

Davi Pessoa Carneiro  
Phellipe Marcel (orgs.)

# traduzir edição, editar tradução



O livro *Traduzir edição, editar tradução* é decorrente de seminário homônimo, ocorrido entre os dias 13 e 14 de junho de 2023, no Instituto de Letras da UERJ, e contou com a participação de docentes e discentes que compartilharam experiências e conhecimentos que habitam mundos em translação. Os textos aqui recolhidos testemunham a travessia e a troca de experiências entre tradutoras, tradutores, editoras e editores. A via de mão dupla — “traduzir edição, editar tradução” — é repleta de desvios que nos ajudam a aprofundar nossos conhecimentos ligados à tradução e à edição, o que alimenta e enriquece, além do mais, nossa tarefa crítica, que se torna sempre mais heterogênea.

A literatura, como a experimentamos, é um campo rico em trocas culturais e simbólicas, nas quais a tradução e a edição desempenham um papel crucial. A tradução não como mera transposição de palavras de uma língua para outra, já que ela envolve a translação de sentidos plurais em contextos culturais singulares e diversos. A edição não como simples preparação de um livro, visto que cada etapa é repleta de complexidade.



FINANCIAMENTO:





Davi Pessoa Carneiro  
Phellipe Marcel (orgs.)

# traduzir edição, editar tradução

Todos os direitos desta edição reservados  
à MV Serviços e Editora Ltda.

Este livro foi financiado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UERJ com recursos PROAP/CAPES.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto, Lia Rocha,  
Manoel Ricardo de Lima, Márcia Leite, Mauro Iasi e Virgínia Fontes

REVISÃO

Marília Pereira

ILUSTRAÇÃO (CAPA)

Caroline Schroeder, “traduzadaptação”, 2024

---

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
DE ACORDO COM ISBD

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva — CRB 8/9410

---

E23

Traduzir edição, editar tradução / organizado por Davi Pessoa,  
Phellipe Marcel. – Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2024.

128 p. ; 14cm x 21cm.

ISBN 978-65-6128-087-7

1. Tradução. 2. Edição. 3. Tradutores. 4. Editores.. I. Pessoa, Davi. II.  
Marcel, Phellipe. III. Título.

2025-631

CDD: 418.02

CDU: 81'25

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Tradução 418.02
  2. Tradução 81'25
- 



Rua Teotônio Regadas 26 sala 103  
20021-360 \_ Lapa \_ Rio de Janeiro \_ RJ  
[www.morula.com.br](http://www.morula.com.br) \_ [contato@morula.com.br](mailto:contato@morula.com.br)

 morulaeditorial  morula\_editorial

# Sumário

- 7      Apresentação  
DAVI PESSOA CARNEIRO  
PHELLIPE MARCEL DA SILVA ESTEVES
- 9      O problema da tradução das emoções na *Ilíada*  
e na *Odisseia*, de Homero: entre as edições críticas,  
a semântica histórica e a diacronia  
FELIPE MARQUES MACIEL
- 29     Textos afrodiásporicos: reflexões em perspectiva  
sobre tradução e edição  
MARIA APARECIDA ANDRADE SALGUEIRO
- 42     Mediação cultural na crítica e em edições  
especializadas de teatro  
GERALDO PONTES
- 63     Carta a uma jovem editora: da seleção de originais  
LICIANE GUIMARÃES CORRÊA
- 77     Italo Calvino e Natalia Ginzburg: destinos  
cruzados entre tradução e edição  
DAVI PESSOA CARNEIRO
- 93     De práticas editoriais e tradutórias à reflexão  
teórica: o lugar do livro numa trajetória  
PHELLIPE MARCEL DA SILVA ESTEVES
- 110    Agitação e propaganda na publicação do *Manifesto  
do Partido Comunista* no século XIX  
IURI PAVAN
- 125    Sobre os autores e as autoras



# Apresentação

Nos últimos anos, os estudos de edição e de tradução no âmbito acadêmico brasileiro têm recebido uma atenção especial por parte de docentes e discentes que têm contribuído para sua consolidação e difusão, com pesquisas de especialização, mestrado e doutorado, em graduações e pós-graduações por todo o país, assim como em participações em projetos de extensão, como nos casos do Laboratório de Publicações Lima Barreto (SELB-UERJ) e do Arquivo dos Livros (ArqLiv-UFF).

A relação entre edição e tradução é bastante antiga, e hoje suas práticas, métodos e teorias se tornam cada vez mais objetos de estudo por parte daqueles que desejam atuar tanto no campo editorial como na vida acadêmica. E nesse percurso — histórico, teórico e prático a um só tempo —, editores, editoras, tradutores e tradutoras têm consciência da importância de suas tarefas e buscam transmitir experiências a partir do contato e contágio com diversas tradições, traduções e experiências.

Portanto, torna-se imprescindível conhecer as antigas práticas e teorias para fazer um uso diferenciado dos novos meios técnicos e tecnológicos que estão à sua disposição, entrelaçando tais conhecimentos com as novas teorias e práticas de tradução e edição.

Em nossos dias, tradutores e tradutoras assumem outros papéis nessa rede multifacetada, e de extrema importância, já que se tornam, por vezes, editores e críticos, assim como editores se tornam tradutores, quando assumem um olhar que vai além da preparação e publicação de textos, passando por sua distribuição e comercialização?

A via de mão dupla — “traduzir edição, editar tradução” — é repleta de desvios que nos ajudam a aprofundar nossos conhecimentos ligados à tradução e à edição, o que alimenta e enriquece, além do mais, nossa tarefa crítica, que se torna sempre mais heterogênea.

Se, de fato, é vital ter conhecimentos “especializados” no que diz respeito ao trabalho da tradução e da edição, é igualmente vital a travessia por outros saberes que possam permitir a abertura para novos gestos na relação edição-tradução.

O seminário “Traduzir Edição, Editar Tradução”, ocorrido entre os dias 13 e 14 de junho de 2023, contou com a participação de docentes e discentes que compartilharam experiências e conhecimentos que habitam mundos em translação. Os textos aqui recolhidos testemunham a travessia e a troca de experiências entre tradutoras, tradutores, editoras e editores.

**DAVI PESSOA CARNEIRO**

**PHELLIPE MARCEL DA SILVA ESTEVES**

*Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2024.*

# O problema da tradução das emoções na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero: entre as edições críticas, a semântica histórica e a diacronia

FELIPE MARQUES MACIEL

*Dizem que até a formiga e o mosquito têm em si cólera.  
Se têm cólera até os mais insignificantes animais,  
como me pedes tu que suporte tudo sem ter cólera,  
que nem responda com simples palavras a quantos  
me ultrajam com seus atos? Seria preciso não respirar,  
tapando-me a boca com junco para o resto da vida.*

[PALADAS DE ALEXANDRIA, EPIGRAMA 49,  
TRAD. CARLOS A. MARTINS DE JESUS]

## Considerações teóricas iniciais

Desde pelo menos a década de 1980, constantes estudos sociológicos, antropológicos e históricos<sup>1</sup> têm mostrado que a cultura e

---

<sup>1</sup> Sobre este ponto, poderíamos mencionar os trabalhos de Arlie Russell Hochschild (1975, 1979, 1983), Theodore Kemper (1978, 1990) e Thomas Scheff (1988, 1990) — todos eles na Sociologia —, e Michelle Rosaldo (1980), Lila Abu-Lughod (1986) e Catherine Lutz (1988) — na Antropologia. A História chega mais tarde no debate, com Carol e Peter Stearns (1985), apesar de outros historiadores terem enfatizado a importância da vida sentimental, como Lucien Febvre (1941) e Phillippe Ariès (1960).

a história produzem um efeito significativo na maneira como as emoções são sentidas, significadas, expressadas e interpretadas. Hoje, sabe-se que cada sociedade possui uma gramática emocional que lhe é própria, e a linguagem, por sua vez, constitui um dos meios privilegiados através do qual consegue-se ter acesso à organização de sua vida emocional.

Apesar de muito difundido na mídia e em certos campos da psicologia, o modelo de Ekman (1971), de que as emoções seriam universais e de que haveria emoções básicas — tais como a alegria, o medo, a raiva, a tristeza, o nojo e a surpresa —, se mostrou inapropriado tanto por: 1) questões metodológicas; 2) incapacidade de responder a questionamentos culturais; 3) simplificação de um fenômeno biocultural extremamente complexo.

Nem universais nem atemporais, as emoções estão sujeitas às forças da cultura e da história, podendo inclusive desaparecer. Partindo dessa perspectiva, o campo de estudos da história das emoções procura analisar como cada sociedade em certo período da história significou suas próprias emoções, produzindo representações e utilizando um vocabulário específico para expressar sentimentos bastante particulares.

O próprio conceito de emoção, que teria sido semantizado da forma como o conhecemos hoje por volta do século XIX na língua inglesa (Dixon, 2012), tem se mostrado problemático para analisar o fenômeno em questão. Nem todas as culturas ou períodos históricos possuem uma palavra específica para designar “emoção” ou “sentimento”, o que não significa dizer que tais culturas não experimentem emoções ou sentimentos — é o caso da Grécia Arcaica, período de circulação da poesia homérica. O termo mais próximo da noção de “emoção”, na Grécia Antiga, é o *πάθος* (*páthos*), que só aparece com o significado de emoção em fins do século V a. C. (Konstan, 2006, p. 16; Harris, 2001, p. 84). Na poesia homérica, por exemplo, não temos palavras que possam ser traduzidas como

“emoção”. Já na Grécia contemporânea, os termos συγκίνηση (*synkínisi*) e αίσθημα (*aísthima*) parecem cumprir essa função.

Diante desse cenário, cabe examinar com mais detalhes como a tradução das emoções constitui um desafio sério para o trabalho tradutório, na medida em que não existe uma correspondência exata entre os termos de uma língua de partida e os de uma língua de chegada, especialmente no campo dos termos abstratos, sem referentes materiais na realidade.

## A tradução como restituição

O crítico literário francês George Steiner diz, em *Depois de Babel* (2005, p. 15), que “cada língua mapeia o mundo diferentemente”, pois produz e utiliza um conjunto específico de formas linguísticas para nomear diferentes aspectos da realidade. Por causa disso, existem palavras sem correspondência exata de uma língua para outra, na medida em que o exercício de significação varia conforme a atenção e a necessidade dos mais variados grupos sociais. Pensar em termos de cultura e sociedade é mais simples, mas cada cultura e cada sociedade é composta por um mosaico de grupos, com atravessamentos de classe, raça, gênero, sexualidade, idade e procedência geográfica — cada um deles elaborando potencialmente formas linguísticas que lhe são próprias. A poeta Ana Martins Marques (2017) sintetizou muito bem o movimento de significação no interior de uma língua no belíssimo poema:

Entre tantas coisas  
numa separação  
é também uma língua  
que se extingue

É importante pensar a tradução, portanto, não como uma busca de equivalentes linguísticos, como se para um termo “A” na língua de partida houvesse um termo “B” na língua de chegada, mas, como já propusemos em outra ocasião (Marques, 2020, p. 34), procurar compreender a tradução como um movimento de “restituição” — de tentar devolver a uma língua uma configuração de sentidos que seja capaz de desvelar o mundo que aquelas palavras mapearam. A semântica histórica é uma aliada importante nesta tarefa, pois a restituição de um significado depende fundamentalmente do conhecimento sócio-histórico (do contexto em que a obra se insere) e sociolinguístico (das articulações entre língua e sociedade no contexto em questão).

Há também que se levar em conta que um autor ou autora sempre se encontra inserido em uma comunidade linguística, em contato com um grupo de interlocutores, circulando por certos espaços; o termo que se deseja traduzir dificilmente vai revelar uma compreensão social abrangente sobre um fenômeno. No campo das emoções, a historiadora Barbara Rosenwein propôs o conceito de “comunidades emocionais”, para tentar dar conta do caráter específico das gramáticas emocionais de certos grupos sociais; as comunidades emocionais operam como as comunidades sociais (famílias, bairros, sindicatos, instituições acadêmicas, conventos, fábricas, pelotões, cortes principescas etc.). Cada uma delas possui uma espécie de regime emocional próprio, produto de um sistema de sentimentos desses grupos, com emoções que ignoram ou que valorizam, bem como “modos de expressão emocional que eles pressupõem, encorajam, toleram e deploram” (Rosenwein, 2011, p. 22).

Na tradução das emoções, o significado que se busca quase sempre diz mais sobre a experiência e as expectativas de quem escreve do que sobre a realidade propriamente dita. Há que se levar em conta, porém, que a vida social exerce uma influência muito grande no significado das palavras, pois os textos escritos

comunicam algo para alguém. No caso da poesia homérica, como veremos, a situação é mais problemática: estamos lidando com um material tradicional, produto de uma sociedade oral, no qual várias gerações de poetas trabalharam. No período arcaico da Grécia antiga, a noção de autoria é anacrônica: *Ilíada* e *Odisseia* foram poemas atribuídos a Homero, e por mais que os gregos do período clássico tivessem certeza de que no passado alguém chamado Homero existiu e compôs ambos os poemas, hoje não é possível afirmar tal coisa sem ressalvas (Graziosi, 2021, p. 37-42)<sup>2</sup>.

### **A poesia homérica e o problema das emoções: o caso da μῆνις (*mênis*)**

A história da literatura ocidental começa com uma emoção, uma raiva de proporções inimagináveis que apenas alguém com um estatuto privilegiado poderia sentir. Para dar conta desta raiva, os poetas que trabalharam na composição da *Ilíada* — que faziam parte de uma cultura oral e conheciam a escrita apenas de “ouvir falar”, como hoje se sabe — escolheram uma palavra especial, μῆνις (*mênis*), e não a palavra que ordinariamente poderia significar raiva no período, χόλος (*khólos*)<sup>3</sup>, e nem mesmo a palavra que, mais tarde, se tornaria o principal termo para esta emoção, οργή (*orgé*)<sup>4</sup>. Vejamos abaixo o próêmio da *Ilíada* (vv. 1-5), na tradução de Frederico Lourenço (2019).

---

<sup>2</sup> Temos aqui a célebre questão homérica, discussão que surge mais ou menos no século XVII e que tem como objeto os modos de composição da *Ilíada* e da *Odisseia* e a biografia de Homero. Para uma excelente síntese do assunto, ver Malta (2015).

<sup>3</sup> A palavra está etimologicamente ligada à “cólera” através do latim *cholera*, *-ae*.

<sup>4</sup> O termo em questão já aparece em Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, v. 304, poeta distante de Homero em poucas décadas.

1. Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida  
 [μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
*mênin áeide theà Pēlēiádeō Akhilēos*]
2. (mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
3. e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
4. ficando seus corpos como presa para cães e aves
5. de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
6. desde o momento em que primeiro se desentenderam
7. o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.

Na *Ilíada* e na *Odisseia*<sup>5</sup>, a palavra *mênis* costuma ser utilizada geralmente em referência aos deuses, pois as divindades ofendidas são as personagens que mais sentem *mênis*. Prova disso é o verso 178 do canto V, no qual Eneias, filho de Afrodite, diz o seguinte a Pândaro, o arqueiro troiano: “Pesada é a cólera de um deus”<sup>6</sup> (χαλεπή δὲ θεοῦ ἔπι μῆνις / *khalepè dè theoû épi mênis*). Ou o verso 66 do canto II da *Odisseia*, no qual Telêmaco denuncia publicamente as ofensas dos pretendentes e faz uma recomendação: “Receai a cólera dos deuses” (θεῶν δ’ ὑποδείσατε μῆνιν / *theôn d’hypodeísate mênin*). O homerista Leonard Muellner diz que:

*A mênis é uma emoção que age para mudar o mundo. Não é uma palavra para uma ‘raiva solene’, mas o nome sagrado de uma penalização final contra um comportamento tabu, e os personagens épicos a invocam para prevenir pessoas sobre a violação de regras cósmicas fundamentais (Muellner, 1996, p. 194)*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Todas as ocorrências de *mênis* nos poemas homéricos: *Il.*, I, vv. 1, 75; V, vv. 34, 178, 444; IX, v. 517; XIII, v. 624; XV, v. 122; XVI, v. 711; XIX, vv. 35, 75; XXI, v. 523. *Od.*, II, v. 66; III, v. 135; V, v. 146; XIV, v. 283. Iremos oportunamente detalhar melhor os contextos em que a *mênis* é utilizada.

<sup>6</sup> Todas as traduções utilizadas serão as de Frederico Lourenço (2018 e 2019).

<sup>7</sup> No texto em inglês: “*Mênis is an emotion that acts to change the world. It is not a word for “solemn anger” but the sacred name of the ultimate sanction against tabu behavior, and epic personages invoke it to forestall people from breaking fundamental cosmic rules*”.

Aquiles, na *Ilíada*, é uma espécie de divindade ofendida pela arrogância do chefe do exército grego, Agamemnon, que lhe desonra publicamente diante dos olhos de todos os companheiros. Na lógica de Aquiles (e talvez na dos poetas que trabalharam no material narrativo), a injúria cometida é intolerável porque ninguém em sua posição poderia ser desconsiderado como ele foi.

Na história da tradução do próêmio da *Ilíada* no Brasil, *mênis* já foi vertida para a língua portuguesa de várias maneiras, conforme apontamos na tabela abaixo<sup>8</sup>, elaborada a partir das traduções mais difundidas.

**TABELA 1. Termos principais para a tradução de *mênis* nas edições brasileiras da *Ilíada***

ANO	TRADUTOR	ESCOLHA LEXICAL
1874	Manuel Odorico Mendes	ira
1945	Carlos Alberto Nunes	cólera
1969	Donaldo Schüller	fúria
2001	Haroldo de Campos	ira
2006	André Malta	fúria
2013/2019	Frederico Lourenço	cólera
2018	Christian Werner	cólera
2020	Trajano Vieira	fúria
2022	Leonardo Antunes	ira

<sup>8</sup> Para uma lista mais completa das traduções dos próêmios de *Ilíada*, ver o ótimo texto do *blog* “escamandro”, disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2020/04/20/proemio-da-iliada-por-matheus-mavericco/>.

Como se pode perceber, não parece haver grandes preferências dos tradutores por qualquer uma das palavras utilizadas; algumas traduções chegaram a adotar uma palavra em uma versão prévia e depois a substituíam por outra, como se fossem equivalentes. A pergunta que interessa ao tradutor é: para além da questão métrica, que é critério a ser levado em conta no projeto tradutório, o que ira, fúria e cólera dizem sobre *mênis*? Que palavra da língua portuguesa seria mais adequada a cartografar e restituir o universo de sentidos da palavra grega? A resposta não é fácil, pois, como se viu, *mênis* procura dar conta de um tipo de ofensa sem paralelos na língua portuguesa, sendo, portanto, aparentemente intraduzível.

Na história da língua grega, de Homero até nós, a palavra *mênis* vai perder cada vez mais a sua presença na vida social dos gregos antigos, existindo quase exclusivamente na literatura. Mesmo obras literárias de caráter popular, como a comédia, não farão uso da palavra em questão. Hoje em dia, em uma Grécia fortemente cristianizada, em que a relação com o divino não acontece mais como no passado, os dicionários apontam que *mênis* é antiquado<sup>9</sup>. Poderíamos dizer que a *mênis*, que demarcava uma certa maneira de se posicionar no mundo diante de uma violação, é uma emoção que desapareceu.

Em *Ilíada* e *Odisseia*, contudo, a *mênis* continua ativa e operante, servindo não só para a organização da narrativa nos poemas, mas como testemunho antropológico e histórico que nos permite entender com mais profundidade o pensamento grego arcaico. Na penúltima ocorrência desta emoção na *Ilíada*, há um símile que

---

<sup>9</sup> Ver, a título de exemplo, a definição do dicionário Infopedia, disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/grego-portugues/%CE%BC%CE%AE%CE%BD%CE%B9%CF%82>. No dicionário de Μπαμπινιώτη (2002, p. 1097) aponta que o termo em questão é “antiquado” (αρχαιοπρεπής).

compara a *mênis* de Aquiles, cujo objeto são os troianos, com a *mênis* divina, cujas vítimas são os seres humanos (*Il.*, XXI, vv. 522-525)<sup>10</sup>:

Tal como quando {a fumaça} sobe até o vasto céu  
de uma cidade em chamas, e a **cólera divina** a faz deflagrar;  
a todos cria {aflição} e a muitos traz {fardos} —  
assim Aquiles causava {aflição} e {fardos} aos Troianos.

[ὥς δ' ὅτε {καπνός} ἰὼν εἰς οὐρανὸν εὐρὺν ἵκηται  
ἄστεος αἰθομένοιο, θεῶν δέ ἐ **μῆνις** ἀνήκε,  
πᾶσι δ' ἔθηκε {πόνον}, πολλοῖσι δὲ {κῆδε} ἔφηκεν,  
ὧς Ἀχιλῆος Τρώεσσι {πόνον} καὶ {κῆδε} ἔθηκεν.]

A utilização da *mênis* para descrever o estado emocional de Aquiles tem o potencial de indicar à audiência da poesia homérica a seriedade da ofensa que lhe foi dirigida, mas também de possibilitar uma compreensão mais profunda sobre a gramática emocional tanto da *Ilíada* como da *Odisseia*. A *mênis*, como uma emoção típica do mundo oral do qual nascem e se desenvolvem os poemas homéricos, tem dimensões que não conseguem ser transportadas com facilidade para a língua portuguesa, sob risco de ter sua complexidade diluída em emoções como a raiva, o rancor ou o furor, por exemplo. Não que a dificuldade, neste caso, deva ser sinônimo de impossibilidade, mas talvez a utilização de recursos acessórios — como uma nota de rodapé, um adjetivo complementar ou uma perífrase, por exemplo — podem ser levados em consideração para se tentar uma restituição mais coerente com o mundo no qual a palavra habita.

Em outra oportunidade (Marques, 2020, p. 136), no caso específico da tradução do *póthos* no período arcaico, propusemos a

---

<sup>10</sup> Na citação, utilizamos o negrito para destacar a *mênis* e as chaves para enfatizar termos importantes para o universo semântico da palavra.

utilização de um adjetivo complementar que pudesse enfatizar a dimensão de sofrimento envolvida na experimentação dessa emoção; vertemos *póthos*, portanto, como “saude amarga”, pois a saudade que conhecemos enquanto brasileiros nem sempre é dolorida, corrosiva ou indesejável — como acontece no caso do *póthos* —, embora muitas vezes seja. Certos projetos tradutórios comportam a utilização de mais palavras para verter os termos gregos, como é o caso da recém-publicada *Ilíada de Homero em decassílabos duplos*, de Leonardo Antunes (2022).

Na poesia homérica, a *mênis* faz parte de uma rede semântica e lexical que evoca toda uma gramática da violação que cumpre o papel narrativo de alertar os personagens para comportamentos intoleráveis. Desse grupo lexical fazem parte, além do substantivo em questão, o verbo grego *mêníō*<sup>11</sup> e os substantivos *ménima*<sup>12</sup> e *mēnithmós*<sup>13</sup>, termos que ajudam a traçar com mais precisão a moldura emocional dessa emoção. Na tabela a seguir, elencamos todas as ocorrências do grupo lexical para que possamos compreender os objetos e situações que provocam o surgimento da *mênis*.

---

<sup>11</sup> Ocorrências do verbo *mêníō* nos poemas homéricos: *Il.*, I, vv. 247, 422, 488; II, v. 769; V, v. 178; XII, v. 10; XVIII, v. 257. *Od.*, XVII, v. 14.

