do tradutor, partimos para a etapa da pesquisa em que comparamos original e tradução no âmbito textual. Nesse momento, como nos dedicamos a analisar traduções de um tradutor em específico, Britto, isso permitiu que chegássemos a duas conclusões: uma generalista, que pode vir a ser aplicada em produções de outros tradutores, e uma mais específica, referente à tradução de Britto.

Em um posicionamento geral, concluímos que a presença do tradutor não se dá apenas no ambiente paratextual da obra, sendo possível encontrar escolhas e traços da tradução que irão se assemelhar à escrita autoral do tradutor, ou seguir um padrão de tradução que será repetido em outros textos do mesmo translador. Ainda que a tradução tenha a premissa de ser uma

produção submissa ao original, ela apresentará características que irão identificá-la como um texto único. No caso específico de Paulo Henriques Britto, percebemos que o seu traço autoral mais marcante, a coloquialidade, também se manifesta nos seus textos traduzidos, indo contra a sua premissa acadêmica de elaborar um texto que causa os mesmos efeitos do original nos leitores estrangeiros. O que percebemos é que há trechos “não marcados” no original que, a partir da tradução de Britto, são “marcados” na tradução. Com isso, essas escolhas demarcam a voz do tradutor ecoando além dos limites paratextuais e apresentando-se dentro do texto, tido como submisso ao original.

O que esta dissertação permite comprovar é que, ainda que o tradutor alegue fidelidade ao texto e que a edição deixe claro quem é o autor e quem é o tradutor daquela obra, a diferenciação entre ambas as funções não é simples e o texto final não é nem o original nem uma criação completamente inovadora do tradutor. A tradução é uma forma de edição, mas é também um componente da rede do sistema literário. Compreendemos essa relação a partir das traduções de Britto, mas ainda é necessário pensar em diferentes tradutores, pesquisando como essa influência existe em outros textos e contextos. Da mesma forma, esta pesquisa pode se expandir para outros idiomas e outros textos, buscando compreender se há diferentes relações entre originais e traduções na presença de outros contextos linguísticos. Esperamos, com a presente dissertação, responder a alguns questionamentos acerca do processo da tradução e auxiliar o desenvolvimento das futuras pesquisas sobre o tema.

Referências

ADAMS, Tim. Forgive me, my sons, for I have sinned. **The Guardian**: The observer. Reino Unido, s.p. 30 abr. 2006. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/books/2006/apr/30/fiction.philiproth>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O amigo & o que é um dispositivo?** Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

ALENCAR, Rosana Nunes de. **Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto**. 2016. 185 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras (DINTER/UNIR-UNESP), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2016. Disponível em:

<<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/138226>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

ARROJO, Rosemary. A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 19, p. 57-73, jan. 1992. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/issue/view/626>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1999.

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AULETE. *O dicionário da língua portuguesa na internet*. Disponível em:

<<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 14 fev. 2019

BARCELLOS, Carolina Pereira. **Estilo da tradução, convencionalidade e mudanças na tradução: um estudo de caso sobre os padrões de escolhas do tradutor Paulo Henriques Britto**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MGSS-A8KMMS>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. p. 65-75.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 66-81.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli, Silva de Almeida Prado, Sônia de Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007. Cap. 4, p. 183-202.

BRITTO, Paulo Henriques. A poesia brasileira hoje. Nov. 2013a. In: **Los Angeles review of books**. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/brazilian-poetry-today-2>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 16, p. 102-117, dez. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/2051>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: STEVENS, Wallace. **O imperador de sorvete e outros poemas**: tradução e apresentação de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. p. 9-24.

BRITTO, Paulo Henriques. As condições de trabalho do tradutor. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 193-204, jan. 2007b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6998/6483>>. Acesso em: 12 maio 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Bishop no Brasil. In: BISHOP, Elizabeth. **Poemas do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 9-58.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de *et al.* **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. PPGL/MEL/Flor&Cultura: Vitória, 2006. Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Correspondencia%20formal%20e%20funcional.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista. Concedida a Mauri Furlan e Walter Carlos Costa. **Cadernos de Tradução da UFSC**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 465-478, 1997a. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5244/4631>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Introdução. In: STEVENS, Wallace. **Poemas**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 9-15.

BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima Lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

BRITTO, Paulo Henriques. **Nenhum mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

BRITTO, Paulo Henriques. Notas do tradutor. In: BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 3, 9 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>>. Acesso: 29 ago. 2018

BRITTO, Paulo Henriques. O universo de Philip Roth, segundo seus tradutores no Brasil. Entrevista concedida a Olívia Fraga. **Nexo Jornal**, São Paulo, 2018b. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2018/05/26/O-universo-de-Philip-Roth-segundo-seus-tradutores-no-Brasil>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia: criação e tradução. **IPOTESI**, v. 12, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/v12n2/>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Por uma poesia liberta do “eu”. Entrevista concedida a Marlova Aseff. 12 nov. 2005. Disponível em: <<http://marlovaaseff.blogspot.com/2005/11/por-uma-poesia-liberta-do-eu.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, n. 4, p. 239-262, 1999b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5534>>. Acesso em: 21 jan. 2018

BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

BRITTO, Paulo Henriques. Uma experiência de autotradução. **Philia&Filia**, Porto Alegre, v. 02, n. 1, p. 59-71. jan./jul. 2013b.

BRITTO, Paulo Henriques. Elizabeth Bishop: os rigores do afeto. In: BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 13-30.

BRITTO, Paulo Henriques. Bishop no Brasil. In: BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 31-70.

BRITTO, Paulo Henriques. Notas do tradutor. In: BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c.