<sup>12</sup> As únicas ocorrências de *ménima* na poesia homérica são 1) o verso 358 do canto XXII da *Ilíada* e 2) o verso 73 do canto XI da *Odisseia*.

<sup>13</sup> O termo ocorre apenas no canto XVI da *Ilíada*, nos versos 62, 202 e 282.

TABELA 2. Análise das ocorrências do grupo lexical  
*mênis-mêníō-mênima-mênithmós* na *Ilíada* e na *Odisseia*

TERMO FLEXIONADO E CLASSE GRAMATICAL	OBRA E VERSO	QUEM EXPERIMENTA A EMOÇÃO, CONCRETA OU POTENCIALMENTE	SITUAÇÃO DEFLAGRADORA, CONCRETA OU POTENCIAL
1 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , I, v. 1	Aquiles (no proêmio)	Desonra pública cometida por Agamemnon
2 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , I, v. 75	Apolo (no discurso de Calcas)	Desonra sofrida por Crises
3 ἐμήνιε ( <i>eménie</i> ) Verbo	<i>Il.</i> , I, v. 247	Agamêmnon (no discurso do narrador)	Ofensas públicas dirigidas por Aquiles
4 μῆνι' ( <i>méni'</i> ) Verbo	<i>Il.</i> , I, v. 422	Aquiles (em discurso de Tétis)	Desonra pública cometida por Agamemnon
5 μήνιε ( <i>ménie</i> ) Verbo	<i>Il.</i> , I, v. 488	Aquiles (no discurso do narrador)	Desonra pública cometida por Agamemnon
6 μῆνιεν ( <i>ménien</i> ) Verbo	<i>Il.</i> , II, v. 769	Aquiles (no discurso do narrador)	Desonra pública cometida por Agamemnon
7 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , V, v. 34	Zeus (no discurso de Atena)	A interferência dos deuses no curso da guerra? (hipótese)
8 μῆνις ( <i>mênis</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , V, v. 178	Um deus indefinido (no discurso de Eneias)	Frase proverbial?
9 μῆνίσας ( <i>mênísas</i> ) Particípio	<i>Il.</i> , V, v. 178	Um deus indefinido (no discurso de Eneias)	A falta de sacrifícios? (hipótese)

TABELA 2. Análise das ocorrências do grupo lexical  
*mênis-mêníō-mênima-mênithmós* na *Ilíada* e na *Odisseia*

TERMO FLEXIONADO E CLASSE GRAMATICAL	OBRA E VERSO	QUEM EXPERIMENTA A EMOÇÃO, CONCRETA OU POTENCIALMENTE	SITUAÇÃO DEFLAGRADORA, CONCRETA OU POTENCIAL
10 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , V, v. 444	Apolo (no discurso do narrador)	O confronto com Apolo? (hipótese)
11 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , IX, v. 517	Aquiles (no discurso de Fênix)	Desonra pública cometida por Agamemnon
12 μῆνι' ( <i>mêni'</i> ) Verbo	<i>Il.</i> , XII, v. 10	Aquiles (no discurso do narrador)	Desonra pública cometida por Agamemnon
13 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XIII, v. 624	Zeus (no discurso de Menelau)	A violação da hospitalidade?
14 μῆνις ( <i>mênis</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XV, v. 122	Zeus (no discurso do narrador)	A interferência dos deuses na guerra?
15 μῆνιθμόν ( <i>mênithmón</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XVI, v. 62	Aquiles (em discurso sobre a própria <i>mênis</i> )	Desonra pública cometida por Agamemnon
16 μῆνιθμόν ( <i>mênithmón</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XVI, v. 202	Aquiles (em discurso sobre a própria <i>mênis</i> )	Desonra pública cometida por Agamemnon
17 μῆνιθμόν ( <i>mênithmón</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XVI, v. 282	Aquiles (no discurso do narrador)	Desonra pública cometida por Agamemnon
18 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XVI, v. 711	Apolo (no discurso do narrador)	O confronto com Apolo? (hipótese)

TABELA 2. Análise das ocorrências do grupo lexical  
*mênis-mêníō-mênima-mênithmós* na *Ilíada* e na *Odisseia*

	TERMO FLEXIONADO E CLASSE GRAMATICAL	OBRA E VERSO	QUEM EXPERIMENTA A EMOÇÃO, CONCRETA OU POTENCIALMENTE	SITUAÇÃO DEFLAGRADORA, CONCRETA OU POTENCIAL
19	μήνιε ( <i>mêníe</i> ) Verbo	<i>Il.</i> , XVIII, v. 257	Aquiles (no discurso de Polidamante)	Desonra pública cometida por Agamemnon
20	μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XIX, v. 35	Aquiles (no discurso de Tétis)	Desonra pública cometida por Agamemnon
21	μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XIX, v. 75	Aquiles (no discurso do narrador)	Desonra pública cometida por Agamemnon
22	μῆνις ( <i>mênis</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XXI, v. 523	Um deus indefinido (símile)	Símile
23	μῆνιμα ( <i>mênima</i> ) Substantivo	<i>Il.</i> , XXII, v. 358	Um deus indefinido (no discurso de Heitor)	O ultraje ao cadáver?
24	μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Od.</i> , II, v. 66	Zeus? (no discurso de Telêmaco)	A violação da hospitalidade?
25	μῆνιος ( <i>mênios</i> ) Substantivo	<i>Od.</i> , III, v. 135	Atena (no discurso de Nestor)	Falta de sensatez e justiça no saque à Troia?
26	μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Od.</i> , V, v. 146	Zeus (no discurso de Hermes)	Desobediência a Zeus?
27	μῆνιμα ( <i>mênima</i> ) Substantivo	<i>Od.</i> , XI, v. 73	Um deus indefinido (no discurso de Elpenor)	A negação dos ritos fúnebres, do sepultamento

TABELA 2. Análise das ocorrências do grupo lexical *mênis-mēnīō-mēnima-mēnithmós* na *Ilíada* e na *Odisseia*

TERMO FLEXIONADO E CLASSE GRAMATICAL	OBRA E VERSO	QUEM EXPERIMENTA A EMOÇÃO, CONCRETA OU POTENCIALMENTE	SITUAÇÃO DEFLAGRADORA, CONCRETA OU POTENCIAL
28 μῆνιν ( <i>mênin</i> ) Substantivo	<i>Od.</i> , XIV, v. 283	Zeus (no discurso de Odisseu)	A violação da hospitalidade?
29 μῆνίει ( <i>mēniei</i> ) Verbo	<i>Od.</i> , XVII, v. 14	Odisseu-mendigo (no discurso de Telêmaco)	A ausência de uma hospitalidade mais longa?

Acima, a relação exaustiva de termos cumpre o propósito não só de esclarecer como certas violações são passíveis de suscitar a *mênis*, mas também de mostrar a produtividade e a fecundidade do termo na poesia homérica. Por meio das ocorrências 13, 24, 28 e 29, por exemplo, podemos compreender como a hospitalidade (*xénia*), na sociedade homérica, era uma questão sensível, tutelada por ninguém menos que o Zeus no seu aspecto *xénios* (hospitaleiro). Richard Martin (2018, p. 53) explica a importância dessa verdadeira instituição social: “Não é de surpreender que, numa cultura arcaica, pré-alfabetizada, onde não havia instituições internacionais ou normas reconhecidas, o comportamento correto em relação a estrangeiros fosse considerado uma obrigação sagrada”. As emoções estão vinculadas a um contexto histórico da mesma maneira que os músculos estão presos aos ossos; para se entender por que certo grupo de emoções são experimentadas, e por que certas palavras foram escolhidas para representá-las ao invés de outras, é preciso primeiro entender o mundo que as concebeu.

A análise da terminologia da *mênis* na poesia homérica, que se dá por meio do grupo lexical mencionado acima, permite compreender

que certos aspectos da realidade social fora do poema são percebidos como “sagrados”. Para entender essa dimensão, é preciso deixar de lado noções contemporâneas de sagrado, especialmente por meio da dicotomia sagrado versus profano, como se houvesse um âmbito específico da religião que estivesse sendo violado. No contexto homérico, existem certas normas ou obrigações sociais determinadas pela tradição que fazem parte de um modo de vida tipicamente grego, sem que isso constitua um domínio particular que poderíamos chamar de “religioso”. O historiador Jean-Pierre Vernant explica que:

Entre o sagrado inteiramente proibido e o sagrado plenamente utilizável, encontra-se uma multiplicidade de formas e de graus. Além das realidades que são dedicadas a um deus, reservadas ao seu uso, há algo sagrado nos objetos, nos seres vivos, nos fenômenos da natureza, assim como nos atos corriqueiros da vida privada — uma refeição, uma partida em viagem, a acolhida a um hóspede — e naqueles mais solenes da vida pública (Vernant, 2006, p. 59).

Ações como respeitar o hóspede que acolhe, prestar as honras fúnebres aos mortos, não ultrajar os cadáveres e oferecer sacrifícios aos deuses, por exemplo, são dimensões da vida pública na Grécia Arcaica que, se não forem devidamente conduzidas segundo um protocolo ético, tornam-se passíveis de produzir uma *mênis*, quase sempre divina. O símile analisado anteriormente, no qual uma cidade é vítima de uma “cólera” divina, é extremamente eloquente para se compreender que, na cultura grega de então, os deuses participam da vida e do mundo, podendo interferir de modo terrível no curso dos acontecimentos. Não que exista um conjunto de regras determinado por um livro sagrado que precise ser observado; falamos aqui de diretrizes gerais que organizam a vida pública e tornam a convivência possível em sociedades orais que encontram na repetição da tradição a maneira de perpetuar a vida.

Para Aquiles, que passou grande parte da vida em um acampamento de homens que sitiavam uma cidade, tendo conhecido apenas um estado de competição masculina acirrada e sabendo que o destino havia reservado para ele uma vida curta, o respeito que se ganha perante os olhos dos companheiros tem outra dimensão. A *mênis*, uma emoção de proporções divinas que o herói experimenta, se justifica tanto pela condição privilegiada de seu nascimento, sendo filho de uma deusa, mas também pelo horizonte limitado de experiências que marca a sua biografia. A radicalidade e o exagero com que Aquiles vivencia suas emoções na *Ilíada* demonstram que os gregos arcaicos entenderam muito bem não só como as composições poéticas ao mesmo tempo refletiam e produziam a vida social, mas também como a vida emocional, em certo sentido, conduzia — e continua conduzindo — a vida humana de maneiras que nós às vezes nem suspeitamos.

## Conclusão

As emoções, dadas as variabilidades culturais intrínsecas a elas, constituem um desafio a mais ao trabalho tradutório na medida em que não existe uma correspondência exata entre elas, como ocorre com vários outros termos do vocabulário mental, moral e social de uma sociedade. Esse efeito é consideravelmente menor na contemporaneidade: por causa da globalização, os padrões emocionais de um povo ou de uma cultura costumam poder ser acessados com mais facilidade, além da agressiva homogeneização das formas de pensar e sentir provocadas por um certo imperialismo cognitivo.

Quando se recua no tempo, contudo, os problemas se multiplicam. As emoções do passado remoto quase sempre são acessíveis apenas através das palavras, com todos os seus inúmeros problemas de interpretação. Uma tradução, portanto, não deve

apenas ser sensível às questões históricas e de contexto social — tentamos mostrar aqui como uma emoção, a *mênis*, está situada numa relação de práticas historicamente situada —, mas também se munir do apoio imprescindível das edições críticas, que utilizam textos estabelecidos e comentados, para que se possa caminhar com mais segurança pela vida emocional de outros períodos da história.

Outra ferramenta útil nessa empreitada são os dicionários, tanto os contemporâneos como os antigos, que são um testemunho importante do que uma elite letrada pensou sobre suas palavras em determinado momento.

Seja como for, tradução e edição devem caminhar juntos para viabilizar a melhor compreensão possível dos mundos dos outros, transformando o mistério da língua de partida em um convite à decifração — sem que seja devorado ou perdido aquilo que torna o outro “outro”. O caso da *mênis* da poesia homérica, um verdadeiro fóssil emocional, é exemplar para se refletir sobre como o ato de traduzir, às vezes, pode talvez requerer a prática de distanciamento e diferença ao invés do exercício habitual da familiaridade e da identidade.

## REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press, 1986.

ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Barcelona: Taurus, 1992 [1960].

DILLER, Hans Jünger. “*Emotion*” vs. “*passion*”: The history of word-use and the emergence of an a-moral category. *Archiv für Begriffsgeschichte*, v. 52, 2010, p. 127-151.

- DIXON, Thomas. “*Emotion*”: The History of a Keyword in Crisis. *Emot Rev.*, v. 4, 2012, p. 338-344. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3573683/>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V.; *Constants across cultures in the face and emotion*. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 17, n. 2, 1971, p. 124-129.
- FEBVRE, Lucien. *La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?* *Annales d'histoire sociale*, v. 3, 1941, p. 5-20.
- GRAZIOSI, Barbara. *Homero*. Trad. Marcelo Musa Cavallari e Maria Fernanda Lapa Cavallari. São Paulo: Mnema, 2021.
- HARRIS, William. *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- HOCHSCHILD, A. R. The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities. In: MILLMAN, M.; KANTER, R. M. (Eds.). *Another Voice: Feminist Perspectives on Social Life and Social Science*. Nueva York: Anchor Books, 1975, p. 280-307.
- HOCHSCHILD, A. R. *Emotions Work, Feeling Rules and Social Structure*. *American Journal of Sociology*, n. 85, 1979, p. 551-575.
- HOCHSCHILD, A. R. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: California University Press, 1983.
- HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Trad. Glória Braga Onelley e Shirley Peçanha. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.
- HOMERO. *A Ilíada de Homero em decassílabos duplos*. Trad. Leonardo Antunes. Porto Alegre: Zouk, 2022.

- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- KEMPER, Theodore D. *A Social Interactional Theory of Emotions*. Nova York: John Wiley & Sons, 1978.
- KEMPER, Theodore D. *Research Agendas In The Society Of Emotions*. Albany: State University of New York Press, 1990.
- KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LE BRETON, David. *Antropologia das emoções*. Trad. Luís Alberto S. Peretti. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LUTZ, Catherine. *Antropologia com emoção*. Mana, v. 18, n. 1, 2012, p. 213-224.
- LUTZ, Catherine. *Unnatural Emotions*. Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and their Challenge to Western Theory. Chicago: Chicago University Press, 1988.
- MALTA, André. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. Santos: Annablume, 2015.
- MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário, 2023.
- MARQUES, Felipe. *A presentificação da ausência e a dissolução da presença: a semântica da “saudade” nas épicas homéricas*. 2020. 166 p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MARTIN, Richard P. Apresentação. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 11-97.
- MATT, Susan J.; STEARNS, Peter N. (Eds.). *Doing Emotions History*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2014.

- ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗ, Γεωργίου Δ. *Λεξικό της Νεας Ελληνικής Γλώσσας*.  
Αθήνα: Κεντρο Λεξικολογίας, 2002.
- MUELLNER, Leonard. *The Anger of Achilles: Mênis in Greek Epic*.  
Ithaca, London: Cornell University Press, 1996.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. (Coord.). *A mulher, a cultura, a sociedade*. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorenstein.  
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. (Coord.). *Knowledge and Passion: Ilongot Notions of Self and Social Life*. Cambridge:  
Cambridge University Press, 1980.
- ROSENWEIN, Barbara. *História das emoções: problemas e métodos*.  
Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- SCHEFF, Thomas J. *Shame and Conformity: The Deference-Emotion System*. *American Sociological Review*, n. 57, 1988, p. 395-406.
- SCHEFF, Thomas J. *Microsociology: Discourse, Emotion, and Social Structure*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- STEARNS, Peter N.; STEARNS, Carol Z. *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*. *The American Historical Review*, vol. 90, n. 4, 1985, p. 813-836.
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*.  
Trad. Carlos Alberto Faraco, Curitiba: Editora UFPR, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angelica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

# Textos afrodiáspóricos: reflexões em perspectiva sobre tradução e edição

MARIA APARECIDA ANDRADE SALGUEIRO

Como parte do planejado no Seminário comemorativo dos oito anos do Laboratório de Publicações Lima Barreto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (SELB-UERJ), ocorrido em nossa instituição, no Instituto de Letras, em junho de 2023, se dá agora a publicação dos textos apresentados naquele momento.

Tal como então enunciado, reitero meus agradecimentos pela possibilidade do diálogo rico e produtivo com os participantes do Laboratório, assim como da participação em evento e publicação de ponta, que muito me alegra por todo o empenho em algo de vanguarda nos cursos de Letras, algo porque vimos lutando, em diferentes coletivos e de diferentes formas há anos, batalhando nas reformas curriculares e nos espaços de debate, e, ainda, parablenho o Grupo pela trajetória de realizações nesses oito anos.

Intitulado “Traduzir Edição, Editar Tradução”, o Seminário desde sua ementa se propunha a “aprofundar os saberes em diversas competências ligadas a esses ofícios, o que alimenta e enriquece nossa tarefa crítica interdisciplinar”. Dessa forma, já reforçava a importância dos conhecimentos especializados relativos ao trabalho editorial, assim como valorizava “o contato com experiências, histórias e críticas que mobilizem outros campos do saber”.

Tendo, desde o aceite do convite para o evento, tornado claro que sou alguém há muito tempo ativamente ligada ao mundo da

tradução, me comprometi a tentar trabalhar alguns desassossegos de ambos os ofícios, tendo clareza que um acaba sempre, em diferentes momentos, ligado ao outro.

Lidar com Estudos da Tradução na contemporaneidade implica lidar com tecnologia, com Inteligência Artificial, com a dita Globalização (afetando todos os campos da tradução), acompanhando — e avaliando — mudanças, lidando com essas e tantas mais questões, olhando a tradução como carreira profissional — algo muitas vezes compreendido de maneiras diversas por diferentes indivíduos participantes da cadeia tradução-edição-tradução.

Nesse sentido, o presente artigo apresenta aspectos de área específica nos Estudos da Tradução, mostrando entendimentos de trabalho ainda em curso sobre Literatura Afro-americana, Afro/Negro-Brasileira e Estudos da Tradução. Ao observar como a negritude — ou ‘o ser negro’ — se traduz em diferentes contextos e espaços geográficos, observa relações de poder, processos de construção identitária colonial, pós-colonial e decolonial, o surgimento de cânones literários, hegemonia cultural e globalização, desmistificando espaços e mostrando a tradução como atividade que ocorre não em um espaço neutro, mas sim em situações sociais e políticas concretas. Traz elementos já apresentados em publicações anteriores de minha autoria, tal como a de 2014, em revisita (Salgueiro, 2014, p. 73-90).

A fim de enfrentar problemas levantados pelos Estudos de Tradução Intercultural, cabe sempre levar em conta uma perspectiva interdisciplinar. Não podemos falar de África e da diáspora africana, sem mencionar o papel decisivo que a tradução tem nesta realidade, seja pela visibilidade ou pela invisibilidade. Seja pelas revelações identitárias daí decorrentes. O fundamental é ter clareza das redes de poder aí, mais do que nunca, envolvidas, e lembrar que as relações entre língua e poder ao longo das fronteiras culturais revelam, como já adiantamos, o papel decisivo da tradução na redefinição de significados de cultura e identidade étnica.

Citando o teórico Edwin Gentzler, da *University of Massachusetts, Amherst*, nos Estados Unidos, centro de referência na área de Estudos da Tradução, em obra de 2008 (Gentzler, 2008), reafirmamos que a História da Tradução nas Américas, é na verdade a história da formação da identidade, tendo tido papel relevante no próprio desenho e formatação do continente — para sobreviver os que aqui chegavam de maneira forçada — como os negros durante os longos e cruéis anos da escravidão — ou as populações nativas, que aqui se encontravam, eram obrigados a “aceitar” até certo ponto a língua/cultura do colonizador, porém, em processos de resistência, gerando novos fenômenos linguísticos. E prosseguimos: a partir de pontos de partida como esses, “como tem sido “traduzir” a experiência ‘afro-brasileira’ para o exterior?”, “como tem se dado essa mediação de culturas?”

De um modo ou outro, o processo tradutório é algo inextricavelmente ligado a questões de dominação cultural, assertividade e resistência — em síntese, a questões de “poder”. Não são poucos os exemplos ao longo da História que dão conta de tradutores que, em atos de resistência, conseguiram burlar governos, igrejas, editoras e outras instâncias de poder, e usaram a tradução para introduzir novas ideias e formas de expressão. Nesse sentido, a tradução é um dos meios primários de construção de culturas em vários ambientes pós-coloniais.

Relativamente ao Afro-Brasil, no que tange às transposições culturais de diferentes ordens, cabe lembrar o impacto e imediata consequência cultural de vulto do contato travado por Abdias do Nascimento com a tradução da peça “*Emperor Jones*” de Eugene O’Neill (1969), em um teatro em Lima, Peru, em 1941. A constatação de que “o drama de Brutus Jones (personagem principal da peça) é o dilema, a dor e as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas” (Nascimento, 2004, p. 209) levaria Abdias a, em sua volta ao Brasil, fundar o Teatro

Experimental do Negro (TEN), que teria papel fundamental em toda a discussão identitária negra no Brasil, em uma reflexão mais ampla que se desdobraria mais tarde inclusive em textos relacionados às ideias de Paul Gilroy e seu *Atlântico Negro* (Gilroy, 1993).

Na contemporaneidade, processos transculturais que não se deixam eliminar adquirem particular força quando alcançam diálogos com processos semelhantes em diferentes espaços geográficos através da sua re-expressão em novos códigos linguísticos. É dentro desse enfoque que estudos sobre memória coletiva e trauma ganham espaço sob diversos modos de discussão. Como um dos marcos no Brasil, temos o romance *Quarto de despejo* (Jesus, [1960]1997), de Carolina Maria de Jesus, escritora oriunda de segmento socialmente marginalizado e amplamente traduzida mundo afora. Dentro da ótica de Said em *Cultura e Imperialismo* (1994), de Tymoczko e Gentzler, na obra de sua organização, *Translation and Power* (2002), e ainda de Bassnett e Trivedi, em sua obra *Post-Colonial Translation — Theory and Practice* (2003), existem relevantes contribuições para a reflexão sobre essa literatura, que surgem por parte daqueles que sempre foram oprimidos e que nos levam a desdobramentos sobre o caso brasileiro. Ao trazer dentro de si o passado — com cicatrizes latentes de graves feridas — autores e autoras manifestam voz própria e através de estratégias renovadas partem para textos repaginados em que apresentam a representação transcultural em mostras específicas que começam a atuar em rede em uma sociedade dita global. Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio* (2003) (já traduzido para o inglês em 2007) e *Becos da Memória* (2006) (francês, 2016) segue o caminho de Carolina, porém, em rota própria.

Dessa forma, tem sido claro que processos tradutórios como os citados não se dão de forma simples. Ao contrário, na medida em que ocorrem em espaços geopolíticos bastante diversos, onde os públicos fonte e alvo/receptor possuem imaginários culturais

variados do que é “ser negro”, a tradução de textos literários vivencia obstáculos muito específicos a serem vencidos, seja por meio de uma boa preparação prévia do tradutor, seja por meio de uma consistente e objetiva introdução no volume que venha a ser editado/publicado com a tradução e que guie o leitor em aspectos fundamentais da obra traduzida.

### **Parceria Rio *Slam Poetry*/FLUP e ESCRTRAD/UERJ: uma experiência de reescrita transcultural**

O Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César (ESCRTRAD/ UERJ) trabalha em perspectiva amplamente universitária, desenvolvendo atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão. Foi criado a partir de Grupo de Trabalho, instituído em 1998, sob minha coordenação, e vem abrindo frentes, até então não trilhadas, para docentes, pesquisadores e alunos dos cursos de inglês, espanhol, francês, italiano e alemão do Instituto de Letras da UERJ, no que diz respeito aos Estudos da Tradução, sendo o espaço universitário onde se realiza a pesquisa ora citada e onde se dão os encontros acadêmicos. Em atividade de pesquisa e extensionista de ponta, realiza ainda atividades de traduções e/ou versões das línguas supracitadas para a comunidade interna e externa da UERJ desde 1999. Além disso, o Escritório Modelo de Tradução desenvolve o aprofundamento da discussão e prática do tradutor na sociedade. Viabiliza ainda a inserção no Instituto de Letras da percepção e reflexão sobre os Estudos da Tradução — fundamental nos dias de hoje com a atual configuração do mundo contemporâneo.

Entre os trabalhos solicitados pelo público externo, uma parceria inserida na pesquisa em curso e que já dura dez anos (desde 2014) é a realizada com a Feira Literária das Periferias (FLUP) especialmente durante a realização da *Rio Slam Poetry*: o festival e

campeonato de poesia *slam*, que ocorre no final do ano, em geral no mês de novembro.

Considerado um dos movimentos mais enérgicos na poesia contemporânea, a *Slam Poetry*, surgida no final dos anos 80 em Chicago, nos Estados Unidos, trouxe a força da tradição oral com a poesia falada, trabalhando temas fortes e relevantes na contemporaneidade, versando sobre questões de impacto, como gênero, (in) justiça social, dilemas raciais, economia e política. Espalhando-se pelo mundo, a *Slam Poetry* oferece a possibilidade da conexão direta entre autor e público de maneira imediata e intensa, sendo uma poderosa plataforma de expressão criativa.

Os poetas *slam* encaram a poesia *slam* não apenas como literária ou performática, mas também, e especialmente, como um evento político. Dentro de um enfoque dos Estudos Culturais, o crítico Chris Barker lembra que:

Os poemas se constituem em uma declaração empoderada de identidades e individualidades marginalizadas, sendo os temas da raça, do gênero e da sexualidade os mais emblemáticos e o objetivo principal da poesia *slam* o de afirmar a autenticidade de uma identidade para seu público (Barker, 2012, p. 123).

Consideremos algumas das características fundamentais de um “bom poema” *slam* e tenhamos em mente, de imediato, o escopo de responsabilidades do tradutor consciente de seu papel de mediador trans/intercultural. Entre tais aspectos, estão:

- a originalidade;
- a possibilidade de ser apresentado em três minutos apenas;
- o ritmo e a paixão, visto que em um poema *slam* importa não só o conteúdo, mas também o envolvimento da performance;

- a clareza, a força e capacidade de impacto imediatos sobre o público e sobre o júri de cinco pessoas, em geral, escolhidas ali, na hora, aleatoriamente, e que julgarão, de pronto, com notas, em cartazes visíveis para todos, com inscrições de um a dez. A maior e a menor nota são descartadas e as três do meio mantidas.

No caso do trabalho que citamos em tela acrescia todo o escopo de referências culturais, advindas dos poetas das periferias de Berlim, Hamburgo, Madrid, Lisboa, Londres, Nova Iorque, Chicago, Roma e Paris, com o drama em plena ebulição na Europa dos processos migratórios, do Brexit, das guerras contemporâneas, aí acrescidos de inúmeros outros. Para as traduções, além dos desafios no conteúdo, para o qual se criam grupos de estudo e pesquisa *on-line* de nomes, referências a lugares, canções, fatos, correspondências, há — nessa re-escrita, nesse choque de realidades e culturas — a questão a não ser jamais negligenciada da oralidade, do ritmo, das possíveis rimas em língua portuguesa do Brasil e de se fazer compreender na língua alvo para não prejudicar os competidores estrangeiros a serem julgados por jurados brasileiros, terminando em uma construção de muitas vozes em uníssono para um produto final, em concreto processo de transculturalização, remetendo ao jogo polifônico propriamente dito.

Nesse sentido, traduzir, com todas as tensões envolvidas, é hoje atividade vista de forma absolutamente diversa do que há alguns anos. Os conflitos globais, as reflexões teóricas que forçosamente foram ocorrendo — e seguem acontecendo — fizeram dessa reescrita algo potente e possante no mundo contemporâneo. “A tradução é fruto, mas também alimenta, renova e dá sobrevida ao texto traduzido. Textos que vão se sobrepondo e formando um grande mosaico, no qual cada peça complementa uma outra” (Blume, 2013, p. 8).

No que tange aos textos afrodescendentes, inseridos em toda a dinâmica dessa discussão nos dias de hoje, não poderia ser diferente: seguem apresentando grandes desafios para os tradutores que deles se ocupam. Porém, com as reflexões do presente, muitos caminhos se abrem. E, com eles, os grandes mosaicos africanos, as cores vivas, seguem aguardando novas e relevantes peças.

## **Dialogando com a edição afro/negro-brasileira**

Retomando a tradução de obras afrodescendentes, é importante estar atento às mudanças que vem ocorrendo nesse panorama. Passando não mais por processos estruturados por editoras conservadoras, em especial no mundo pós-pandêmico, populações pretas recém egressas do sistema de ações afirmativas, cursando cursos de Pós-graduação, participando ativamente de Congressos, eventos, diálogos *on-line*, *lives* ou já iniciando a participação em processos decisórios nas universidades, vem se organizando em Grupos de Tradução, com utilização de tecnologia (tradução automática não como ameaça, mas desafio encorajador), para levar textos reconhecidos das literaturas afrodiásporica e leitura ampla e vasta a grupos ditos periféricos. Utilizando as redes sociais, novas plataformas e afins, são leitores que trabalham novas mídias digitais junto ao livro e muito mais.

É fundamental, também, pontuar o avanço nos tempos presentes, se comparado a dez, vinte anos atrás, de editoras [e livrarias também!] afro-brasileiras, como a bastante conhecida Malê, a tradicional e pioneira Mazza Edições, em Minas Gerais, fundada em 1981, com o compromisso explícito de publicar obras referentes à cultura afro-brasileira, a Nandyala — tendo as duas últimas, mulheres potentes à sua frente, apenas para citar algumas.

A Mazza lançou, em 2022, cuidada edição, no que diz respeito à tradução (primeira em português do Brasil), prefácio e curadoria, da

clássica narrativa autobiográfica de Harriet Wilson, texto de 1859, fundamental para os estudos dentro da Arqueologia Literária afro-americana. Com o título de *Nossa Negrinha — ou esboços da vida de uma negra livre* (Wilson, 2022), a obra teve repercussão junto ao público em busca desse tipo de texto dentro dos estudos comparatistas.

Entre os estudos críticos do campo editorial em referência, impossível finalizar este brevíssimo panorama, sem citar obra recente, mas já de referência, a saber, *Trajetórias Editoriais da Literatura de Autoria Negra Brasileira — Poesia, conto, romance e não ficção*, de autoria de Luiz Henrique Oliveira e Fabiane Cristine Rodrigues (2022). Em 260 páginas, os autores fazem estudo em textos detalhados, apresentando ainda gráficos e tabelas referentes a obras, autores/as, datas, editoras, locais de publicação e assuntos, em metodologia comparatista. Parte significativa do livro é dedicada às publicações individuais e aos Quilombos Editoriais, como iniciativas independentes de impacto significativo e merecedor de atenção no mercado editorial brasileiro, em seu nicho afrodescendente.

## **Ainda em diálogo com a edição: outras considerações, mas ainda no foco em tela**

Vou caminhando para minha conclusão, com uma ponderação de Ana Elisa Ribeiro em *Como nasce uma editora* (2023). No pequeno, mas denso livro, Ana Elisa pondera o quanto é importante se pensar sobre o mote título de seu livro. Importante saber o quanto as editoras, nascidas do sonho ou da raiva, revolvem, se insurgem, reagem ou criam novas pautas e desassossego. E que também precisamos saber sobre estudos de linguagens, de discursos, de textos, sem esquecer que catálogos também são discursos.

Segundo Ana Elisa Ribeiro, editar é um movimento. Ou como escreve Larissa Mundim, no Prefácio do livro:

O sintoma de uma editora vai se manifestar na constituição de seu catálogo. A forma como dialoga com seu público diz muito sobre ela: a escolha do conteúdo publicado, a definição de quem publicar, a elaboração do livro como objeto, a estratégia de circulação. Naturalmente o perfil de leitoras e leitores que consomem tais livros também será bastante sintomático. Por meio de curadoria, uma *editora* reflete necessidades, expectativas, crises de seu tempo. [...] E assim a bibliodiversidade vai fortalecendo uma cultura de leitura acolhedora e ávida por visões plurais e por representatividade (Mundim, 2023, p. 10-11).

Sobre o termo “publicadora”, em voga tantas vezes hoje, pondera Mundim, também editora fundadora da Negalilú Editora, ainda no Prefácio:

E foi na leitura deste ensaio que me questionei se a publicação de livros seria suficiente para cancelar uma *editora*, como obra. As palavras escritas por Ana Elisa Ribeiro me conduziram à elaboração deste pensamento que parafraseia Simone de Beauvoir acerca do ser/estar mulher: não se nasce *editora*, torna-se *editora*. / Talvez por isso, muitas pessoas que editam (e se autopublicam também) estejam se definindo ou sendo reconhecidas como “publicadoras” — com percepções mais conscientes ou menos conscientes de suas escolhas, limites e capacidade expansiva de visões, que ainda não me foram reveladas (Mundim, 2023, p. 12).

E segue Ana Elisa, instigando, lançando questões relevantes diversas, um pouco do que iria ser colocado também em obra subsequente, coorganizada por ela:

Algumas editoras declaradamente feministas ou **publicadoras** de autorias lgbtqi+ ou negras ou interseccionalmente, claro, nascem de uma atitude publicadora que quer ocupar espaços editoriais e discursivos em disputa. Nascem

da percepção de que editar e publicar são atitude, são política, são gesto, são entrar em campo. [...] Uma *editora* nasce da falta também. Da percepção de que há algo a dizer que não vem sendo dito, **de que os catálogos mais visibilizados podem criar uma harmonia que se confunde com hegemonia** e é preciso atuar aí, desafinar o coro (Castro; Ribeiro; Coutinho, 2023, grifos nossos).

A Negalilú, há pouco citada, é uma editora independente, fundada pela escritora e jornalista Larissa Mundim, em Goiânia, Goiás. Surgiu em 2013, com o intuito de fortalecer a produção gráfica-literária de Goiás, trabalhando com alta qualidade criativa. Em 10 anos de atividades, publicou mais de 50 títulos, bem como promove eventos literários, ações formativas e mantém uma livraria dedicada a publicações independentes; se esforça para democratizar o acesso à leitura e amenizar a invisibilidade da produção gráfica e literária fora dos grandes eixos. Sua atenção é voltada especialmente às regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, sobretudo ao estado de Goiás, terra natal de Mundim<sup>1</sup>.

A Jardim Livraria, parte do Projeto Jardim, é mantida pela Negalilú. O Projeto dedica-se a escritoras e escritores, publicadoras e publicadores de Goiás, assim como a escritores e publicadores de todo o Brasil que desejam conhecer um pouco mais do cenário e do mercado de publicações independentes, esse mercado que inspira a renovação do mercado editorial tradicional, reunindo profissionais de diferentes cantos do Brasil.

Concluimos mais uma vez parabenizando o SELB, em especial, pelas publicações instigantes (Santos, 2022; Donaldson, 2023), possíveis objetos de futuros artigos, e por tantas importantes questões levantadas para significativas inspirações curriculares.

---

<sup>1</sup> AT: <https://negalilu.com.br/sobre/>; <https://negalilu.com.br/loja/>.

## REFERÊNCIAS

- BARKER, Chris. *Cultural Studies*. London: SAGE, 2012, p. 123.
- BASSNETT, Susan and TRIVEDI, H. (Ed.). *Post-Colonial Translation — Theory and Practice*. London: Routledge, 2003.
- BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia. (Orgs.). *Algumas Reflexões Introdutórias*. Tradução e Relações de Poder. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, p. 8.
- CASTRO, Cecília; RIBEIRO, Ana Elisa; COUTINHO, Samara. *Mulheres que editam*. Belo Horizonte: Entretantas, 2023.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- EVARISTO, Conceição. *Poncia Vicencio*. Trad. Paloma Martinez-Cruz. Austin: Host Publications, 2007.
- GENTZLER, Edwin. *Translation and Identity in the Americas — New Directions in Translation Theory*. London: Routledge, 2008.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic — Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo — Diário de uma Favelada*. São Paulo: Ática, 1997.
- MUNDIM, Larissa. Prefácio. In: RIBEIRO, Ana Elisa. *Como nasce uma editora*. Belo Horizonte: Entretantas, 2023, p. 10-11.
- MUNDIM, Larissa. Prefácio. In: RIBEIRO, Ana Elisa. *Como nasce uma editora*. Belo Horizonte: Entretantas, 2023, p. 12.

- NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados / Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 18, 50: 209- 224. São Paulo, 2004, p. 209.
- O'NEILL, Eugene. *Emperor Jones*. London: Penguin Books, 1969.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique; RODRIGUES, Fabiane Cristine. *Trajetórias Editoriais da Literatura de Autoria Negra Brasileira*. Poesia, conto, romance e não ficção. Rio de Janeiro: Malê, 2022.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Como nasce uma editora*. Belo Horizonte: Entretantas, 2023.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Como nasce uma editora*. Belo Horizonte: Entretantas, 2023, p. 18-19.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Traduzir a Negritude: desafio para os Estudos da Tradução na Contemporaneidade*. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 48, 2014, p. 73-90.
- SANTOS, Sandra. *Laboratórios de Edição no Brasil — entre formação e inserção*. Rio de Janeiro: UERJ: SELB, 2022.
- DONALDSON, Sara. *O anonimato do preparador*. Tradução de Iuri Pavan e Phellipe Marcel da Silva Esteves. Rio de Janeiro: Laboratório de Publicações Lima Barreto, 2023.
- TYMOCZKO, M.; GENTZLER, E. (Eds.) *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002.
- WILSON, Harriet E. *Nossa Negrinha ou esboços da vida de uma negra livre*. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo e Filipe Duarte. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2022.

# Mediação cultural na crítica e em edições especializadas de teatro

**GERALDO PONTES**

Pretendo tocar aqui na mediação cultural nas relações entre o teatro francês e o brasileiro, o teatro francês e outros. Seja através de acervos de revistas voltados para a divulgação do teatro e de peças teatrais, seja através da crítica acadêmica e de espetáculos. Tratarei, em linhas gerais, do cunho editorial híbrido das revistas como parte de uma imprensa cultural em que, pelos propósitos de informação e formação, transitam profissionais da área teatral e da imprensa.

Por imprensa cultural, entendemos todo tipo de divulgação da indústria cultural, entre mídia impressa e audiovisual; mas nosso recorte, restrito a revistas especializadas que não são de cunho acadêmico (mas também a uma breve referência a publicações acadêmicas), tratará de divulgação de obras, informações sobre o teatro e críticas de espetáculo. Por trás desse leque, trocas entre diferentes contextos teatrais que inspiram o texto dessas publicações, e o importante papel da tradução, viés mediador de culturas em contato.

A longa tradição da imprensa na discussão intelectual e no campo das artes e da cultura caracterizou-se na forma de suplementos, quando se trata de jornal. Enquanto suplementos literários se desenvolveram de forma bem especializada no corpo de jornais, ainda que normalmente em tiragens semanais, cinema, teatro, espetáculos em geral se juntaram em cadernos de entretenimento com o serviço da programação e a crítica especializada,

entrevistas e matérias longas. A existência de revistas especializadas, em diversas áreas da cultura, amplia a proposta dos jornais no maior desenvolvimento do enfoque. E algumas têm nítido propósito pedagógico.

Por outro lado, o jornalismo é um campo de notório desenvolvimento de ensaístas e escritores. Se alguns escritores são ou foram jornalistas, jornalistas se tornam escritores quando sua propensão a explorar temas, de forma mais extensa do que lhes permite o jornal, os leva a publicar livros. O jornalismo foi regulamentado no Brasil em 1969, com retoques na década seguinte, mas a obrigatoriedade do diploma para exercer a profissão foi suspensa em 2009. Há uma luta da categoria pelo diploma até hoje. Quando se fala em escritores ou atuantes de diversos campos que escrevem em jornais, geralmente, em áreas específicas da informação, se naturaliza também a ideia de que a imprensa é um campo de livre atuação.

Assim o é em termos, quando a especialidade os chama para o jornal. A coluna da crítica teatral, sempre contou com docentes, pesquisadores de teatro, e diretores teatrais nos jornais brasileiros — mas não apenas. A inserção de profissionais distintos alimenta a própria mídia, na especificidade do enfoque, assim como amplia o domínio do campo acadêmico, graças ao espaço que o hospeda. Afora isso, o próprio campo artístico necessita da imprensa cultural para formar repertório para o público leitor e espectador, tendo nesses especialistas um importante intermediário. Assim, o jornal legitima o campo do especialista ao mesmo tempo em que sua especialidade ou renome legitima o jornal.

Dito isso, debrucemo-nos sobre o teatro. Há uma particularidade na escrita dramaturgica que é a de não ter como finalidade a publicação em livro. Há textos que são criados apenas para montagens, há autores que não são lidos como escritores, ainda que acabem reunindo sua obra em livros. Um exemplo dessa prática encontra-se no fato que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) deteve,

por muito tempo, cópias de peças datilografadas, nunca publicadas. Tive a oportunidade de ver cópias mimeografadas de autores dos anos 1970 no acervo da FUNARTE (o CEDOC), com o carimbo da SBAT. Para qualquer interessado reproduzir uma cópia que só estivesse disponível na SBAT, requeria-se o pagamento de uma taxa de direitos autorais. O entendimento era de que a procura pelo texto visaria uma montagem. Evidentemente, efetivar a montagem levaria a outra relação contratual entre a produção teatral e a autoria da peça. Mas o local de controle da circulação desses textos era exercido pela SBAT de forma a proteger a integridade de uma peça que não se conhecia através de sua publicação. Evidentemente, autores como Nelson Rodrigues — originalmente jornalista— tiveram suas obras publicadas por edições especiais. Assim como outros com trajetória menos considerável. Concursos de dramaturgia editavam as peças vencedoras e algumas vinham a ser montadas. Cada caso era ou ainda é um caso. Mais recentemente, editoras, como a carioca Cobogó, passaram a publicar uma coleção de dramaturgia, de novos autores nacionais e traduzidos. A Sete Letras editou vários autores franceses na década de 2000, traduzidos por meio de um incentivo do Consulado Francês. Recentemente tem havido outras edições pela Temporal, a Giostri, entre outras.

Mas a exemplo das duas coleções de teatro de nosso enfoque hoje aqui, produziram-se por décadas revistas especializadas, em projetos versáteis em que se divulgam tanto obras recém-produzidas (escritas e montadas) quanto clássicos, entrevistas com autores, diretores, comentários sobre montagens, colunas reunindo a crítica especializada em jornais, textos de teoria teatral, textos didáticos ou informativos sobre a arte do espetáculo teatral, divulgações em resenhas sobre a atualidade teatral. Trata-se da revista brasileira *Cadernos de Teatro do Tablado*, editada por cinco décadas (1956-2007) pelo Teatro Tablado, tendo como modelo os *Cahiers d'Art Dramatique*, editados por Léon Chancerel, publicados em Paris

entre 1945 e 1950, e outra francesa que continua sendo editada, *L'Avant-Scène Théâtre*, projeto editorial iniciado em 1949. As características elencadas acima não contemplam igualmente as duas revistas. E elas se prestam a diferentes interesses nessas reflexões, oportunizando a argumentação.

O acervo do Tablado está todo digitalizado e disponível gratuitamente ao acesso. Teve um papel educacional e de popularização do teatro, inspirado no projeto previamente encerrado em 1950, de Chancerel. Maria Clara Machado, fundadora do Tablado e dos Cadernos, que conheceu Chancerel na França, propôs-se a adotar a ideia dos Cahiers no Brasil. O grupo O Tablado já estava consolidado e reconhecido pela crítica. Pensando na necessidade de ampliar o alcance e o debate sobre o teatro pelo país, reproduzia então a preocupação de iniciar os grupos de teatro que se formavam pelo país afora. O projeto de divulgação dessa arte em âmbito nacional foi garantido pela subvenção do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), Comissão Nacional da Organização das Nações Unidas criada logo após a Segunda Guerra. A linguagem dos *Cadernos* se voltava ao público em formação. A respeito da revista pontua José Ronaldo Faleiro: “No intermédio, na junção entre leitores e artistas, os Cadernos de Teatro expõem, antes de mais nada, não uma doutrina, mas uma prática” (Faleiro, 2022, p. 46).

Traduzindo e adaptando inicialmente inúmeros artigos dos Cahiers, para deslanchar o projeto e dar experiência a seus colaboradores, sobressaía seu ímpeto pedagógico, a que se sucederam os cursos de formação de ator do próprio grupo O Tablado, que a um dado momento passa a ser conhecido especificamente por este viés, priorizou:

Não esquecer as pequenas cidades do Brasil e divulgar tudo o que [dizia] respeito à formação corporal do ator, à encenação, à técnica da cena, para chegar a uma cultura teatral e à formação de um espírito de grupo. Portanto, preparar o ator ao mesmo tempo em que [preparava] a pessoa do ator (Faleiro, 2022, p. 46).

Objetivo semelhante a todo o trabalho do francês que criara o Centre Dramatique, antes dos Cahiers. Esse último teve duração de cinco anos apenas.

A revista *L'Avant-Scène* continua a ser editada, já passadas sete décadas. Trata-se de um projeto editorial que se subdivide em quatro campos do espetáculo, em revistas distintas: teatro, cinema, dança e ópera. Seu acervo não está digitalizado, é comercializado no seu próprio site. Desenvolveu-se também recentemente em direção à criação de coletâneas didáticas sob a forma de livros, com um caráter quase enciclopédico e de erudição sobre esses campos. É uma edição bimensal, totalizando, portanto, 24 números por ano. Difere-se da média das publicações de textos dramáticos, pelo fato de trazer a ficha de montagens das peças ali editadas e pela especificidade de ser publicada logo após a montagem — em torno de um mês — cobrindo a realização cênica, trazendo entrevistas, e um apanhado da crítica de espetáculo sobre as montagens. Os números mais antigos traziam em média três peças, os mais recentes, uma. O acervo não está digitalizado pela editora francesa. Em sua página, números mais recentes se apresentam pelo resumo das peças, em um catálogo bastante extenso, mas não exaustivo, de números disponíveis para aquisição.