BRITTO, Paulo Henriques. Notas. In: STEVENS, Wallace. **O imperador de sorvete e outros poemas**: tradução e apresentação de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

CAMPOS, Haroldo de. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. **Revista Usp**, [S.l.], n. 33, p. 160-171, 30 maio 1997. Doi: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i33p160-171>>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35052>>. Acesso em: 21 out. 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Da introdução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CAMPOS, **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido**: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX. 2014. 398 f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=29928@1>. Acesso em: 18 abr. 2018.

CARNEIRO, Teresa Dias. Proposta de parâmetros para análise de paratextos de livros traduzidos. **Tradução em Revista**, [S.l.], v. 2015, n. 19, p. 113-127, 5 jan. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17771/pucRio.tradrev.25577>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

CESAR, Ana Cristina. Traduzindo o poema curto. In: _____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática; IMS, 1999. p. 411-420.

CHARTIER, Roger. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. Tradução de Jean Briant. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 21, p. 185-199, abr. 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9669/11239>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?**: revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino. São Carlos: Edufscar, 2014. 90 p.

CORACINI, Maria José R. Faria. Discurso sobre tradução: aspectos da configuração identitária do tradutor. **Tradterm**, São Paulo, v. 11, p. 29-51, jan. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49674>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

CURCINO, Luzmara. Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfrentamento de seus limites: reflexões sobre a autoria. In: CHARTIER, Roger. **O que é um autor?**: revisão de uma genealogia. São Carlos: Edufscar, 2014. p. 7-18.

DELILLO, Don. An Interview with Don DeLillo. [Entrevista concedida a Thomas Leclair]. **Contemporary Literature**, v. 23, n. 1, p. 19-31, 1982. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2307/1208140>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

DELILLO, Don. **Point omega**. Nova York: Scribner, 2010.

DELILLO, Don. **Ponto ômega**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. Tradução de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio**, Rio Grande do Sul, n. 5, p. 22-45, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900/27135>>. Acesso em: 30 out. 2018.

FISH, Stanley. Is there a text in this class?. Tradução de Rafael Eugenio Hoyos-Andrade. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 36, p. 191-206, 1992. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3919/3600>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

FISH, Stanley. What makes an interpretation acceptable?. In: FISH, Stanley. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge: Harvard University Press, 1980. Cap. 15, p. 338-355.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298. (Ditos e Escritos III).

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

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1991.

HECHT, Jennifer Michael. **The idea of Wallace Stevens**. Poetry foundation, 08 Mar. 2011. Podcast. 1 MP3 (22:52 min.). Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/podcasts/75918/the-idea-of-wallace-stevens>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Tradução de Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LONGMAN Dictionary of Contemporary English Online. Disponível em: <<https://www.ldoceonline.com/>>. Acesso em: 25 fev. 2019

MAGALHÃES, Flávia Denise Pires de; SANTOS, Andréa Soares. Tradução visual: um estudo das capas de *Station eleven*, de Emily St. John Mandel. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 7, n. 2, p. 67-86, ago. 2018. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1123>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

MARQUES, Helton. A formação e a afirmação do romance como gênero literário. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 11., Assis, p. 327-374, 2013. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/#!/pos-graduacao/cursos/letras/sel/anais/anais---1012/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

MERRIAM-WEBSTER. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com>>. Acesso em: 24 nov. 2018

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 14 dez. 2018

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORENO, Silene. **Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução**. 2001. 278 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudo de Linguagens, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269639>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

MORICONI, Italo. Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: algumas notas. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger; SIMONI, Mariana (Org.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. p. 125-132.

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

PAES, José Paulo. Sobre a tradução de poesia: alguns lugares-comuns e outros não tanto. In: _____. **Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática, 1990. p. 33-48.

POETRY FOUNDATION (Comp.). **Elizabeth Bishop**. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/elizabeth-bishop#tab-related>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

PRZYBYCIEN, Regina. **Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

PYM, Anthony. **Explorando teorias da tradução**. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 21-31.

ROTH, Phillip. A cultura literária vai acabar em 20 anos. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. **Revista Época**, Nova York, 2011. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/09/philip-roth-cultura-literaria-vai-acabar-em-20-anos.html>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

ROTH, Phillip. **Everyman**. New York: Vintage, 2007a.

ROTH, Phillip. **Homem comum**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

ROTH, Phillip. **Homem comum**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

SANTOS, Andréa Soares. **O excesso radical**: uma leitura da obra de Haroldo de Campos através da tradução. 1998. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 1998.

SCHLEIERMACHER, Friedrich *et al.* Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens/Sobre os diferentes métodos de tradução/Sobre os diferentes métodos de traduzir/Dos diferentes métodos de traduzir. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 9, p. 3-70, 11 jul. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doi: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2011n9p3>>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n9p3>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SEABRA, Adriana. Poesia alheia: José Paulo Paes e o trabalho do tradutor. **Ciências do Trabalho**, Brasil, n. 3, p. 153-166, dez. 2014. Disponível em: <<https://rct.dieese.org.br/index.php/rct/article/view/54>>. Acesso em: 20 out. 2018.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto. **Texto poético**, n. 8, v. 10, 2010. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/10>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

STEVENS, Wallace. **O imperador de sorvete e outros poemas**: tradução e apresentação de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STEVENS, Wallace. **Poemas**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TANQUEIRO, Helena. **Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo.** (tomo 1: estudo). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. 106 f. Tese (Teoria de la traducció) Departament de traducció i d'interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2002.

TORRES, Marie-Hélène. Antologias, coletâneas e coleções, uma introdução. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (Org.). **Literatura traduzida:** antologias, coletâneas e coleções. Fortaleza: Substância, 2016. p. 15-22. (Coleção TransLetras).

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: _____. **The translator's invisibility:** a history of translation. London: Routhledge, 2004. Cap. 1, p. 1-42.