Aqui no Rio de Janeiro, afora alguns poucos números existentes no CEDOC da FUNARTE, a biblioteca do Consulado francês detém exemplares de agosto de 2001 ao final de 2015, quando encerrou a assinatura. Ao reformar sua antiga biblioteca, entre 2016 e 2017, o Consulado doou à UERJ o restante de seu acervo da revista,

exemplares que vão de 1953 a julho de 2001, mantido nas instalações do Programa de Extensão LerUERJ, no qual passou a integrar inicialmente como projeto de extensão e depois passou a um projeto de pesquisa e de PIBIC que coordeno. A biblioteca da FFLCH da USP também detém esta coleção, em vez da ECA, o que se explica pela língua da edição, contemplada na formação em Letras da FFLCH, enquanto, na ECA, há formação para o teatro.

Mas antes de continuar a análise das duas revistas, com o intuito de aproximá-las, gostaria de tecer algumas considerações sobre a concepção de transferências culturais apresentadas pelo pesquisador do CNRS (correlato francês ao CNPq), Michel Espagne. O objeto de estudos de Espagne é a recepção de edições entre franceses e alemães, como introdução recíproca em cada cultura ou como saída para burlar censuras — edição na língua do autor no país estrangeiro, por exemplo.

Devido à insuficiência do enfoque nacional da disciplina da História, ele comenta que os pesquisadores se voltaram para perspectivas comparatistas que desencadearam conceitos, revendo alguns antigos sobre os produtos culturais. Cito-o então para definir, antes de mais nada, transferências culturais:

Por transferência cultural entende-se uma orientação metodológica da pesquisa em história com vistas a pôr em evidência as imbricações e as mestiçagens entre os espaços nacionais ou, de modo mais geral, entre os espaços culturais, numa tentativa de compreender por quais mecanismos as formas identitárias podem alimentar-se de importações (Espagne, 2012, p. 21).

Seguir essa orientação metodológica pressupõe corrigir alguns problemas trazidos pela história social comparada, como traçar paralelismos e enumerar tratamentos nacionais “desse ou daquele motivo arquetípico” (Espagne, 2012), cuja base de afirmações é o

observador neutro que separa “os elementos comparados da dinâmica de sua própria gênese” (Espagne, 2012, p. 22), analisando-os como dados invariantes. Outra questão nos esquemas comparativos é a tradução. Conceitos de uma língua a outra não correspondem a total contento, e distâncias temporais também podem interferir no seu proveito. A necessidade de perceber o caráter inadequado da “representação da influência ou da irradiação” (Espagne, 2012), evita descreditar o papel da mediação. Nessa mudança de eixo, “a descrição do processo de recepção deve substituir os juízos de valor sobre o fosso existente entre original e imitação” (Espagne, 2012).

A questão da fonte e da influência preponderou por muito tempo no estudo histórico das literaturas, ao se pensar na perspectiva das literaturas (e artes) nacionais após as independências latino-americanas. Paralelamente a esse cotejamento estanque de dados invariantes, para usar a ideia já explanada por Espagne, conceitos próprios às culturas locais procuraram repensar a discussão para evitar manter a perspectiva colonial da cultura. A saída contra a ideia da influência no comparatismo histórico entre Europa e outros confins possibilita, ao autor, em vez de comparar essas culturas, “estudar os fenômenos de importação ou de exportação, as reinterpretações a que deram lugar e as reestruturações introduzidas nas sociedades em questão” (Espagne, 2012). A perspectiva do estudo das interações ou transferências supera a da comparação, enfoca-se “o processo de translação de um objeto entre seu contexto de surgimento e um novo contexto de recepção” (Espagne, 2012, p. 23). Tradutores, livreiros, editores, entre outros, exercem papel importante nas “diversas instâncias de mediação” (Espagne, 2012, p. 23), assim como a “transformação semântica ligada à importação” (Espagne, 2012, p. 23).

Quem diz transformação semântica pensa em legitimidade da tradução. Contestando a ideia de perda na transposição dos objetos culturais, o autor vê como construção nova o ganho trazido. A

mesma tonalidade de termos em várias línguas pode lhes conferir equivalência, o que é comum nas ciências humanas e sociais. Mas a história dos conceitos lhes traria maior especificidade. Daí a importância de considerar que:

[...] a pesquisa sobre as transferências culturais que se esforçam por mostrar que o contexto de recepção atinge, graças à importação, uma certa hibridação, parte da ideia segundo a qual o contexto de origem como o de recepção são, antes mesmo da transferência, formas híbridas. A pesquisa sobre as mestiçagens nacionais ultrapassou há muito a ideia segundo a qual, na origem, teria havido essências puramente étnicas ou nacionais às quais teria sucedido a mestiçagem. Toda constelação nacional resulta de hibridações passadas (Espagne, 2012, p. 24).

Outras seriam as ideias a expor deste artigo, originalmente, editado em sua tradução como capítulo de um livro coletivo. Mas esse ponto em que suspendo o relato da leitura me remete ao ensaísta caribenho Edouard Glissant quando desenvolve seu conceito de crioulização das Américas, em uma série de palestras proferidas nos Estados Unidos, nos anos de 1990. E diz que o encontro de culturas nas Américas, culturas de raiz e identidade única (as ameríndias, as europeias e as africanas) criaram nosso rizoma de identidade diversa. Porém, na base de cada cultura que aqui se confrontou, houve sempre uma história da diversidade em que um traço definiu a hegemonia de sua forma final quando resultou de hibridações passadas, para traduzir Glissant (2005) em Espagne. Dito isso, já podemos imaginar a relação com o trabalho de Maria Clara Machado ao transpor a experiência de Chancelrel ao Brasil.

Voltando à descrição dos acervos, que estão no foco de um projeto de pesquisa que se desdobra em um projeto PIBIC, o tema da tradução entra tanto na questão comparativa de acervos, em

sentido lato, quanto no sentido estrito do trabalho de traduzir textualmente para objetivos específicos de divulgação da coleção francesa. Depois dessa descrição, abordarei o contexto de eventos teatrais nas décadas de 1940 e 1950, quando o teatro brasileiro encontrou “nas próprias terras” o teatro francês.

Fundamentalmente, nosso acervo de *L'Avant-Scène Théâtre*, entre 1953 e 2001, traz uma parte significativa do trabalho dessa revista que divulga, em primeira mão, textos de novos dramaturgos, obras ainda não publicadas de autores não iniciantes, traduções de peças estrangeiras encenadas na França, reedição de clássicos em articulação com a releitura cênica das montagens em questão. Possibilita o entendimento da inserção de autores nos palcos franceses, mormente na “cena teatral” parisiense, assim como no campo teatral na contemporaneidade. Pode-se notar, entre trajetos de artistas versáteis do palco, a presença de autores marcadamente dramaturgos, até os dias de hoje, a despeito de mudanças cênicas como as apreoadas pela corrente alemã dos anos 1980-90, acerca do teatro pós-dramático, que destitui o papel do texto na cena contemporânea. Da mesma forma, nota-se a versatilidade de escritores que ainda circulam da ficção para os palcos. Ou que são levados à adaptação teatral. E traduções de contemporâneos. Apresento a seguir a estrutura de dois números da revista com trinta anos de distância da publicação.

O nº 415<sup>1</sup>, de 1º de dezembro de 1968, traz na capa o título da peça principal, *L'aide-mémoire (O lembrete)*, de Jean-Claude Carrière, dramaturgo, ator e também roteirista e diretor de cinema. O número trará também uma peça curta e dois sketches. O verso da capa e as primeiras páginas trazem fotos da montagem. Segue-se a ficha da peça, alistando autor, diretor, atores e uma foto menor do cenário,

---

<sup>1</sup> L'AVANT-SCÈNE THÉÂTRE, nº 415, 1º décembre 1968.

o que explica a página seguinte, a coluna de Paul-Louis Mignon, “*Le théâtre de A jusqu’à Z*”, que traz um texto com dados da trajetória do cenógrafo entremeado de declarações do mesmo. Um texto do diretor, sobre o autor e a dramaturgia, que trata de relações amorosas, precede o texto integral da peça. Ao final, uma biografia menor do autor é seguida de trechos de seis críticas de jornal. Anúncios antecedem o texto da segunda peça, *L’examinatoire*, principiada pela pequena biografia do autor, iniciante: Maurice Barrier. Sem síntese da crítica, seguem-se dois esquetes, entre propagandas, e a edição é finalizada com uma curta resenha das peças em cartaz (sessão *l’actualité théâtrale*) com fotos de sete peças. Na contracapa, foto de uma oitava peça.

Observando outros três números, de junho (nº 404<sup>2</sup>) e outubro de 1968 (nº 411<sup>3</sup> e 412<sup>4</sup>), há pouca variação com maior evidência nas resenhas para algumas peças em cartaz e, no nº 404, na coluna de Mignon, que antecede a peça, o texto é sobre a trajetória do autor, enquanto o do nº 411, com duas páginas, traz a atriz principal da peça, Silva Monfort, título daquele número. Varia o enfoque de celebridade ou interesse principal da montagem nessa coluna, criando uma dinâmica para a apresentação do espetáculo sob um ângulo diverso. O número 412 traz apenas uma pequena resenha biográfica do autor. Mas resenhas das peças em cartaz, algumas merecem maior atenção com textos mais longos, como nos nº 412 e 404.

A revista de nº 1036<sup>5</sup>, de outubro de 1998, apresenta na capa o título da peça *Le vampire suce toujours deux fois* (*O vampiro sempre morde duas vezes*), do dramaturgo e ator Victor Haïm (há um cenógrafo e fotógrafo brasileiro homônimo), o nome do diretor ao pé

---

2 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. nº 404, 1º juin 1968.

3 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. nº 411, 1º octobre 1968.

4 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. nº 412, 15 octobre 1968.

5 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. nº 1036, 15 octobre 1998.

da capa. No verso, uma foto da montagem seguida do editorial, curto improvisado em torno dos sentidos e metáforas da peça em questão, que representa a situação limite em que duas mulheres e um jovem rebelde (interpretado por uma mulher) se encontram refugiados em um abrigo de guerra diante da humilhação e assédio dos soldados. Ficha do autor, ficha da peça, créditos ao fotógrafo, mais fotos da montagem, texto integral. Outras fotos em meio ao texto. Texto do diretor da montagem, que também atuou. Ficha curta do elenco. Sem síntese da crítica. Cinco páginas das peças em cartaz (sessão atualidade teatral). Dezesseis páginas de um dossiê especial com resenhas de peças do Festival Internacional de Teatro de Avignon. Seguidas de quatro páginas de resenhas de peças em cartaz na França.

Ainda na década de 1990, em números anteriores, o 895<sup>6</sup>, de outubro de 1991, e o 956<sup>7</sup>, de outubro de 1994, trazem criações de Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri, que foram levadas às telas de cinema: *Cuisine et dépendances* e *Un air de famille*, essa última, com o destaque da menção ao prêmio Molière de melhor comédia. São números mais curtos, centrados nas peças, sem a coluna “L’actualité théâtrale”, com os textos seguidos por texto do diretor (o mesmo nas duas peças), entrevistas, trajetórias dos autores e resenhas críticas. O número 972<sup>8</sup>, de junho de 1995, tem nova apresentação na diagramação, traz a peça *Gang*, de Philippe Minyana, que trata de questões sociais em uma periferia de cidade grande em que grupos que se organizaram para reivindicar direitos dão o retrato de duas décadas de “urbanisto-sócio-utopia”, como define o autor, e o papel do Estado no atendimento às populações locais. O número apresenta o autor por dados de sua trajetória, a peça, sempre ilustrada

---

6 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. n° 895, 1° octobre 1991.

7 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. n° 956, 15 octobre 1994.

8 L’AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. n° 972, 1° juin 1995.

por fotos da montagem, seguido de uma matéria encorpada sobre a dramaturgia de Minyana, um texto do diretor, uma ficha dos que atuaram na montagem, e a coluna sobre as peças em cartaz.

É importante ressaltar ainda o nº 815<sup>9</sup>, de outubro de 1987, o único, segundo meus levantamentos, até 2001, ao menos, que tenha trazido o teatro de autores de língua francesa da África: o premiado Sony Labou Tansi, da República Democrática do Congo, e Fatima Gallaire, da Argélia (é preciso dizer que a coleção que foi do Consulado Francês está incompleta, com saltos de dois anos, inclusive, por falta de assinatura). Um editorial ressalta a língua falada por duzentos milhões de pessoas como a necessidade de se espelhar nessa publicação, que se deslocou até a cidade de Limoges durante o festival das francofonias. Segue-se um texto sobre a trajetória de Labou Tansi, a ficha da peça *Moi, veuve de l'empire*, (releitura de Júlio César na versão africana centrada em Cleópatra) o texto integral, um texto sobre o autor seguido de uma notícia sobre o IV Festival Internacional das Francofonias, e uma síntese do programa. Uma nota sobre o Rocado Zulu Théâtre de Brazzaville, companhia de Labou Tansi. Uma pequena crônica intitulada “o verão africano em Paris”, trazendo a presença do teatro africano desde 1986 na França. Segue a apresentação da dramaturga argelina Fatima Gallaire, o texto integral da peça. Ao final, notícias sobre outros festivais de teatro encerrados naquele ano, inclusive o de Avignon, e apenas uma página sobre a atualidade teatral.

O acervo *on-line* dos *Cadernos de Teatro do Tablado*, como já dissemos, iniciou-se com a missão pedagógica de divulgação e debate acerca do teatro no Brasil, reunido textos para formação de ator e abordando o panorama teatral. Trazia, além de cerca de cinco textos curtos de teatrólogos, teóricos e dramaturgos brasileiros

---

<sup>9</sup> L'AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. nº 815, 1<sup>o</sup> octobre 1987.

e também estrangeiros, de renome, uma coluna com análise de uma peça para os que, se interessando pela mesma, solicitassem o envio de sua cópia pelos correios à escola de teatro. No primeiro número<sup>10</sup>, que finalizava com notícias sobre a temporada teatral, espetáculos d'O Tablado e concursos ou festivais, lê-se a análise do entremez "Todo mundo e Ninguém", peça curta, representada entre os atos do "Auto da Luzitânia", do autor português renascentista Gil Vicente. E trazia, de Léon Chancerel, os dez mandamentos do encenador e os dez mandamentos do ator, em forma de versos. Ao cabo de alguns números, foram editadas peças, nacionais ou estrangeiras, traduzidas, e com o passar do tempo, dramaturgia inédita, inclusive de autores novos.

O número 4<sup>11</sup> dos Cadernos, traz, entre outros textos para estudo, o do diretor teatral francês Charles Dullin, Conselho a um jovem aluno. De Maria Clara Machado, "Pantomima, gesto, improvisação, mímica". No número 5<sup>12</sup>, há um texto de Bárbara Heliodora sobre o Teatro Elisabetano; outro de Sábado Magaldi sobre Bertolt Brecht e Sílvio D'Amico escreveu algumas "Notas sobre o teatro grego".

O número 16<sup>13</sup> se volta para o teatro para crianças, trazendo formas de ensinar a arte teatral, tratar o texto, preparar a voz, e propõe três histórias para teatro de boneco, com diálogos e indicações cênicas. A edição comemora os dez anos d'O Tablado e repertoria as obras que foram traduzidas para encenação pela escola, com o devido crédito a tradutores. E termina com atualidades teatrais.

Segundo o pesquisador já citado, os 19 primeiros números da revista revelam "traços nítidos da influência do periódico francês para o brasileiro" (Faleiro, 2002, p. 50). Quanto ao aspecto de

---

<sup>10</sup> CADERNOS DE TEATRO. O TABLADO. Nº 1, sem data.

<sup>11</sup> CADERNOS DE TEATRO. O TABLADO. Nº 4, sem data.

<sup>12</sup> CADERNOS DE TEATRO. O TABLADO. Nº 5, sem data.

<sup>13</sup> CADERNOS DE TEATRO. O TABLADO. Nº 16, 1961.

estruturação dos Cadernos, lê-se: “Desde o primeiro número, os *Cadernos* lembram os Cahiers, também pela diagramação, pelo formato, pelas citações, pela organização dos conteúdos, pelo tipo de enfoque” (Faleiro, 2002, p. 52). Para a coluna “Formação do Ator”, do periódico francês, os *Cadernos* propõem ora “Escola do Ator, ora “Jogos Dramáticos” etc. Faleiro conclui que a transposição da ideia, utilizando-se de traduções textuais e do que podemos chamar de retradução cultural da proposta, fundamenta-se na ideia de continuidade da cadeia que se estabelece no mundo teatral para formar atores e seus formadores.

Esse exemplo é importante porque, de fato, no passar das décadas, os *Cadernos de Teatro do Tablado* mantiveram o projeto de formação que tomou um rumo menos centrado no referencial francês, ainda que esse não tivesse sido, por sua vez, autocentrado. Projeto antropofágico, possivelmente, a circulação de uma meia cópia tornou-se modelo original.

Algumas observações sobre a época em que se iniciam essas revistas (final dos anos 1940, na França, 1956 aqui) podem nos dizer mais coisas a respeito das relações entre Brasil e França de forma que, ao lado da versatilidade dos *Cadernos de Teatro do Tablado*, podemos também perceber posições que repetem relações em via de mão única. A primazia da cultura e da língua francesa no ensino brasileiro ainda era patente. Aos poucos, no pós-guerra, a língua inglesa foi se tornando nova referência e introduziu-se principalmente do apelo econômico, em um momento em que a abertura às indústrias multinacionais demandava relações comerciais. Corrobora as consequências dessa mudança estratégica a concepção equivocada e eivada de francofilia recalcada, talvez, de que a língua francesa é uma língua de cultura e a inglesa não o é. Na falta de tempo para uma longa explicação sobre a primazia do francês como segunda língua no Brasil, vou apenas registrar aqui a importância desse legado naquele momento e passar a dados que

podem nos levar a algumas aproximações possíveis com relação às duas revistas.

De 1941 a 1942, estive no Brasil a companhia teatral de Louis Jouvet que, em turnê pela América Latina escapava da ocupação nazista na França. Conforme estudei em outro momento, retomo a seguinte síntese a seu respeito:

Formado por toda uma experiência, que ia da carpintaria teatral à direção de ator, adquirida durante alguns anos no Vieux-Colombier em Paris, teatro criado por seu mestre Jacques Copeau, de quem havia sido o braço direito, Jouvet estava à frente do Théâtre Athénée e era um dos quatro diretores do chamado Cartel, fundado por ele em 1926, juntamente com Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff, para defender o teatro de arte das produções comerciais francesas. Sua alternativa, pelos quase dois anos de permanência aqui, foi a de realizar uma longa temporada, tendo montado Molière, Jules Romains, La Fontaine, Alfred de Musset e Jean Giraudoux, entre outros. A temporada encontrava as produções teatrais no Brasil em grande amorosismo e pouca profissionalização dos trabalhadores das artes cênicas em geral (Pontes, 1999, p. 6).

Decorre desse contato das artes cênicas francesas com o contexto teatral brasileiro o conhecimento de uma qualidade artística, no âmbito da “técnica”, da dramaturgia, do trabalho artístico em cena, em toda sua diversidade. Um ano após a partida de Jouvet, Os Comediantes, dirigidos por Ziembinski, montam “Vestido de Noiva”; Dulcina de Moraes, Henriette Morineau, entre outros, no Rio de Janeiro, e a Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso e o TBC, entre outros, em São Paulo, contaram com o cenógrafo português Eduardo Anahory e o brasileiro João Maria dos Santos, que colaboraram com o trabalho de Jouvet no Brasil.

Décio de A. Prado, um crítico iniciante na época, apontou para a experiência daquela nova estética nos palcos vivenciada pelo público carioca como aulas de *mise en scène* que teriam “preparado” a montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, por um novo diretor estrangeiro, que era Ziembinski, com uma companhia amadora, de estudantes universitários. Tal foi a guinada naquele momento que convencionou-se registrar essa montagem como o marco do teatro brasileiro moderno. Quanto à observação de Jouvet sobre o panorama nacional, Tereza Guimarães (1981) comenta que o diretor francês elogiou a criação de Joracy Camargo e a atuação de Procópio Ferreira por “Deus lhe pague”, tendo ainda se interessado por montá-lo na França, como consta de sua correspondência posterior. Seis anos mais tarde, por patrocínio do empresário ítalo-paulistano Franco Zampari, o Teatro Brasileiro de Comédia, recebeu os diretores:

Ruggero Jacobi, Gianni Ratto, Maurice Vanneau e Adolfo Celi, entre outros estrangeiros, mormente italianos. Pelo viés dos mesmos italianos, o Teatro Popular de Arte, sob a direção de Flávio Bollini Cerri, monta um texto de Brecht pela primeira vez no Brasil, no Teatro Maria Della Costa, em 1958: *A alma boa de Se-tsu-an* (Pontes, 1999, p. 7).

A importação de ideias e experiências teatrais estrangeiras foi então marcante na formação do moderno teatro brasileiro. Mediada frequentemente por profissionais estrangeiros que atuaram na direção e na cena teatral. Textos estrangeiros abriram horizontes dando a conhecer os teatros europeu e norte-americano. Brecht foi introduzido no Brasil. Até o momento em que novas gerações propuseram colocar em cena a dramaturgia nacional como forma de virar a página dessa quase hegemonia que se formava, por exemplo, em São Paulo.

No Tablado, Yan Michalski, imigrante polonês, como Ziembinski, atuou como ator do teatro Tablado, diretor, professor e participou ativamente nos *Cadernos de Teatro do Tablado*. Dali para a crítica de espetáculos do JB, onde escreveu até fins dos anos 80, e para o ensaio. Foi também autor de livros (“O palco amordaçado” (Michalski, 1979), monografia vencedora do concurso nacional de monografia do Serviço Nacional de Teatro, em 1979, e “O teatro sob pressão” (Michalski, 1985), ambos relativos ao período de censura ao teatro durante a ditadura de 1964 a 1985). Participando de revistas que precederam os periódicos acadêmicos especializados, organiza o número 5 de Ensaio Teatro (Michalski, 1983), fazendo um panorama das décadas precedentes e queixando-se do quadro inexpressivo da temporada de 1980, diante da abertura política de 1979. Pergunta-se onde estavam os autores, perplexos pela mediocridade da produção em pauta. A revista contava com apoio do Serviço Nacional do Teatro e o número contava com a colaboração de O Tablado. Tania Brandão, crítica de espetáculo e docente da Unirio, que também participa desse número, faz um balanço negativo da virada dos grupos de teatro em busca da modernização do teatro brasileiro após a introdução do TBC em São Paulo. Em um artigo intitulado “A Estática da palavra”, trata da relação entre história, política, sociedade e teatro, temas escolhidos por grupos que tiveram a ambição equivocada, segundo a autora, de utilizar para falar ao público teatral brasileiro. Equívoco que se reproduzia pela ilusão de representação popular devido ao estabelecimento de identificação com a classe média, gerando falsa concepção do conjunto social brasileiro, e fraca ambição de conscientização.

Mostrando ainda os limites da mudança cênica, que passou da desconstrução da perspectiva ilusionista do palco italiano para a substituição pela verborragia, em suas palavras, do ator no palco de arena, que estaria supostamente se descentrando do projeto pré-moderno de teatro, questiona a falta de parâmetro entre essas

gerações de um conceito de teatro moderno. Em seu argumento, esses seriam alguns dos limites importantes:

Poderia a palavra ser o centro do trabalho teatral, a sua razão de ser, no século XX? O conceito de “representação” pode ser reduzido a uma imagem cênica cujo sentido é apenas enfatizar o verbo? O lugar da cena pode ser lugar de verdade? São questões mínimas da estética contemporânea que a “estética da palavra” sequer cogita formular (Brandão, 1983, p. 14).

A autora desenvolvera antes desse quase arremate um julgamento criterioso do trabalho das diversas produções desenvolvidas até então e se limitara a citar um parâmetro de teatro moderno baseada na obra de Beckett, “Atos sem palavras”, que se resume então a referência autoral dessa propalada modernidade teatral, ponto fraco para muitos argumentos interessantes, ainda que discutíveis, quando considera: “A questão não é nem mesmo a do teatro contemporâneo enquanto a palavra de arte, que é palavra intencional, sempre artística, como em Samuel Beckett. A questão é ‘os descaminhos’ do teatro moderno e contemporâneo em nosso país” (Brandão, 1983, p. 14). Cabe ressaltar que, sobre o mesmo período e gerações, Iná Camargo Costa (1998) faz um balanço bem mais consistente em termos de discussão e gênero de teatro engajado e político, ainda que mostrando falhas e acidentes, no percurso do Teatro de Arena ao Teatro Oficina, e de resultados posteriores. E a questão fundamental que se coloca a partir daí seria que a mediação por um parâmetro francês ou europeu do teatro está desprovida de critério, da mesma forma que a autora não vê critério na estética da palavra do teatro brasileiro daquela época.

Como então se comporta a tradução cultural nessas discussões quando o produto transposto pode seguir rumos distintos de modelos? A discussão é muito ampla e não teríamos nem o

objetivo de travá-la aqui, mas ressalto a passagem de ideias através do Tablado e seu papel de produtor ou de apoio de veículos de informação e formação teatral, nas publicações citadas, através de suas fontes e referências ou da mediação de seus componentes, como no caso de Yan Michalski, ainda que não necessariamente de acordo com Tania Brandão, o que não fica claro no número 5 do “Ensaio Teatro”. Em consideração final de seu trabalho comentado acima, Espagne nos fala do livro transplantado, no qual podemos ler projetos transplantados igualmente:

Se o livro circula como toda mercadoria, ele tem, em compensação, a especificidade de dar matéria, como todo texto, a interpretações que são tanto apropriações quanto recontextualizações. Toda inserção numa biblioteca, para não falar de traduções, torna-o disponível para a cultura de recepção da qual pode tornar-se uma nova pedra de construção. É ao mesmo tempo um elemento estrangeiro e um elemento adotado, e esta dupla natureza convida, muito particularmente, a associar a história do livro a uma abordagem metodológica em termos de transferências culturais (Espagne, 2012, p. 24).

Nessa abordagem comparativa, através da presença do trabalho de Jovet no Brasil, eliminamos a identificação bipolarizada em modelo e cópia. Bem, ressaltamos que houve algo novo que deu a perceber o momento ao meio teatral brasileiro. E assim, além da experiência de Maria Clara Machado por cinco anos na França, é importante marcar a década que antecede a criação dos *Cadernos de Teatro do Tablado* como a de um momento em que uma troca cultural se traduziu em referência atualizada das relações culturais do Brasil com a França.

A apresentação do conceito de transferências culturais, desenvolvido por Michel Espagne, ajuda-nos então a tecer aproximações do teatro francês com o momento de modernização do nosso teatro para entendermos a agitação em que surge o Teatro do Tablado e sua publicação, a existência da assinatura da revista *L'Avant-Scène* pelo Consulado Francês, e o fervilhamento teatral paulistano devido ao mecenato de Zampari como elementos mediadores capazes de introduzir transformações no campo teatral.

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Tania. A Estática da Palavra. In: *Ensaio Teatro, n° 5*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p. 13-20.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ESPAGNE, Michel. *Transferências Culturais e História do Livro*. Tradução de Valéria Guimarães. In: Livro — revista do núcleo de estudos do livro e da edição, 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- FALEIRO, José Ronaldo. *Os Cadernos de Teatro e a descentralização do saber teatral*. Urdimento, 4, 2002.
- GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GUIMARÃES, Teresa de Queiroz. *Louis Jouvet no Brasil (1941-1942)*. Um mestre francês nas raízes da renovação teatral. Dissertação de mestrado. ECA-USP, 1981.
- MICHALSKI, Yan. (Org.). *Ensaio Teatro, n° 5*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado — 15 Anos de Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão — Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- PONTES JR., Geraldo. *Dramaturgia Brasileira Contemporânea*. Uma retórica do impasse. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999, p. 6.

# Carta a uma jovem editora: da seleção de originais

LICIANE GUIMARÃES CORRÊA

## Ensaio de formação (I)

Há quem diga que a literatura é um espelho da sociedade, mas tenho pensado cada vez mais na metáfora do retrato. Não é uma ideia original, minha, e é inclusive controversa. Porém, é uma que escolhi para pensar no meu objeto de estudo e trabalho. As histórias que lemos e escrevemos partem de uma reflexão do autor — que dificilmente pode ser dissociada do contexto sócio-histórico, político e econômico em que ele vive — para então criar um mundo ficcional; mas não são apenas reflexos que passam na frente dos nossos olhos, efêmeros, que vão embora junto com a época em que foram escritas, descartadas e substituídas por novas histórias que venham a passar diante do espelho. Há os defensores de que a arte nunca será um espelho, um retrato factual do mundo, mas, sim, uma recriação subjetiva. Essa me parece uma visão limitada, porque quem hoje ainda fala em espelho, ou retrato, não está decerto imaginando uma reprodução *ipsis litteris* — desde René Magritte ninguém ousaria pensar assim. O autor parte do que ele conhece, faz um recorte desse mundo e imagina novas experiências, que podem ecoar ou criticar a realidade que existiu, existe ou existirá.

Sejamos um pouco imaginativos — pensemos num espelho convexo, por exemplo — e menos intransigentes com quem prefere uma metáfora à outra. O efeito da literatura sobre os leitores é o

que eu gostaria de discutir aqui, então retomo a frase escrita no início: as histórias não são apenas reflexos que passam na frente dos nossos olhos, efêmeros. Quem está segurando a câmera, ou a pena, escolhe em que aquele clique vai focar, qual forma, qual ângulo, qual luz, ou até mesmo se vai usar um elemento alienígena ao ambiente e criar uma sombra que mude nossa percepção de um lugar naturalmente iluminado. As histórias publicadas materializam um tempo, imprimem em tinta ou em *bytes* todas as referências, os preconceitos, o senso comum, as lutas, o *Zeitgeist*, tendo por resultado final uma recriação original. Mais que isso: esses vários instantâneos compõem o álbum da vida segundo a percepção e a intenção do criador, funcionam como objeto de apreciação, estética ou crítica quando colocados à vista de todos que são convidados a entrar no ambiente.

Quando uma editora dá à luz um livro, gera um impacto na sociedade atual e nas sociedades futuras. Um livro tem um *status* cultural que nenhum outro meio de comunicação tem, até hoje. Jean-Claude Carrière diz, em *Não contem com o fim do livro* (2010), que no século XIX os grandes encadernadores parisienses selecionavam quais obras que iam encadernar, e isso dava ao conteúdo um selo de aprovação e valor. Os selos se multiplicaram desde então e hoje, bastante visíveis, estampam as capas dos livros: logo da editora, premiações, números de vendas, elogios de personalidades.

Uma notícia que estampe um jornal também tem um selo de importância, pois é um fato que merece ser informado à população, mas a relação do público com o conteúdo da notícia e o conteúdo do livro é diferente. Tomemos como exemplo uma notícia que eu leia hoje sobre um corpo em precariedade (Butler, 2019b), mais um corpo não enlutável sob os parâmetros da necropolítica do Estado. O evento vai reverberar por alguns dias e talvez semana que vem, ou nem isso, até ser substituído por outras notícias sobre outros corpos não enlutáveis. E são tantas histórias assim, todos os dias,

neste país que mais mata homossexuais no mundo, neste país em que exaltar um torturador não leva à prisão, mas à presidência, neste país em que a cor da pele, e não o delito, determina quem merece encarceramento e quem merece uma nova chance — são tantas notícias assim que já passamos por elas tão rápido quanto passamos pelo espelho de manhã, atrasados nessa nossa vida cada vez mais corrida. A literatura, porém, marca sua presença, como já apontaram o brasileiro Antonio Candido (2017) e a estadunidense Martha Nussbaum (2010), entre tantos outros pensadores: um romance, um poema, uma música sobre uma vítima do Estado vai dar visibilidade a esse corpo, vai torná-lo próximo, reconhecível.

Alguns exemplos: o furacão Katrina marcou a vida de quem perdeu tudo naquela semana de agosto de 2005 em New Orleans. Os versos de “Left”, da poeta afro-americana Nikki Finney, eternizaram a garota com pernas de líder de torcida segurando seu bebê de um mês, junto à avó, esperando dias por algum resgate. O poema integra o livro *Head Off & Split* (2011), que rendeu à autora o *Book National Award* de poesia, permitindo que a cena reverberasse anos depois, ao contrário dos jornais, que sequer lembram o assunto<sup>1</sup>. As páginas de *Um defeito de cor* (2022), de Ana Maria Gonçalves, contam uma história pessoal que é também a história de milhares de mulheres e famílias escravizadas e trazidas para o Brasil. Conhecemos as garotas com pernas de líder e as Kehindes do mundo graças à literatura.

Você vai ser tão marcada por um livro que vai indicá-lo a amigos, que talvez o indiquem a outros amigos. Você vai se demorar lendo a resenha crítica, ou talvez um *post* de rede social, sobre um outro livro que parece ser interessante; essa resenha que merece mais seu tempo do que a mesma notícia de todo dia, com nomes e rostos

---

<sup>1</sup> Uma busca por Katrina no *The New York Times* de 01 ago. 2023 a 31 ago. 2023 não mostrou, na primeira página de resultados, nenhum artigo lembrando o furacão.

diferentes, mas sempre igual. Esse livro vai impactar a sua geração hoje e, como disse Italo Calvino (2007), amanhã, em novas releituras. E, ainda, vai impactar as gerações futuras, quando elas o encontrarem na estante dos pais ou na biblioteca da escola.

Todas essas reflexões são recentes, embora mais de vinte anos de edição de livros façam parte da minha história. São reflexões pertinentes a quem tinha como função escolher quais livros estrangeiros mereciam ganhar tradução e ocupar as prateleiras das livrarias e as estantes de leitores aqui, mas que só passaram a ocupar minha mente e meu tempo quando comecei a pesquisar a literatura academicamente, no mestrado. Dentro de quarenta horas semanais em meio a contratos esperando assinatura, laudas esperando revisão e *plotters* aguardando um visto final, nem sempre pensamos nas questões filosóficas acerca do objeto que é fruto do nosso labor. Eu diria até que é mais incomum do que comum. Contratamos originais pensando na linha editorial, no potencial mercadológico; somos treinados para avaliar uma obra já pensando em quem pode ser o tradutor e o *designer* da capa, em como vai ser a campanha de *marketing*, em quantos leitores podemos alcançar, para assim determinar a tiragem e os custos.

Foi em 2012 o lançamento de *50 tons de cinza* no Brasil, que atçou uma onda de livros eróticos no país, seguindo os mercados europeu e estadunidense. Na história, uma mulher comum conhece um CEO milionário; ela é virgem, ele, adepto do sadismo durante o sexo. A fórmula da mulher responsável pela mudança do homem já existia, mas a escritora E.L. James remodelou o gênero com uma nova roupagem e criou um novo nicho que o ser humano, nessa mania eterna de colocar tudo em caixinhas etiquetadas, começou a chamar de *mom porn*. Milhares de obras com mulheres comuns ajudando homens milionários a se libertarem de seus demônios entre uma transa graficamente descrita e outra passaram a ocupar *sites* que eram reservatórios de narrativas com números

de *downloads* que dispensavam o selo de aprovação pela crítica literária e pelas casas editoriais.

Centenas de obras nesse universo passaram a ser negociadas no mercado editorial brasileiro; era um negócio rentável para autores e seus agentes, que sabiam que rapidamente venderiam os direitos para diversos territórios, e para as editoras, que sabiam que rapidamente escoariam a tiragem nas mesas de entrada das livrarias e nas bolsas das clientes. É preciso lembrar que a vida do editor de aquisição é dividida entre duas forças contrárias que compartilham do mesmo objetivo: encontrar um *best-seller* e/ou um *long-seller*. Uma é mergulhar diariamente na maré de dezenas de livros iguais e encontrar algum que se destaque por ter um quê que possibilite sua divulgação como algo igual, e por isso o leitor vai gostar, e ao mesmo tempo diferente, e por isso merece ser lido. A outra é levantar a cabeça no meio dessa maré e enxergar uma novidade, até então ignorada, que possa ser transformada em *best-seller*; é encontrar, como virou jargão entre editores a partir de 2000, “o novo *Harry Potter*”, essa série que revolucionou a indústria editorial ao ocupar todos os primeiros lugares da lista de mais vendidos do *The New York Times* e obrigar o jornal a criar uma lista exclusiva para títulos infantojuvenis.

Um dia, já em 2015, me deparei com um original que seguia a fórmula de *50 tons*, mas dessa vez não era um CEO com preferências peculiares, era um estuprador. E a mocinha se apaixonava pelo homem que a havia violentado nas primeiras páginas do romance, ajudando-o na redenção para que eles pudessem ter o mítico final feliz. O direito de publicação havia sido comprado por outro editor, e minha equipe teria que produzir e incluir a obra em todas as reuniões de imprensa e comercial, e falar bem da história para que a equipe de *marketing* tivesse instrumentos para divulgar o livro. “Como fazer isso?”, era a pergunta da equipe composta por mulheres.

Em 2023, momento em que comecei a escrever esta carta, o IPEA registrava um estupro a cada dois minutos no Brasil<sup>2</sup>. Não sei qual era o índice em 2015, mas com certeza era algo igualmente desumano. A cultura do estupro é bem forte no Brasil, não precisamos vivê-la para saber que existe. Médicos abusam de mulheres que estão sob o efeito de anestesia; pais, tios e avôs fazem uso de corpos infantis que sequer aprenderam ainda a verbalizar o que estão sofrendo; maridos se impõem sobre esposas, porque entre um casal “isso não existe”; homens que não entendem “não” de mulheres justificam que “ela estava sorrindo”, “ela estava com uma saia curta para me provocar, então é claro que queria”, “ela bebeu, e a negativa era pra fazer charme”... Para piorar, a credibilidade das vítimas é sempre colocada em questão, seja durante a denúncia na delegacia, seja na assembleia pública (Butler, 2019a), porém raramente isso acontece com os perpetradores, “inocentes que não sabiam o que estavam fazendo”. Na época, eu ainda não era pesquisadora, nem tinha leituras densas sobre feminismo, então só pensava empiricamente sobre o que depois vim a entender melhor lendo Rebecca Solnit (2020) e outras autoras, de como o processo de desumanização da vítima de assédio sexual é um instrumento de poder e que a sociedade é um sistema de punição à mulher. Já temos uma sociedade que constantemente culpa a vítima, não precisamos de livros que endossem essa lógica perversa.

Embora o livro fosse bem-escrito e cumprisse todos os requisitos técnicos de um bom enredo de acordo com o gênero, seu potencial danoso era muito maior do que qualquer bem que suas vendas podiam fazer ao caixa da editora. Abrir mão de uma publicação, no entanto, não é apenas abrir mão do valor investido de

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13541-brasil-tem-cerca-de-822-mil-casos-de-estupro-a-cada-ano-dois-por-minuto>. Acesso em: 10 jun. 2023.

adiantamento de direito autoral na contratação do título. É uma situação delicada, no mínimo, porque envolve a expectativa do autor e seu agente. Quando um livro tem seu direito de publicação vendido para um território, essa informação passa a integrar o portfólio da agência literária que representa o autor, servindo de referencial inclusive para futuras negociações em outros territórios; o autor também espera que sua obra ganhe aquele público, algo que se torna impossível com o distrato. Essa decisão, dependendo das condições, pode minar o relacionamento entre uma casa editorial e uma agência. Por outro lado, colocar o selo da editora numa capa que embala conteúdo pernicioso seria endossar esse padrão de comportamento como algo normal. Felizmente, o distrato foi feito sem maiores consequências.

No entanto, nem sempre é possível trabalhar apenas em obras que nos agradem ou que, pelo menos, não nos façam declinar de receber publicamente o crédito na página 4, porque sequer queremos ter o nome vinculado àquele conteúdo. No início da carreira, ainda ocupando o cargo de assistente editorial, ninguém sugere títulos e menos ainda distratos. Não apenas pelo motivo óbvio ululante que é a falta de experiência. Quem faz seu *début* na indústria do livro, quem começa a produzir esses objetos que nos acompanham desde a infância e com os quais criamos algumas das nossas mais importantes memórias afetivas carrega um deslumbramento sobre seu material de trabalho (imagino, e aqui faço um chute de quem mal tem amigos em outras áreas, que todo profissional que se dedica a estudar algo e começa a trabalhar em seguida sente um maravilhamento semelhante de “nossa, eu trabalho com o que amo”; com livros, essa romantização é certa e duradoura.). Não é impossível que o deslumbramento se torne quase uma veneração a autores e suas obras, mas também ao produto em si. Livros que não são emprestados, mesmo já lidos. Encadernações que não podem ser manuseadas demais para não machucar a lombada. Páginas que

ninguém jamais ouse riscar. Como expõe Derrida (2004), o sofrimento da nossa geração diante de ver o livro físico perder espaço para outros suportes digitais é exemplo dessa sacralidade. Um objeto que pode carregar uma aura de sagrado não pode ser questionado.

Ainda nos meus primeiros anos de mercado editorial, livros de dieta estavam na moda. Publicávamos, só no selo em que eu trabalhava, em média um por mês. Hoje, esses mesmos livros ainda são publicados, mas pelo menos há por trás um discurso, mesmo que saibamos que não é honesto — a mim não parece ser —, de que é tudo pela saúde, por uma vida melhor e mais longa. Lá atrás, as dietas visavam, sem nenhuma lente de romantização, criar um padrão estético, quase uma ditadura, dentro da sociedade. Quem cresceu na década de 1990 e no início dos anos 2000 vai ter facilidade em reconhecer o discurso. Uma comunidade imaginada, difundida e prescritiva de mulheres que precisavam ser magras e adotar padrões de comportamento com o objetivo de agradar aos seus respectivos homens. Essa comunicação, difundida em livros, revistas e suplementos no jornal, não tinha restrição: de adolescentes a mulheres na meia-idade, todas poderiam ser felizes se seguissem as receitas praticadas na cozinha e na vida.

Se você não viveu isso, mas for mulher, vai se identificar, porque com certeza em sua trajetória houve uma moda que lhe foi causa de opressão. Se for homem, tente se colocar em nosso salto alto (que, lembrete, costuma ser desconfortável e pode deformar as articulações, mas deixa a postura impecável no curto prazo, que é o que importa para o *male gaze*). Você entra em uma livraria, olha para a banca principal e vê vinte títulos de dieta. Pensamentos possíveis: “esses aqui, se estão tão destacados, devem ser bons, certo?, ou então estariam de lombada, no fundo da loja; se vende tanto, é porque a sociedade está procurando isso, e, se eu não estou procurando isso, será que eu não me encaixo nesta sociedade?”.

Preparei e revisei nem sei quantos desses livros, mas a verdade é que nenhuma das reflexões acima me ocorreu à época (ou pelo menos não tenho essa memória). Quando a gente começa a trabalhar com o livro, por mais que haja uma idealização do que aquilo vai ser, “vou trabalhar com cultura”, não necessariamente quem trabalha com livro está trabalhando em prol da difusão de cultura. E, mesmo que esteja, de que cultura estamos falando? Discute-se se há uma cisão entre academia e mercado, mas não me parece coincidência que nas últimas décadas os estudos decoloniais tenham ganhado tanto destaque e as editoras, recentemente, estejam buscando novas vozes para publicar, ou que o mercado tenha dado algum espaço para selos editoriais voltados para as minorias. Hoje temos consciência de que o cortejo fúnebre dos triunfantes é apenas um dos discursos possíveis, que propaga as ideias de determinada cultura.

No caso dos livros de dieta, a cultura tida como certa era a do emagrecimento; extremamente perniciosa na sociedade, culmina na gordofobia, em milhares de vidas de jovens arruinadas em busca de um padrão que muitas vezes não se alcança apenas com a ingestão de certa quantidade de calorias, em personagens obesas na tevê sendo tratadas como se não merecessem ser amadas — a menos, é claro, que o par romântico, mesmo que o próprio ator que o interpreta não seja nenhum galã, a enxergue como uma pessoa magra, portanto automaticamente bonita e merecedora do amor dele. Eu não tinha esse pensamento crítico até pouco tempo atrás, mas estou longe de sentir sozinha nas costas o peso de ter contribuído com a produção desses livros e a propagação desse discurso. A autocrítica faltava não só a mim, faltava a muitos de nós, e essas publicações eram um sintoma de uma comunidade; caso contrário, esses livros não teriam virado uma febre.

Parte da sociedade tem melhorado na aceitação da diversidade. Porém, ainda hoje temos à disposição um cardápio com exemplos de como ser feliz, como se destacar, como alcançar o primeiro milhão...

como se todo mundo tivesse as mesmas condições de vida, como se todo corpo que não se parece com o de uma modelo fosse obeso e fosse errado, como se não existisse neurodivergência, como se a meritocracia fosse uma realidade. Por isso, retomo aqui a imagem do retrato. Esses registros — dieta para ser linda, amada e feliz, sexo antes do casamento desde que seja para em seguida se casar, melhor ainda se for com um milionário — fazem do livro um documento histórico, de preservação da memória do que se consumia em determinado tempo e local, um álbum, e esse capital editorial ajuda a moldar uma comunidade imaginada pelas pessoas que escolhem quais títulos chegam ao público. Talvez pensar a literatura como retrato, essa ideia vista como rasa porque ignoraria a liberdade criativa do autor, venha desse entendimento de editora com olhar comercial, de que se costuma publicar majoritariamente o que vende, e assim temos não só o registro do escritor sobre a visão dele do mundo, mas também o registro do que se lê no mundo.

Na véspera da apresentação que deu origem a este ensaio, a Profa. Dra. Maria Aparecida Salgueiro (UERJ), que participava de “Traduzir Edição, Editar Tradução” com uma comunicação sobre a tradução e edição de textos afrodiásporicos, citou a Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG): “Catálogos [editoriais] também são discursos”. Essa frase resumiu o que penso sobre o mercado editorial e tinha me levado a preparar uma comunicação sobre seleção de originais e, agora, registrar nestas páginas algumas das experiências pelas quais passei e outras que percebo como leitora e também pesquisadora. A lista de mais vendidos do portal *PublishNews* no início de abril de 2024 traz nas cinco primeiras posições três não ficções religiosas e duas de autoajuda, uma delas com roupagem para soar como negócios. Um dos religiosos também estava na lista à época do evento, ao lado de outro do mesmo gênero, dois de negócios e um livro de ocasião (biografia da cantora Rita Lee, então recém-falecida). É uma roda alimentada até que surja a nova onda:

editores compram direitos de publicação do que está vendendo bem, mais livros do mesmo gênero e com as mesmas ideias ocupam as prateleiras físicas e virtuais das livrarias, os leitores veem os exemplares como obras que merecem ser lidas, e as compras motivam os editores de aquisição a publicar mais do mesmo. Foi assim com comédias românticas, bruxos, vampiros, *mom porn*, livros de colorir, *thrillers* psicológicos e, até hoje, é com autoajuda e religião.

Costumamos fazer nossas análises baseadas na presença, mas é interessante também pensar no que as ausências representam. Quando um prefeito tenta censurar um livro cuja capa ilustra um beijo homoafetivo, quando uma secretaria de educação recolhe de escolas um romance com o selo do Jabuti de um autor negro, as editoras enchem nossos *feeds* com notas de repúdio nas mídias sociais. Notemos, no entanto, quantas delas têm no catálogo livros, ou escritores, que narrem relações homoafetivas e trajetórias de pessoas negras e, quando têm, qual o percentual que essas obras ocupam no catálogo. No final de 2023, o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Snel), que comemorava 82 anos de história, buscou fazer pela primeira vez uma pesquisa sobre diversidade, equidade e inclusão no mercado editorial. Até o momento da entrega desta carta, o resultado não foi publicado, mas empiricamente quem trabalha em editoras sabe a resposta: temos quadros de funcionários e gestões predominantemente brancos e típicos<sup>3</sup>.

Quando Drummond publicou o poema “Sentimento do mundo” no livro homônimo, publicado em 1940 nesta terra em ruínas pós-Segunda Guerra, “desafiando a recordação / do sineiro, da viúva

---

<sup>3</sup> A pesquisa foi publicada durante a revisão deste texto e está disponível em: <https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2024/06/Apresenntacao-pesquisa-DEL-SNEL-.pdf>. Os dados, no entanto, não mostram o percentual de minorias que compõem os quadros de funcionários e terceirizados, mas apenas o percentual de editoras que contratam pessoas desses grupos. Acesso em: 04 nov. 2024.

e do microscopista / que habitavam a barraca / e não foram encontrados / ao amanhecer”, estava preservando a memória daqueles que nunca teriam a chance de ter voz, do mesmo jeito que anos mais tarde fariam Nikky Finney, Ana Maria Gonçalves, Drauzio Varella, Daniela Arbex, Grada Kilomba, entre tantos outros escritores nacionais e estrangeiros de ficção e de não ficção. Curiosamente às vésperas da comunicação e da entrega deste ensaio, num intervalo de pouco mais de seis meses, li relatos muito parecidos de dois escritores. Na Feira do Livro de São Paulo em junho de 2023, o editor, escritor e tradutor Antonio Xerxenersky disse que “a literatura não muda o mundo, mas pode mudar a cabeça de alguém que muda o mundo”. E, agora, em 2024, o escritor e professor Jeferson Tenório: “Diretamente a literatura não pode fazer muita coisa. A literatura não salva ninguém, o que salva é o que fazemos com a literatura”. Precisamos ler as ausências nas entrelinhas e desfiar a recordação. Assim, um dia teremos um álbum formado por retratos diversificados, e o Anjo da História (Benjamin, 2020) vai poder, enfim, olhar para a frente.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Trad. Adalberto Müller e Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa das assembleias*. 3. ed. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019a.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-194.
- CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- DERRIDA, Jacques. O livro por vir. In: *Papel-máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.
- FINNEY, Nikky. *Head Off & Split: poems*. Evanston: TriQuarterly, 2011.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor: romance*. Ilust. Rosana Paulino. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- JAMES, E.L. *50 tons de cinza*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

NUSSBAUM, Martha. The Narrative Imagination. [1997] In: LEITCH, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2010. p. 2306-2308.

SOLNIT, Rebecca. *De quem é esta história?: feminismos para os tempos atuais*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

# Italo Calvino e Natalia Ginzburg: destinos cruzados entre tradução e edição

DAVI PESSOA CARNEIRO

Italo Calvino (1923-1985) teve seu primeiro livro, *A trilha dos ninhos de aranha*, recusado pelo editor Giulio Einaudi, em 1942. Giulio fundou a prestigiosa editora italiana Einaudi, em 1933, ao lado de Leone Ginzburg, Massimo Mila, Norberto Bobbio e Cesare Pavese. Calvino teria, em 1947, finalmente seu livro publicado pela editora. No mesmo ano, o escritor passa a trabalhar para a Einaudi, precisamente no dia 19 de março de 1947, quando comunica ao amigo Silvio Micheli que dará início ao seu trabalho como tradutor do livro *Lord Jim*, de Conrad, embora, como ele confessa ao amigo, conheça pouco a língua inglesa. Traduz dez capítulos do livro e o interrompe porque deve apresentar sua monografia de graduação em Letras, cujo tema é o universo literário de Joseph Conrad, que foi defendida em novembro do mesmo ano. Em 1948, passa a trabalhar como redator e como assessor do *Bollettino di informazioni culturali*. No entanto, ganha muito pouco na editora e deve correr atrás de outros trabalhos, então passa a trabalhar como redator do jornal *L'Unità*, fundado em 1924 por Antonio Gramsci. Em 1949, retomar os trabalhos na editora como responsável do escritório de impressões, mas acaba assumindo muitas funções, devido ao seu espírito criativo e inquieto. Logo assume a responsabilidade da *Piccola biblioteca scientifico-letteraria*. Anos mais tarde, em 1959,

o *Notiziario Einaudi*, dirigido por Calvino ao longo de sete anos, é encerrado, e em seguida é publicado o primeiro número da revista *Il Menabò di letteratura*, dirigida por ele e por Elio Vittorini entre 1959 e 1966 — com o qual já havia trabalho em *Il Politecnico* (1945-1947) —, que será publicada até 1967.

Calvino, desde muito jovem, compreendeu que os livros são uma espécie de comunidade, que um único livro só tem sentido se lido ao lado de outros livros, pois, como ele mesmo aponta na conferência “O livro, os livros”, proferida em 1984, na Feira do Livro de Buenos Aires: “nossa civilização se baseia na multiplicidade dos livros, e só se encontra a verdade perseguindo-a das folhas de um volume às folhas de outro, como uma borboleta de asas coloridas que se nutre de várias linguagens, confrontos, contradições” (Calvino, 2015, p. 116). Em outras palavras, o escritor entrelaça duas histórias, a do livro como metáfora do mundo e a do mundo como metáfora do livro.

O escritor trabalhou para a editora Einaudi entre 1947 e 1983, ou seja, desde sua juventude até sua maturidade intelectual. Nesse longo período, pôde aprofundar questões que dizem respeito à literatura italiana e estrangeira, bem como acerca de sua própria criação. Calvino afirma muitas vezes que o trabalho como editor não é nada fácil, que ser editor “transforma em pedra seu coração”, pois precisa responder de modo sincero às cartas de escritores e escritoras (não importa se já conhecidos por parte do público ou marinheiros de primeira viagem). Numa entrevista concedida em 1979, ele chega mesmo a dizer que passou “a maior parte do tempo de minha vida dedicada aos livros dos outros, não aos meus”. Aliás, em 1991, seis anos após sua morte, foi publicado *I libri degli altri*, no qual lemos uma seleção de cartas de Calvino como editor, cujos temas dizem respeito a propostas de publicação e a projetos editoriais da Einaudi. Nas cartas, há uma espécie de laboratório de escritura, ou melhor, de escrituras.

Em carta enviada a Renato Frosi, em 1955, o escritor lhe diz: “Deixe de lado esses contos. Está claro que você não tem ideia de como se escreve hoje, ainda tem que ler muitos autores modernos. Devolvo seu manuscrito. Espero-o daqui a alguns anos, anos de leituras e reflexões” (Calvino, 2022, p. 56). A Carlos Álvarez, em 1964, escreve: “O que o faz escrever tanto? Fale de si o menos possível. É o mundo visto com seus olhos que deve interessar, não a sua pessoa. A literatura nasce da dificuldade de escrever, não da facilidade” (Calvino, 2022, p. 480). Ao poeta, professor e tradutor Angelo Maria Ripellino: “O que havia de novidade, de anacronisticamente saboroso em sua primeira coletânea, aqui se torna facilidade. (...) Isso não deve desencorajá-lo” (Ibidem, p. 393). Portanto, exercia seu papel como leitor e como editor com muita franqueza, apontando aos escritores o que poderia ser mais bem elaborado, pensado, revisto ou deixado de lado. Em todas as cartas transparece, sem dúvida, uma preocupação em relação ao outro, aos “Livros dos outros”, manifestando preocupação e estimulando para que os jovens escritores tracem seus caminhos a partir da lógica do desejo, e não daquela imposta pelos ditames e imediatismos do mercado. Poderíamos dizer, levando em consideração os nomes das coleções criadas por ele e por seu amigo Vittorini: para se formar um coral de vozes (Coralli), são lançadas algumas fichas (Gettoni, criada por Elio Vittorini), algumas caem, outras jamais caem, e ainda há aquelas que tardam a cair. Ao longo de seu trabalho na Einaudi, Calvino cria coleções com o intuito de colocar em ação o que fazia parte de suas observações em relação ao que se apresentava a ele como editor.

Em 1969, Calvino projeta a coleção *Centopagine* Einaudi, e em 1971 chegam às livrarias os primeiros títulos. Criar uma coleção é um modo de projetar concepções de leitura, ora voltadas ao passado, como no caso desta coleção, ora voltadas ao futuro, como no caso da revista *Il Menabò*. Calvino manifesta que o nome da coleção,

*Centopagine*, não deve ser interpretado literalmente, pois serão publicados romances com menos ou mais de 100 páginas. O critério de escolha levará em consideração a intensidade promovida pela leitura dos textos, os quais podem ser romances nacionais ou estrangeiros, inclusive podendo ser reeditadas traduções já esgotadas nas livrarias, como no caso de autores russos. As edições vinham acompanhadas de uma tirinha que abraçava os livros e nela líamos: “*Centopagine* é uma nova coleção da Einaudi que apresenta grandes narradores de todos os tempos e lugares. Eles não são apresentados em suas obras monumentais, nem em romances de grande escala, mas em textos que pertencem a um gênero não menos ilustre e de modo algum menor: o ‘romance breve’ ou o ‘conto longo’”. Foram publicados 77 livros até o ano de 1985, quando a coleção deixou de existir.

Além disso, de acordo com o editor:

Também haverá muitas traduções novas, em alguns casos de obras nunca publicadas na Itália, e propostas de títulos esquecidos ou raros sobre os quais a atualidade de nossos interesses lança uma nova luz. Como em toda coleção de clássicos do romance, o século XIX continuará sendo uma mina inesgotável, um período (com o início do século XX) revisitado com nossos olhos de hoje sobre as obras primas consagradas, com as perspectivas que ele abre às nossas explorações. Mas não faltarão as vozes dos séculos precedentes, seja como releitura dos clássicos, seja como proposta de novas descobertas. Esta angulação moderna de leitura será também indicada pelas introduções, escritas em grande parte por críticos e escritores italianos (Calvino, 2015, p. 149).

Em 1974, Calvino lança a Einaudi Biblioteca Giovani. A coleção traz a mesma marca da coleção precedente, ou seja, continua apresentando aos leitores italianos um fluxo e uma flutuação de narrativas distintas no tempo, no espaço, no ritmo e na linguagem. Ela será

composta por 50 livros de narradores, historiadores e memorialistas, famosos ou já bem conhecidos pelo público jovem. Em suma, livros que sobreviverão ao tempo, visto que são livros que são aberturas a novos livros e ao mundo, os quais podem e devem ser catalogados:

Da mentalidade mítica à científica, da ética cavaleiresca ao protesto social. Os cinquenta títulos são indicativos: cada um deles foi escolhido criteriosamente, nenhum é supérfluo. Mas isso não quer dizer que os livros só poderiam ser esses: assim como são cinquenta, poderiam se tornar cem — e certamente se tornarão, se não nesta série, como primeiro núcleo de leituras que se estende pelos anos, propagando-se nas escolhas posteriores de cada leitor. Enfim, cinquenta livros para ler e recordar: livros que se *abrem* para outros livros e para o mundo (Calvino, 2015, p. 156).

Calvino, portanto, pensa um tipo de narratividade da história distinta daquela ensinada nas escolas, que distancia os acontecimentos e personagens históricos, pois fundada muito mais nas estruturas, instituições, na economia e nas interpretações ideológicas. Então, contra as mistificações anedóticas é necessário reativar uma dimensão nas instituições da memória histórica envolvida na ficção, sem que percamos, como ele bem ressalta, “um impulso decisivo de nossa participação consciente nas mudanças do mundo”. Nesse sentido, está em jogo uma espécie de traduzibilidade, do modo de vir-a-ser dos textos, do modo de querer dizer algo que está em constante transformação.

Em 1982, Italo Calvino profere a conferência “Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto”, no Congresso sobre Tradução, ocorrido em Roma, em 4 de junho. O ensaio foi publicado posteriormente em *Bollettino di informazioni* (Revista quadrimestral da Comissão Nacional Italiana para a UNESCO, XXXII, Nova série, n. 3, setembro-dezembro de 1985). Na conferência, argumenta:

Mas traduzir nunca é fácil. Há casos em que as dificuldades são resolvidas espontaneamente, quase inconscientemente, pondo-se em sintonia com o tom do autor; no entanto, para os textos estilisticamente mais complexos, com diferentes

níveis de linguagem que se corrigem reciprocamente, as dificuldades devem ser resolvidas frase a frase, seguindo o jogo de contraponto, as intenções conscientes ou as pulsões inconscientes do autor. Traduzir é uma arte: a passagem de um texto literário, qualquer que seja seu valor, para outra língua requer a todo instante uma espécie de milagre. Todos nós sabemos que a poesia em versos é intraduzível por definição; mas a autêntica literatura, inclusive em prosa, trabalha justamente na margem intraduzível de toda língua. O tradutor literário é aquele que se põe inteiramente em jogo para traduzir o intraduzível. (...) Tudo o que eu não havia notado ao escrever e que só agora descobria, relendo-me por causa da tradução. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto, e acho que isso já foi dito muitas vezes; posso apenas acrescentar que, para um autor, refletir sobre a tradução de um texto seu, discuti-lo com o tradutor, é o verdadeiro modo de ler a si mesmo, de compreender bem aquilo que se escreveu e por quê (Calvino, 2015, p. 80-81).

Podemos nos questionar: o que significa, realmente, ler? O gesto da leitura tem apenas o sentido denotativo, em busca de mensagens, tal como buscamos, por vezes, em dicionários? Uma criança — a criança que tanto rechaçamos ao longo de nossas vidas — não se contenta com “a leitura” (*Lectio*) de uma palavra no dicionário, uma vez que é atraída pela *Delectatio* (pelo deleite!), ou seja, um uso transversal, imaginativo e imagético da leitura. Se “ler o mundo” significa entrelaçar as coisas do mundo segundo suas relações “íntimas e secretas”, então nosso corpo segue em busca de analogias, de novos encontros, de novas multiplicidades. Ler, portanto,

não apenas o que foi escrito, mas também o que nunca foi escrito. Eis uma grande tarefa de traduzibilidade.

Natalia Ginzburg (1916-1991) é mais conhecida entre nós como escritora, mas pouco sabemos de seu trabalho como editora e tradutora, os quais são de suma importância para a leitura de suas criações. Natalia passou a ter uma relação de proximidade com a editora de Giulio Einaudi desde os anos 1930, sobretudo porque Leone Ginzburg, seu marido, foi um dos fundadores da Einaudi. Mas não só por isso. Em 1933, ela publica na revista *Solaria* seu primeiro conto, intitulado *Bambini*. Dali em diante busca encontrar uma ‘voz impessoal’. Em 1942, publica seu primeiro romance *La strada che va in città*, com o pseudônimo Alessandra Tornimparte, obviamente por causa das leis raciais, e em 1945, logo após o fim da Guerra, ela o reedita com seu nome. Antes disso, em 1937, ela conta que assinou seu primeiro contrato de trabalho com a editora Einaudi como tradutora de Proust, porém sem receber nenhum valor pelo serviço, o que, na verdade, como ela mesma testemunha, lhe dava liberdade de abandonar a tradução, caso o quisesse.

Em 1938, Natalia se casa com Leone Ginzburg, com quem teve três filhos: Carlo, Andrea e Alessandra. Por causa de suas atividades políticas ligadas à resistência contra o fascismo, Leone foi preso em 1943 e torturado até a morte, em 5 de fevereiro de 1944. A situação econômica de Natalia se torna, então, muito precária, assim decide buscar emprego para manter seus filhos. Confessa que o caminho mais fácil seria tentar alguma coisa junto à Einaudi, mas também seria o mais difícil, uma vez que Leone fora um dos fundadores da editora. Em Roma, a editora estava sob a direção de Carlo Muscetta, amigo do marido, com quem esteve preso, e foi quem acolheu a escritora na sede romana da editora. E ainda em 1944, Natalia começa a trabalhar na Einaudi e rapidamente aprende todos os processos que envolvem a publicação de um livro, pois, como ela ressalta, “antes, não sabia fazer nada”. De início, começa a fazer revisões de

textos de escritores italianos e, em seguida, dá seguimento efetivamente ao seu trabalho como tradutora e como revisora de traduções. Segundo seus amigos, trabalha com muito ímpeto e é extremamente concentrada. Nos anos pós-guerra, as sedes da Einaudi passam por muitas mudanças, novas coleções são criadas, como a dos *Poeti*, dos *Narratori contemporanei*, dos *Giganti* e dos *Narratori stranieri tradotti*, e por unanimidade Natalia é escolhida como coeditora de todas as quatro coleções, ao lado de Cesare Pavese e Massimo Mila. Nesse momento, é transferida para a sede de Turim, cidade com a qual se identifica por uma série de questões políticas, e ali passa a receber muitos materiais de escritores já famosos e, da mesma forma, de desconhecidos. Porém, seu rigor era o mesmo quando se tratava de fazer uma análise cuidadosa dos materiais.

A escritora era bastante criteriosa e atenta aos manuscritos que chegavam à editora Einaudi, e a partir da correspondência com os jovens escritores podemos entrar em contato com seus mundos, com seu universo crítico e criativo. A primeira constante que emerge dos documentos editoriais de Natalia Ginzburg é a sua atenção aos pormenores, quando lê e avalia um manuscrito, ou, em outras palavras, como analisa a forma por meio da qual os escritores contam a realidade.

Logo no início de *Léxico familiar*, Natalia escreve uma advertência, creio que seja importante retomá-la aqui:

Neste livro, lugares, fatos e pessoas são reais. Não inventei nada: e toda vez que, nas pegadas do meu velho costume de romancista, inventava, logo me sentia impelida a destruir tudo o que inventara (...) Embora extraído da realidade, acho que deva ser lido como se fosse um romance: ou seja, sem exigir dele nada a mais, ou a menos, do que um romance pode oferecer (...) Não sentia muita vontade de falar de mim. De fato, esta não é a minha história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história de minha família. Devo acrescentar

que, no decorrer de minha infância e adolescência, propunha-me sempre a escrever um livro que contasse sobre as pessoas que viviam, então, ao meu redor. Este, em parte, é aquele livro: mas só em parte, porque a memória é lábil, e porque os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos (Ginzburg, 2009, p. 9-10).

Três ingredientes, portanto, são centrais para o mundo narrativo de Ginzburg nesse período: a dimensão memorial-autobiográfica, os estreitos ângulos visuais e a tangibilidade dos objetos descritos. Tais aspectos estão presentes nos conselhos que dá aos autores dos manuscritos. Por vezes, faz uma comparação explícita entre sua própria escrita e a do autor, da autora, como lemos, por exemplo, na carta enviada a Rosita Fusé, autora do projeto do romance *La morte non si è seduta sulle foglie secche*. Depois de ler o manuscrito, Ginzburg lhe escreve, em outubro de 1948:

Tem gente — você e eu também — que não sabe dizer bem a não ser o que sabe de dentro para fora: não sabe inventar nada a não ser o que está muito próximo; outros escritores conseguem inventar do nada, mas é outra forma de escrever. Pessoas como eu ou como você só podem se permitir ângulos visuais muito pequenos: não importa: você só precisa saber e trabalhar apenas nesse sentido. O que é vital em seu romance é a história íntima de alguns personagens e alguns relacionamentos — as meninas, a mãe, o pai, até mesmo as velhas; a história de amor da garota e os pensamentos da garota são coisas muito bonitas, contadas com grande medida (Cannì, 2001, p. 169-170).

Em *Breviário de um escritor* (1964), Natalia anota que:

O escritor jamais pode esquecer a pesquisa. Esta deve estar no cerne de seu trabalho. O escritor tem dentro de si uma multidão de interlocutores invisíveis, uma multidão indistinta e composta por rostos de amigos, de desconhecidos, de familiares, de mortos. Sua relação com essa multidão obscura, indistinta, silenciosa e vigilante está no centro de sua escrita (Ginzburg, 1964).

Nesse sentido, vale muito a pena a leitura do estudo da pesquisadora italiana Giulia Bassi, intitulado *Con assoluta sincerità: Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, pois traz muitas informações acerca do trabalho editorial da escritora. Numa passagem do livro, lemos:

Quando Natalia Ginzburg começou a trabalhar na redação da Einaudi, em Roma, no outono de 1944, era a viúva de Leone Ginzburg, um dos fundadores que, no verão anterior, imediatamente após a queda do regime fascista e pouco antes do armistício italiano com os Aliados e a invasão da Itália pelo exército alemão, havia sido nomeado diretor da sede romana.

A entrada da escritora na Einaudi se deu, portanto, também graças à história e à relevância de seu nome: esse aspecto deve ser avaliado considerando-o especialmente como um dos fatores que lhe permitiram inverter as relações de poder entre homens e mulheres no local de trabalho; inversão que, no entanto, não teria acontecido se ela mesma não tivesse as habilidades e uma personalidade capaz de afirmar com força suas decisões e seu papel.

Ainda assim, seu nome corria o risco de se sobrepor ao seu trabalho, justificando sua presença apenas como viúva de Leone Ginzburg, eclipsando sua presença por trás da importância que seu marido teve na história da editora. Também por isso, nas cartas e Atas sob o título “Natalia” (a única

mulher a participar das reuniões do Conselho Editorial da Einaudi), ela também era a única a ser sempre mencionada pelo nome, e nunca pelo sobrenome, enquanto todos os homens da editora eram tratados por seus sobrenomes (Bassi, 2023, p. 15).

Assim como ela opta por distanciar ao máximo sua ficção de uma escrita “pegajosa e sentimental” (defeitos considerados “femininos” e que, portanto, poderiam desacreditar sua produção num contexto em que até mesmo a palavra “escritora” se referia aos “romances rosa”). Natalia Ginzburg no prefácio a *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, de 1964, escreve:

Tinha um horror sagrado à autobiografia. Sentia horror e pavor: porque a tentação da autobiografia era muito forte em mim, como sabia que facilmente acontece com as mulheres: e minha vida e minha pessoa, banidas e detestadas, poderiam repentinamente irromper na terra proibida de minha escrita. E tinha um terror sagrado de ser “pegajoso e sentimental”, sentindo fortemente em mim uma inclinação para o sentimentalismo, defeito que me parecia odioso, porque feminino: e eu queria escrever como um homem (Ginzburg, 1964).

Em outras palavras, como a escritora se vê? Retomo a questão da tradução abandonada. Em 1937, Leone Ginzburg e Giulio Einaudi convidam Natalia para fazer uma tradução de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, e como ela mesma diz: “Aceitei. A proposta era maluca e fui louca por tê-la aceitado. Foi também de minha parte um ato de extrema soberba. Tinha vinte anos de idade”. Natalia começou, então, a traduzir o primeiro volume dos sete, sob o título de *La strada di Swann*. Por causa da Guerra, perdeu o material que havia traduzido até então, o qual foi reencontrado no pós-guerra, e, em 1946, a editora Einaudi tinha em mãos o primeiro volume traduzido. Ela levou oito anos para terminar a tradução. Anos mais

tarde, traduz o romance de Flaubert, *Madame Bovary*, em italiano *La signora Bovary*; aliás, é o terceiro título da coleção einaudiana, projetada por Giulio Einaudi, *Scrittori tradotti da scrittori*. Natalia escreve uma nota à tradução, na qual manifesta suas preocupações e questões que estão em jogo na tradução. A nota também foi publicada em *La talpa giovedì*, em *Il Manifesto*, em 5 de maio de 1983. Cito a nota na íntegra, pois traz muitos elementos que podem ser pensados por nós:

*Madame Bovary* [NOTA DA TRADUTORA]

Há quem acredite que escritores traduzem melhor que outras pessoas. Não estou de acordo. Penso que, por vezes, traduzem bem, por outras, traduzem mal. Acredito que, para um escritor, traduzir um texto amado possa ser um exercício muito saudável, fortalecedor e vital. Porém, é importante que o tome como um exercício e que se comporte não como escritor, mas como tradutor, colocando-se à parte sempre que for possível, posicionando-se quando necessário.

O escritor, que decide traduzir um texto amado, logo se dá conta de que está se preparando para fazer algo que não lhe é habitual. Tem diante de si algumas páginas escritas por outra pessoa e numa língua estrangeira e precisa questionar o significado exato de cada palavra. Ama tais páginas e tem um enorme medo de destruí-las, aliás, sabe certamente que, tocando-as, as destruirá. Por isso, sente-se preso a uma atenção temerosa e meticulosa, completamente estranha e desconhecida à sua índole. Quando escreve para si, sua relação com as palavras é completamente diferente. É uma relação de escolha ousada, tirânica, apressada e imperiosa. Sabe que, ao traduzir, esse tipo de escolha precisa ser abandonado. Portanto, a partir de então, as palavras são novas para ele. E, de qualquer forma, terá talvez para sempre, na presença das palavras, um comportamento menos ousado, menos imprudente e mais humilde.

O escritor sente, ao traduzir um texto amado, uma nostalgia pungente da criação. O texto lança uma espécie de fogo em suas horas, que são quase sempre, quando não escreve, de cinzas. Além disso, quando não escreve, muitas vezes lhe ocorre constatar, mesmo que por um instante, que caiu num silêncio seco. Procurando nos dicionários as palavras para traduzir, e procurando-as na confusão de sua mente, mexe num enxame dentro de si, o qual o ataca. Isso lhe dá alegria e o aproxima da possibilidade de sentir novamente a fecundidade da criação.

Não acredito que o escritor tenha que realizar, ao traduzir, um ato de apropriação. Acredito muito mais que deva possibilitar seu próprio desaparecimento. Seu estilo, o qual não usa nesse momento, define em suas mãos, como uma espécie de instrumento inútil. Porém, não é capaz de se separar dele enquanto pensa, e, sendo-lhe impossível tal separação, de vez em quando o acaricia dentro de si em segredo, pensando no tempo em que precisará usá-lo novamente. Isso lhe dá um sentido de emoção confusa e de impaciência. Mas sabe bem que traduzir exige, ao contrário, uma paciência suprema. Assim, entre paciência e impaciência, entre meticulosidade e excitação, o escritor se encontra caminhando numa região que lhe é completamente desconhecida. Porque, na verdade, mesmo que tenha traduzido ao longo de sua vida um certo número de obras amadas, no entanto, às vezes, se esquece desse estranho exercício, sendo obrigado a aprendê-lo novamente, começando do zero.

É uma coisa muito nova para ele seu desaparecimento, visto que está acostumado a pensar intensamente em si, quando escreve para si, tendo os olhos fixos na confusão de sua mente. Agora é forçado a desviar os olhos de si, fixando-os no mundo de um outro. Se é um mundo amado, escancara-se diante desse mundo, deseja ser invadido, governado e comandado por ele, enfim, quer obedecer. Comporta-se

habitualmente, quando ele mesmo escreve, como soberano, mas, agora, ao contrário, sente que deve se comportar como servo. Traduzir é servir. Porém, resta-lhe uma espécie de soberania oculta: a soberania que é destinada aos servos dos soberanos, quando vivem em estreita intimidade com eles, respirando sua amada grandeza, eliminando sobre as rugas de sua testa os desejos e as linhas.

Traduzir significa colar-se e agarrar-se a cada palavra, perscrutando seu sentido. Seguir passo a passo, e fielmente, a estrutura e as articulações das frases. Ser como insetos sobre uma folha ou como formigas num formigueiro. Precisa, no entanto, manter os olhos erguidos para contemplar toda a paisagem, como se estivesse no cume de uma colina. Mover-se muito devagar, mas também com muita pressa, porque em extrema lentidão está e deve estar também presente o impulso de querer devorar a estrada. Ser formiga e cavalo ao mesmo tempo. O risco é sempre se tornar muito cavalo ou muito formiga. Ambas as coisas estragam a obra. A lentidão não deve aparecer, mas muito mais a corrida do cavalo. As palavras nascidas com lentidão não devem parecer rastejantes ou mortas, porém frescas, vivas e impetuosas. Traduzir é, portanto, estar situado nessa contradição que parece insanável. Imaginemos se, tendo que lutar todos os dias com uma semelhante contradição, o escritor pudesse também arrastar por trás do peso de sua pessoa o estorvo de seu estilo. Não, é muito melhor que, por um momento, o deixe de lado. Formiga e cavalo, soberano e servo ao mesmo tempo, o escritor é capaz de se conhecer, ao traduzir, em alguns vestígios e numa nova condição (Ginzburg, 2001).

Em última análise, Natalia Ginzburg buscou escapar dos binarismos — ser apenas formiga ou ser apenas cavalo —, para pensar a mutação existente de um elemento com o outro, provocando metamorfoses, já que era consciente dos riscos reais oriundos da ideia

de unidade e totalidade. Ela atravessou o Fascismo e sobreviveu a ele, mas não sem traumas, por isso decide transmitir suas experiências. Italo Calvino, a seu modo, não apenas deu ouvidos ao mundo escrito, mas também ao mundo não escrito. Eis a tarefa da edição, eis a tarefa da tradução: a traduzibilidade, a translação de mundos.

## REFERÊNCIAS

- BASSI, Giulia. “*Con assoluta sincerità*”: Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943 — 1952). Firenze: Firenze University Press, 2023, p. 15.
- CALVINO, Italo. *I libri degli altri*. Lettere 1947-1981. Milano: Mondadori, 2022.
- CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CANNÌ, Giana. *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*. Roma: Carocci, 2001, p. 169-170.
- GINZBURG, Natalia. Breviario di uno scrittore (1964). In: *M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di)*, «Autografo», 58, 2017, numero monografico su Natalia Ginzburg, p. 180.
- GINZBURG, Natalia. La signora Bovary – “Nota del traduttore”. In: *Non possiamo saperlo: saggi 1973-1990*. Torino: Einaudi, 2001.
- GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 9-10.

# De práticas editoriais e tradutórias à reflexão teórica: o lugar do livro numa trajetória

PHELLIPE MARCEL DA SILVA ESTEVES

*Ecce homo?*

Quando apresentei o trabalho em que este texto se baseia no Seminário “Traduzir Edição, Editar Tradução”, fiquei com uma grande dúvida quanto ao que dizer. Hoje sou professor do setor de Linguística do Departamento de Ciências da Linguagem da UFF, tendo sido também docente de Linguística do Departamento de Estudos de Linguagem da UERJ depois de ter lecionado Linguística, Língua Portuguesa, Prática de Ensino etc. por seis anos no curso de Letras das Faculdades Souza Marques. Todas essas informações institucionais são importantes para o lugar aonde pretendia chegar na apresentação. Quando ingressei no curso de Letras no primeiro semestre de 2003 na UERJ, de certo modo, estava “dando um tempo” para iniciar a graduação porque eu, aparentemente, tinha mais interesse em Comunicação Social na UFRJ, que comecei no segundo semestre do mesmo ano. O caminho, entretanto, foi se mostrando mais reconexo...

“Não tenho escolha, careta, vou descartar”. Descartaria tanta coisa e escolheria muitas outras neste caminho profissional, trabalhista e reflexivo marcado por desemprego (meu e de outros) e

fragilidade financeira, mas também pela glória dos encontros... E foi um pouco disso que falei no seminário, e reprisarei neste texto. De escolhas que foram tecendo uma carreira de pesquisa e que me guiaram para o objeto que investigo — o livro — e a forma como o pesquisei — por meio da Análise do Discurso materialista.

## **Meus primeiros livros**

Para relatar um pouco dessa minha trajetória em primeira pessoa, devo falar da importância dos livros na minha infância, e da ausência deles no lar. Proveniente das classes populares, pertencente a uma família de avós e pais trabalhadores na área da construção civil, do comércio e da costura, os livros não estavam presentes na minha visão. Jamais estavam espalhados pela casa, nas estantes ou em prateleiras. Na casa de meus avós paternos, onde eu passava boa parte do tempo, havia, dentro de uma estante trancada a chave, uma edição em capa dura, em cinco volumes, do “Dom Quixote”, de Cervantes, além de uma coletânea em três tomos de livros de culinária. Na casa de minha avó materna, livro algum. Na casa de meus pais, além dos livros didáticos, uns três ou quatro romances da adolescência de minha amada mãe: lembro-me dos títulos *O corcel negro* e *Pollyanna*, livros muito lidos durante a ditadura civil-militar brasileira, adaptados para filmes que podiam ser assistidos por toda a família. Além desses, minha mãe também guardava um livro de culinária que era muito utilizado por seu falecido pai, sem capa, chamado *A arte de comer bem*. Esse último meus irmãos e eu rascamos e rasgamos bastante quando crianças pequenas.

Até mais ou menos meus sete ou oito anos, esse era meu acesso, na instituição familiar, a livros. Foi então que minha prima Daysiane Alves — que se formou, depois, em Letras na UFF, e hoje é sindicalista da educação —, com sua mãe Filomena, doou para mim e meus

irmãos alguns livros, entre didáticos, paradidáticos, literários e obras de referência. Até receber esses livros, que contribuíram sobremaneira com minha formação de leitor, eu só tinha desejo de livros. Não havia ganhado, nem mesmo como presentes, livros infantis. Minha cidade, Duque de Caxias, tinha mais livrarias/papelarias especializadas em material escolar, mas que exibiam as coleções Veredas e Vagalume, da editora Ática. A intangibilidade daqueles títulos, entretanto, provocava uma frustração: eram, para a classe social que ocupava, caros, portanto, incompráveis. Apenas aos meus nove ou dez anos convenci minha mãe a comprar o *Zezinho, o dono da porquinha preta*, para dar continuidade às leituras, uma vez que já tinha devorado *O caso da borboleta Atíria* e *A ilha perdida*.

Nesse cenário, eu buscava o que havia de mais próximo de livros. Tudo fazia parte das minhas leituras, da minha entrada no mundo das letras. O que mais havia em minha casa, em função de meu pai trabalhar, então, na Telelistas, eram as páginas amarelas da empresa, com números de telefones particulares e anúncios de empreendimentos de serviços de diversas naturezas. Ao mesmo tempo, meu avô era assinante do jornal *O Globo*, e meu tio-avô, do jornal *O Dia*. Nesse caso, na infância, eu gostava de folhear as páginas dos jornais, e me interessava especificamente pelos cadernos especiais de bairro e de cultura, como, *O Globo*, o *Segundo Caderno*, o *Prosa & Verso* e o *Baixada*. Não tenho dúvidas de que isso fez de mim um curioso em relação aos livros — a que eu pouco tinha acesso



FIGURA 1: Páginas amarelas/Lista telefônica — o Google de papel.

—, como também ao mundo da publicidade, do jornalismo e da comunicação social de modo geral. Aquela escassez levou a um desejo de ter mais contato com objetos que, à época, eu já considerava como símbolos de estatuto cultural e, por que não, social.

As coisas melhoraram um bocado na adolescência, em termos financeiros, mas ainda assim os livros não se tornaram uma prioridade em meu lar. Eram mais alcançáveis, mas não conseguíamos grande diversidade. Era época da adaptação para o cinema do romance *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, saída em 1994, e passei a querer ler todos os seus livros. Também era o momento de crianças e jovens ficarem fissurados por dinossauros, depois do filme *Jurassic Park* de 1993. Quando tinha oportunidade, adquiria livros de paleontologia, e alimentava a fantasia de que me tornaria especialista nessas feras extintas. Além disso, ao final da década de 1990, diante de muita insistência, tivemos acesso à Internet em casa, e passei a frequentar fóruns de filosofia (aos 13 anos). Foi meu primeiro contato com leituras mais complexas e que desafiavam o senso comum... e o dito bom senso. Foi assim que gastei meus 15 reais na Bienal do Livro de 1997 adquirindo um livro técnico sobre a vida dos seres jurássicos, um romance da Anne Rice e o *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*, de Friedrich Nietzsche, em edição da Companhia das Letras e tradução de Paulo César de Souza. Essa última obra, aliás, tem tudo a ver com este texto que escrevo, e que me deixa em conflito pelos títulos um tanto quanto vergonhosos de seus três primeiros capítulos. Com este capítulo, quero tentar explicar como cheguei a algumas reflexões sobre livros, pelos vários entremeios e encruzilhadas por que passei. E quero tentar me entender.

Todos esses livros comprados na Bienal do Livro de 1997 eram de segunda mão e estavam em promoção. Livros que me acompanharam não apenas naquele ano, mas até mesmo no ensino médio.

Em 1999, eu ingressava no CEFET-Rio (*campus* Maracanã) e o horizonte se ampliava. Até então, só ingressava na biblioteca do

meu colégio de ensino fundamental e na biblioteca municipal de minha cidade, localizada, então, na Câmara de Vereadores. Espaços muito restritos a consultas para trabalhos escolares. Já a instituição de ensino médio mantinha uma biblioteca diversificada e, localizada num bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro no limite do Centro da cidade, ainda permitia que eu trafegasse pelos diversos acervos de livros. Foi a oportunidade, assim, de ir quase diariamente à Biblioteca Estadual do Rio de Janeiro (que, depois de reformada, em vários sentidos, foi reinaugurada como Biblioteca Parque Estadual), à Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil e à Biblioteca Nacional. Foi uma adolescência rica de novas referências, e que produziram, em mim, uma bibliofilia que já era apontada na infância, mas inviabilizada.

Essa possibilidade de circular pelos aparelhos e veículos culturais da região metropolitana do Rio de Janeiro me deu livros. Não necessariamente de minha posse, mas certamente meus. As bibliotecas me davam muito sem pedir muito em troca, a não ser o culto a elas. E é por isso que essa banalidade está impressa aqui, na seção “Meus primeiros livros”. E, depois de três anos dessa apropriação, chegava a hora de escolher o curso universitário.

## **Uma escolha baseada na falta**

Vou iniciar esta seção com uma reflexão feita pelo linguista José Borges Neto, sobre como se dá a escolha, pelo estudante, pela teoria com a qual se identificará:

Posso falar de cátedra sobre essa perplexidade que aflige o estudante de lingüística (vivi o problema e a partir dele passei a me interessar pela epistemologia): por que estudar a linguagem com a teoria A e não com a teoria B? Por que ser gerativista e não analista do discurso? Por que trabalhar com

a teoria da variação e não com a gramática de Montague? Na história pessoal de cada um, essa questão se resolve das mais diversas maneiras: vou trabalhar com a teoria X porque é a única que conheço suficientemente; vou trabalhar com a teoria Y porque essa é a teoria que me permite obter financiamentos; vou trabalhar com a teoria Z porque é com essa teoria que o pessoal da universidade em que começo a lecionar trabalha; vou trabalhar com a teoria W porque essa é a teoria predileta do meu orientador; vou trabalhar com a teoria R porque é a teoria que mais me satisfaz ideologicamente... (...) Dizer que não há meio de comparar racionalmente teorias distintas é equivalente a dizer que as teorias são incomensuráveis (Borges Neto, 2004, p. 74-75).

Não é apenas com as teorias que essa problemática sucede, mas já na escolha do curso universitário. No meu caso, muito ligado à escrita e ao desejo pelos livros, decidi concorrer a vagas dos cursos de Letras, Pedagogia e Comunicação Social. Em 2003, então, me matriculei em Letras (Português-Latim) na UERJ e no ciclo básico de Comunicação Social na UFRJ. Ao final de três períodos do ciclo básico da graduação na federal, era colocada a questão sobre em que habilitação eu gostaria de seguir: Jornalismo, Produção Editorial, Publicidade e Propaganda ou Rádio e TV. Por motivos (imaginariamente) mercadológicos, optei por Jornalismo, mas fui estagiar, mais ao final do curso, em editoras. E se deu aí uma clivagem: numa entrevista numa editora na qual acabei trabalhando depois, quando perguntado sobre o motivo de estar buscando uma vaga como estagiário de edição de livros, respondi que gostava muito de livros e de lê-los. O entrevistador fez uma chacota, virou-se para a outra entrevistadora e comentou: “Entendi tudo, e ele, nada...”. Era um “até parece” que aqui você vai ler... O cinismo ali, como gesto de linguagem, não era gratuito, e dizia mais sobre o processo de produção industrial dos livros do que de qualquer rabugice ou falta de caráter do colega. Mas o desencanto era um fato, posteriormente isso me colocou a pensar bastante.

À época, já estava mais ou menos claro, para mim, que não me agradava a ideia de trabalhar em jornais, em redações, em assessorias de imprensa. E já estava se desenhando uma vontade de fazer mestrado — em literatura brasileira, em teoria da literatura, em língua portuguesa ou em linguística... nem mesmo me candidataria a nada em comunicação —, mas ainda sem conhecer bem de que modo o objeto livro, pelo qual eu estava me (re)apaixonando, era abordado pelas teorias. Eu queria conseguir conciliar a profissão de produtor editorial e a carreira acadêmica. Fui fazer mestrado em Língua Portuguesa enquanto fazia revisões, copidesques, edições internas e externas, trabalhos específicos para editais do governo como PNBE e traduções... esta última como um dos trabalhos que mais valorizava e que eu jamais achava que conseguiria cumprir. Mas fui. Acaba que a não ficção foi um nicho em que acabei me inserindo, e participei em diversas etapas de cada um dos livros cujas capas se estampam a seguir:

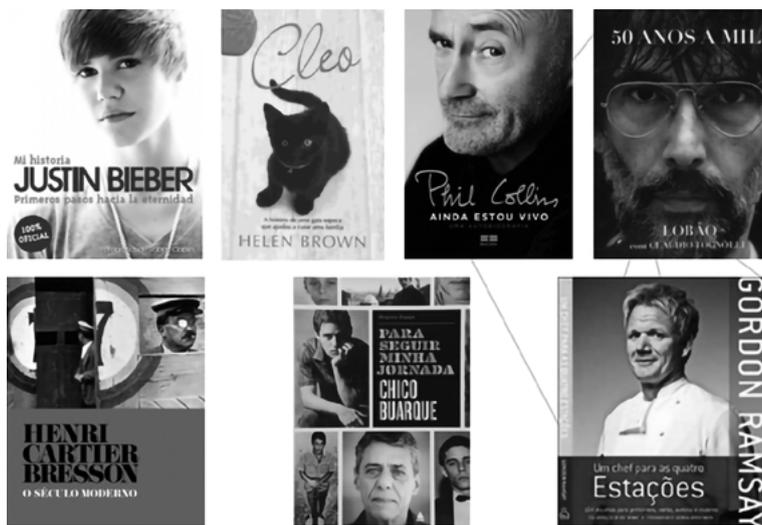


FIGURA 2: Capas de livros de cujas etapas de produção participei ao longo de alguns anos.

Concomitantemente, fui enrijecendo minha formação universitária, e a tradução passou a significar, para mim, uma das melhores maneiras de ler um texto. Se eu queria ler algum texto canônico ou de atualização em linguística sem versão para o português, tornava-se minha missão traduzi-lo. Só para dar alguns exemplos, ao longo dos anos, traduzi, sozinho ou em coautoria:

- LABOV, W. Como me inseri no campo da linguística... e o que extraí dele.
- WHORF, B. L. O universo segundo o modelo dos índios Hopis.
- ALLAN, S.; MONTGOMERY, M. Ideologia, discurso e estudos culturais: a contribuição de Michel Pêcheux.
- CHIRIO, M. O conhecimento não é uma mercadoria.
- CHOMSKY, N. Enquanto as universidades caminham para um modelo de negócios corporativo, a precariedade é imposta pela força.
- AUROUX, S. A enciclopédia, o saber e o ser do mundo.
- SELINKER, L. Interlíngua.

E a questão da tradução começou a retumbar em mim. Nesse ponto, passo a pensar concomitantemente em tradução e em edição.

## **Da prática laboral para pagar as contas à reflexão para abrir as contas**

Com esse envolvimento com tradução e edição, comecei a fazer críticas ao modelo de circuito de comunicação que envolveria o livro, de acordo com Robert Darnton:

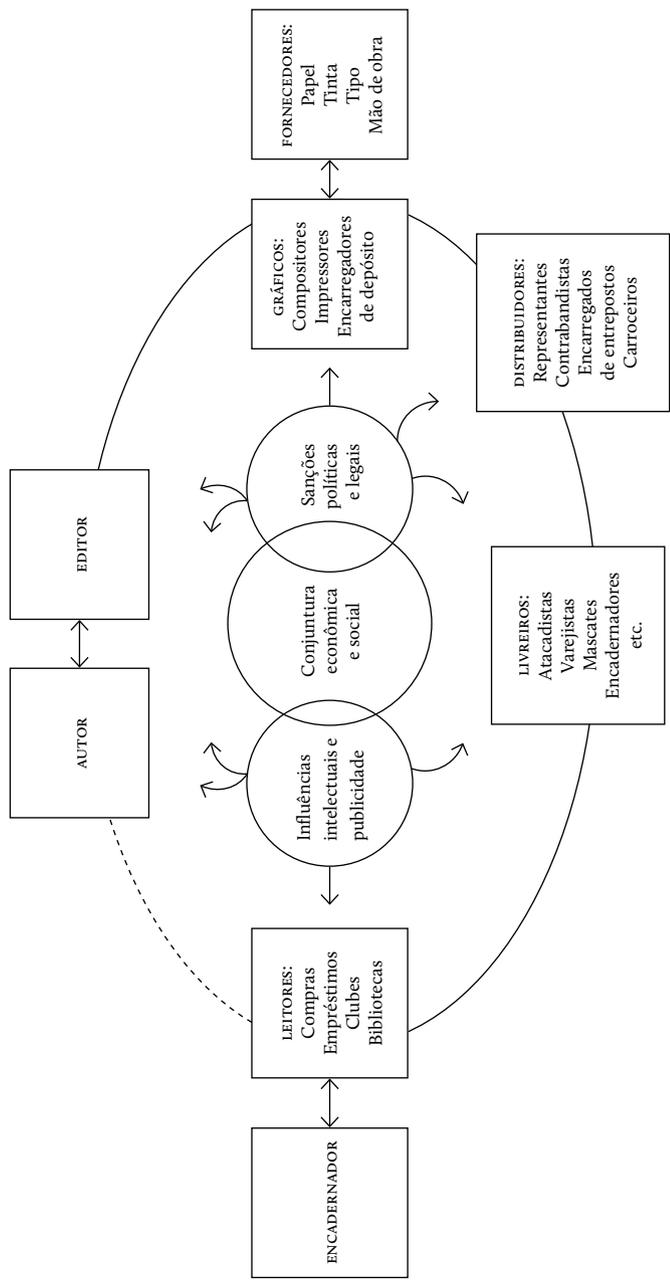


FIGURA 3: “O circuito das comunicações” do livro, de acordo com Robert Darnton (2010 [1990], p. 127).

Tal modelo é inconcebível, conforme desenhado no diagrama, por três motivos: primeiramente, pressuporia uma passagem relativamente direta de uma à outra etapa, e sem necessariamente um retorno de duas ou três etapas a frente ou atrás para a etapa em execução; segundo porque parece seguir o mesmo modelo de teoria comunicacional de Jakobson, já tão criticado em *Análise do Discurso*; terceiro, e frisamos este motivo, porque não inclui como uma das etapas do circuito o próprio elemento da tradução. Ainda sobre esse último ponto, nos parece muito relevante que um texto que elege a lida editorial a objeto de pensamento da história, e vindo de um autor que tanto prima pela questão da tradução — por exemplo, ao tratar da questão das enciclopédias e de suas traduções —, tenha se esquecido da tradução justamente no circuito de edição de livros. Não nos parece mero esquecimento: parece-nos algo como produção de pensamento local. Sendo um anglófono, com a maior parte da produção editorial linguisticamente endógena, Darnton deixa a tradução em segundo plano, algo que, no sistema editorial brasileiro, seria impossível: seja diante das vitrines de uma livraria de verdade, seja abrindo os sites de uma e-commerce de livros, muitos são os destaques de obras traduzidas, sobretudo de língua inglesa.

Em termos, então, de concatenação das minhas preocupações — que já havia algum tempo tinham dotação teórica (e aí, retornando a Borges Neto, devemos admitir que por admiração irrestrita à professora Vanise Medeiros e também ao fato de ter encontrado muito amargor no mercado de trabalho privado): a *Análise do Discurso* —, talvez o trabalho que mais as tenha simbolizado tenha sido a tradução e coedição do livro ao lado. O Laboratório de Publicações Lima Barreto (Selb), de cuja fundação participei, e cuja formalização como projeto de extensão foi iniciada por mim (e que tem sido tocada brilhantemente pelo Davi Pessoa, ainda com as contribuições de seus discentes fundadores Iuri Pavan e Nayana Ferraz), cuidou de todo o processo de prospecção do livro, da escolha à nossa inscrição no

editado pelo Programa Sur de Apoio a as Traducciones (Argentina). Depois de obtido o fomento para a tradução do livro — convertido em verba para coedição —, dividi a tradução com a professora Joyce Palha Colaça, da Universidade Federal de Sergipe. Foi uma oportunidade: ir do começo a quase todo o fim da cadeia de edição — inclusive nos diálogos com a editora que aceitou fazer a coedição da obra, a carioca Mórula — de um livro sobre livros, dando a oportunidade a dois estudantes universitários da UFF e uma da UFS para iniciarem também no campo da tradução — um deles segue na área até hoje —, construindo caminhos para a tradução e debatendo o livro em eventos posteriores. Além de tudo, ainda conseguimos fortalecer a linha editorial do Selb-Uerj, e sondar formas de funcionamento do projeto de extensão Arquivo dos Livros na UFF. Um laboratório prático-teórico que não se repete facilmente.

Antes dessa conquista, entretanto, já vinha acumulando alguma bagagem teórica sobre a questão dos livros por meio da Análise do Discurso. Já publicara, por exemplo, um dos artigos com maior impacto da minha carreira, embora em revista nada bem-avaliada pelo Qualis-Capes. Tratava-se do texto “A precarização do trabalho e os ‘frilas fixos’”, no belo *Observatório da Imprensa* (Esteves, 2015). Foi o primeiro trabalho publicado sob o rótulo “Mercado editorial” do *OI*, e lá eu tratava conjuntamente de edição e tradução:



FIGURA 4: Capa da tradução brasileira de *A pátria portátil*, de Alejandro Dujovne.

As línguas são a base material dos processos que engendram a produção, a reprodução e a ruptura ideológica. Nas grandes editoras brasileiras, há um predomínio de livros traduzidos do inglês mesmo quando a língua original é outra, como japonês, árabe, hebraico; ou mesmo línguas que contam com cursos de graduação e aperfeiçoamento mais numerosos no Brasil, como francês, italiano, espanhol. O livro é vertido para o inglês de sua língua original e, só então, é traduzido para a língua do Brasil. Isso porque o principal critério para saber se um livro vai ou não ser vendido no Brasil é se o livro foi ou não bem-vendido nos Estados Unidos. Imagina-se um público leitor brasileiro muito parecido com um público leitor norte-americano, e isso vai se perpetuando, vai se reproduzindo como uma ideologia literária (Esteves, 2015).

Com um colega de tradução, Thiago Mattos, então doutorando na USP e hoje professor da UFJF, demos continuidade a essas matutações:

(...) não é apenas num Estado de censura explícita que há um empobrecimento de temáticas e de campos abordados, bem como propriamente uma homogeneização de língua — sendo aqui compreendida como base material para os processos discursivos — e de produção de sentidos. Basta que o funcionamento do sistema editorial seja formatado por determinadas regras que privilegiem um discurso dominante já circulante em outros sistemas editoriais — demonstrando, assim, em que medida hoje os discursos estão em consonância com a distribuição internacional do trabalho —, não permitindo a produção, no âmbito editorial, de discursos que poderiam ser e que já foram outros. Discursos cáusticos, perigosos para os aparelhos de Estado (Esteves; Mattos, 2016, p. 233).

Sigo com esse mesmo diagnóstico, ampliando-o com o dado de que parece circular, contemporaneamente, um outro discurso editorial dominante, sobretudo quando em contraste com aquele em circulação por parte de editores que fizeram nome, casa e tradição no século XX. Podemos falar não exatamente de uma posição-sujeito neste caso, com as discursividades que traremos à frente, mas de autoimagens discursivas heterogêneas desses editores. Recortamos as sequências a seguir da coleção *Editando o editor*, da Com-Arte/Edusp, que vai de 1989 até os anos 2000 publicando entrevistas com editores. Falamos aqui de Flávio Aderaldo (da Hucitec), Jacó Guinsburg (da Perspectiva), Ênio Silveira (da Civilização Brasileira), Arlindo Pinto de Souza (da Luzeiro) e Jorge Zahar (da Zahar).

**SD1:** Uma editora é essencialmente um trabalho *coletivo*. No conjunto dos trabalhos editoriais há uma gama de colaborações que vai desde a produção até a escolha de textos. Há uma série de contribuições que devem ser creditadas e reconhecidas. Por isso, desde o início, introduzimos tal princípio na Perspectiva, e cremos que fomos um dos primeiros nesse ponto. O critério de *dar créditos a todos os colaboradores* é uma prática que adotamos. (...) Todo o pessoal recebe créditos, pois sabemos o que isto significa, constitui o currículo (...) (Guinsburg, 1989, p. 53-54, capítulo “Um livro é muito mais que um autor”).

**SD2:** O que é uma editora? É um *sistema de relações*, que se destina a produzir uma certa obra. Esta obra, no plano editorial, não é só o texto do autor; *o manuscrito do autor é uma potencialidade*. Da mesma forma que uma peça de teatro não é apenas o texto do autor; porque a obra teatral só existe quando é realizada em cena, *o texto é apenas uma potencialidade da obra. Um livro é muito mais do que um autor, porque incorpora um trabalho tremendo de uma equipe*. E não é um trabalho só de materialização (Guinsburg, 1989, p. 54, capítulo “Um livro é muito mais que um autor”).

**SD3:** Mesmo entre duas coisas de qualidade, o editor escolhe. É neste sentido que entendo a edição como projeto cultural. Com suas decisões, *o editor participa da construção de uma visão do conhecimento* (Aderaldo, 1991, p. 37).

**SD4:** *A criatividade editorial sumiu diante das conveniências do mundo capitalista. Quer dizer, o importante é saber o que vende e o que não vende. E nós sabemos muito bem que frequentemente os livros que movem o mundo não são os que vendem muito bem* (Silveira, 2003, p. 98).

**SD5:** (...) ser editor num país como o Brasil, em qualquer lugar do mundo eu diria, mas particularmente num país como o Brasil, impõe *a obrigação de querer transformar esta sociedade, melhorá-la, aprimorá-la* (Silveira, 2003, p. 99).

**SD6:** *Um bom editor publica o que um determinado público gosta, vai ao encontro dos interesses desses leitores. Se perguntassem para mim, por exemplo, o senhor acha que está certo? Sim, e feliz me sinto. (...) para mim o editor é esse que consegue satisfazer essa expectativa* (Souza, 1995, p. 31).

**SD7:** E editora era um produto de Juscelino, era um produto da política de substituição de importações. *O raciocínio é muito simples: se você tem que fazer automóveis nacionais, tem que fazer também livros. Mas isso não significa que a importação termine. Os Estados Unidos, a Inglaterra, a França, todos importam livros. Já está na Bíblia. Fazer livros é um trabalho sem fim* (Zahar, 2001, p. 33).

Como podemos observar, e não faremos uma longa análise aqui, na enunciação dos editores sobre seu trabalho, diversas são as imagens de si, do objeto livro, do que é uma editora, da marca do capitalismo internacional na escolha dos títulos. Livro como produto de coletividade. Autor como elemento não exatamente central. Livro como propulsor de mudanças. Livro como entretenimento. Livro como produto da indústria nacional. Editor solitário. Editor sempre acompanhado. Trabalho prazeroso. Trabalho exaustivo.

Diante de tudo isso, reconhecemos, entretanto, que mais recentemente os proprietários das casas editoriais têm andado mais silentes, ou mesmo mais solenes, em relação aos seus ofícios. Isso porque têm se tornado capitalistas no sentido mais estrito, deixando as tarefas intelectual, técnica, mediadora, manual para terceiros: trabalhadores de modo geral mal remunerados, mas a quem cabe participar de praticamente todas as etapas da produção do livro. No atual estágio do capitalismo editorial, em que reinam os conglomerados, nos parece ainda que uma certa romantização que não nasce nas editoras se multiplica nelas, convencendo esses trabalhadores de sua grande função social. Nas palavras de um editor francês:

(...) os “grandes editores” devem perpetuar essa crença [em que os livros que editam fazem emergir verdadeiramente o livro, esse fetiche concentrado de saber desinteressado, esse receptáculo ideal da forma literária] para seus mais modestos empregado(a)s, que são, frequentemente, os verdadeiros depositários das competências necessárias para editar os livros dignos de assim serem chamados. Mas a eles não são dados, já há muito tempo, mais do que os meios de produzir ilusão. Primeiramente em si mesmos. Principalmente quando encostam em seus salários — um valor simbólico para quase metade dos empregados — que

nem sempre são o suficiente para fechar as contas. No melhor dos casos, conseguem manter sua situação por mais tempo (Discepolo, 2011, p. 65; tradução nossa)<sup>1</sup>.

Mudar o mundo sem pagar as contas. Há muito que liga trabalhadores do livro e professores — esses também trabalhadores do livro, em outra posição no discurso. Encerramos este texto mais uma vez reafirmando que ele “não é um exemplo de bibliofilia, mas bem poderia ser” (Esteves, 2020, p. 173). Este culto ao livro vale por tal objeto representar um fruto do trabalho do intelecto do homem. Há fetiche nele, no sentido marxista, mas pode existir também reconhecimento do trabalho envolvido, desde que a cadeia editorial funcione de modos alternativos àqueles que temos observado (e que são combatidos, por exemplo, por posições como a da SD<sub>1</sub>).

As linhas acima, como já dito, foram uma tentativa de voltar a um certo passado meu para me compreender enquanto sujeito determinado pelas externalidades. Não havia como propósito qualquer biografismo, mas justamente a busca das circunstâncias, daquilo que me fez o que sou, no sentido nietzschiano, e também daquilo que me deixou sujeito às próprias circunstâncias, e que livro algum mostraria, mas agora mostra.

---

<sup>1</sup> No original: “(...) les « grands éditeurs » doivent perpétuer cette croyance [que les livres qu’ils éditent relèvent vraiment du livre, ce concentré fétiche de savoir désintéressé, ce réceptacle idéal de la forme littéraire] pour leurs plus modestes employé-es, qui sont le plus souvent les véritables dépositaires des compétences nécessaires pour éditer les livres dignes de ce nom. Mais auxquels on ne donne plus, depuis longtemps, que le moyens de faire illusion. Et d’abord à eux-mêmes. Notamment lorsqu’ils touchent leur salaire, pour une bonne moitié symbolique, ce qui ne suffit pas toujours à payer les traites. Au mieux à supporter plus longtemps leur situation” (Discepolo, 2011, p. 65).

## REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Flávio. *Editando o editor*, v. 2. São Paulo: COM-ARTE, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- BORGES NETO, José. *Ensaio de filosofia da linguística*. São Paulo: Parábola, 2004.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: Mídia, cultura e revolução*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1990].
- DISCEPOLO, Thierry. *La trahison des éditeurs*. Marseille: Agone, 2011.
- ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. A precarização do trabalho e os “frilas fixos”. In: *Observatório da Imprensa*, n. 863. 11 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/mercado-editorial/a-precariizacao-do-trabalho-e-os-frilas-fixos/>.
- ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. “Livro”. In: MEDEIROS, Vanise et al. *Almanaque de fragmentos: ecos do século XIX*. Campinas: Pontes, 2020.
- ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva; MATTOS, Thiago. *A prática discursiva editorial: leitura monocromática, enciclopédias e precarização*. Caletrosópio, v. 4 / n. 7, jul.-dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletrosopio/article/view/3656/2879>.
- GUINSBURG, Jacó. *Editando o editor*, v. 1. São Paulo: COM-ARTE, 1989.
- SILVEIRA, Ênio. *Editando o editor*, v. 3. 1ª reimp. São Paulo: COM-ARTE, Edusp, 2003.
- SOUZA, Arlindo Pinto de. *Editando o editor*, v. 4. São Paulo: COM-ARTE, Edusp, 1995.
- ZAHAR, Jorge. *Editando o editor*, v. 5. São Paulo: COM-ARTE, Edusp, 2001.

# Agitação e propaganda na publicação do *Manifesto do Partido Comunista* no século XIX

IURI PAVAN

## Introdução

No prefácio à edição polonesa de 1892 do *Manifesto do Partido Comunista*, Friedrich Engels faz uma consideração interessante sobre o que poderíamos chamar de efeitos políticos e organizativos do processo de industrialização nos países do centro do capitalismo:

[É] digno de nota que o *Manifesto*, nos últimos tempos, se tenha, em certa medida, tornado um barômetro do desenvolvimento da grande indústria no continente europeu. Na medida em que se expande num país a grande indústria, cresce também entre os operários desse país o desejo de esclarecimento sobre a sua posição como classe operária perante as classes possuidoras, alarga-se entre eles o movimento socialista e aumenta a procura do *Manifesto*. De modo que não só a situação do movimento operário, mas também o grau de desenvolvimento da grande indústria, podem ser medidas com bastante exatidão em todos os países pelo número de exemplares do *Manifesto* que circulam no idioma de cada um (Marx; Engels, 2010, p. 80, grifos do autor).

O que Engels observa é o que, na Análise do Discurso (AD) materialista, chamamos de circulação do discurso (com algumas diferenças, pois um discurso circula por mais meios que panfletos ou brochuras). Na mesma linha, essa dita correlação entre a tiragem do *Manifesto do Partido Comunista* e o estado da luta de classes em determinado país é condicionada por um processo de identificação do sujeito operário com a formação ideológica socialista, mas nos parece que há mais história por trás dessa dinâmica — uma história discursiva, que, portanto, analisa o livro como um objeto discursivo.

## **Do livro...**

Talvez uma das tarefas mais desafiadoras de toda pesquisa que tenha o livro como interesse seja, justamente, defini-lo. O que é um livro? Um objeto? Um arquivo? Uma ideia? Um conteúdo? Um texto? Uma interface? Uma mistura disso?

Na contemporaneidade, a imagem dominante do que é um livro tem sido o códice: um volume composto de folhas dobradas em cadernos com certo número de páginas, que depois são colados ou costurados uns aos outros e envolvidos por uma capa. Em circulação desde os primeiros séculos da Era Comum, esse suporte encontrou, na reprodução em série encabeçada por Johannes Gutenberg, a perenidade que lhe garantiu essa canonização no imaginário do livro.

Apesar disso, o códice responde a apenas uma das perguntas anteriores: trata-se de um objeto. Um livro seguramente é mais que isso. No campo da História Discursiva dos Livros, temos argumentado que ele pode ser uma das formalizações materiais de um texto.

Para a Análise do Discurso de linha materialista — uma das bases teórico-metodológicas da História Discursiva dos Livros —, concebida por Michel Pêcheux na França e reterritorializada por Eni Orlandi

no Brasil, o texto é uma contrapartida do discurso: a textualização do discurso pressupõe sua linearização, (ilusão de) completude e (efeito de) transparência. Isso implica dizer que recai sobre o texto a imagem de uma prática linguageira coerente, unívoca e una, o que também é resultado da função-autor assumida pelo sujeito enunciador. Por outro lado, como manifestação material do discurso, o texto é, tal qual sua contrapartida, um objeto linguístico-histórico.

Um texto tem em suas margens muitos outros textos, as famílias parafrásticas, indicando tantas outras formulações — textualizações — possíveis no mesmo sítio de significação e que se organizam em diferentes espaços significantes. Cada texto tem os vestígios da forma como a política do dizer inscreveu a memória na sua formulação. Um texto é sempre um conjunto de formulações entre outras possíveis, movimento do dizer face ao silêncio tomado aqui como horizonte discursivo, o “a dizer” e não o vazio [...] (Orlandi, 2005 [2001], p. 90).

No caso do texto que se formaliza materialmente como livro, a formulação do sujeito-autor passa por uma sequência de reformulações, operadas por outros sujeitos do trabalho, como editores, copidesques, designers e revisores, que atuam numa duplicidade na produção discursiva. Por um lado, colocam-se no lugar do autor, que é a origem (ilusória) do livro e, por sê-lo, necessita de mediação para transformar seu texto inicial em texto publicável. Para tal, os mediadores intervêm na textualização pela via da parafraseagem, com o horizonte de atender às coerções da função-autor. Ainda, considerando que essa função está ligada à dimensão enunciativa do sujeito, somos levados a entender que esses interlocutores agem no sentido de uma coenunciação (Salgado, 2017), que não subverte o estatuto da autoria. Na condição de mediadores, portanto, podemos pensar que os interlocutores editoriais, por

mais que produzam novas textualizações, o fazem estabilizando o dizer para circulação pública.

Tal dinâmica reflete o que Pêcheux (2014 [1982]) chamou de divisão social do trabalho de leitura, em que alguns sujeitos, por ocuparem uma posição social legitimada numa dada formação social, são autorizados a produzir e interpretar, enquanto a outros sujeitos do trabalho cabe reproduzir e sustentar os dizeres dos primeiros. Estes últimos, por seu lugar discursivo de mediadores que parafraseiam textos no sentido de torná-los “facilmente comunicáveis, transmissíveis e reproduzíveis” (Pêcheux, 2014 [1982], p. 60), parecem ser os editores, *designers* e revisores, a exemplo de outros sujeitos do trabalho editorial nos séculos passados:

Desde a Idade Média a divisão começou no meio dos clérigos, entre *alguns* deles, autorizados a ler, falar e escrever em seus nomes (logo, portadores de uma leitura e de uma obra própria) e o *conjunto de todos os outros*, cujos gestos incansavelmente repetidos (de cópia, transcrição, extração, classificação, indexação, codificação etc.) constituem também uma *leitura*, mas uma leitura impondo ao sujeito-leitor seu apagamento atrás da instituição que o emprega [...] (Pêcheux, 2014 [1982], p. 59, grifos do autor).

Portanto, é nosso entendimento que o texto tornado livro é uma manifestação material do discurso sobre a qual incide um processo de mediação editorial pela via da coenunciação. Ao reformular o dizer do sujeito-autor por meio de operações de parafraseagem, os diferentes interlocutores editoriais produzem os efeitos de autoridade, univocidade e transparência exigidos empiricamente da função-autor e fixam uma versão “definitiva” do texto para circulação pública numa materialidade técnica — a escrita — e numa formalização material legitimadoras do dizer.

## ... ao manifesto

Para construir uma história breve dos manifestos, Pascale Fautrier (2009) pesquisa dicionários de língua francesa dos séculos XVII e XIX e identifica dois sentidos que classifica como políticos. Num deles, o manifesto seria uma declaração pública emitida por príncipes, autoridades, partidos ou até mesmo Estados. Noutra, seria um escrito de propagação de novas ideias, que teria passado a designar, com as várias ideologias políticas do século XIX, todo programa de um partido ou organização política. No mesmo século, o autor encontra o sentido que classifica como literário:

Os lexicógrafos só atestam o uso literário da palavra a partir de 1874 [...]. O sentido literário provém do sentido partidário e é significativo de uma época, o século XIX, no qual a literatura é absoluta: o escritor se torna uma figura pública que se mete em tudo, bem como na política. O prefácio de Victor Hugo a *Cromwell* é a certidão de nascimento não só do Romantismo francês, mas também da literatura como evento público [...] e do sentido moderno do manifesto.

Mas, na primeira metade do século XIX, o emprego da palavra para designar a coisa ainda era muito raro: mesmo que, em 1824, tenha aparecido um *Manifesto da Musa Francesa*, seguido, em 1833-1834, da publicação de outros dois ligados à discussão do Romantismo, seria preciso aguardar o *Manifesto do Futurismo* de Marinetti (1909) para que os escritos pertencentes a esse gênero fossem sistematicamente denominados “manifestos” (Fautrier, 2009, p. 227-228, grifos do autor, retradução nossa a partir de tradução automática).

Fautrier (2009) parece basear sua revisão no entendimento de que a dicionarização da palavra “manifesto” determina a existência empírica do objeto, o que pode ser fruto do imaginário de saber científico que é projetado sobre os dicionários e outros

instrumentos linguísticos no século XIX. Os dicionários sistematizariam e estabilizariam os sentidos, portanto. Do ponto de vista discursivo, ao dicionarizar uma palavra, estamos atribuindo uma unidade imaginária a um fragmento do real. Unidade que, assim que é fixada, perde a sua fluidez no dicionário e passa a demandar reformulação. É por isso que, apesar da publicação de ao menos três manifestos do discurso literário nos anos 1820 e 1830, são os lexicógrafos que chancelam a materialidade do sentido literário.

Em seu *Dicionário do livro*, Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão assim definem um manifesto:

Escrito de natureza expositiva ou doutrinária que pode assumir caráter polêmico, por meio do qual uma autoridade ou instituição informa o público acerca de posições em face de acontecimentos e questões diplomáticas, políticas, religiosas, etc.; declaração • programa político ou religioso destinado a informação local ou nacional • conhecido; corrente; notório (Faria; Pericão, 2008, p. 477, grifo das autoras).

O que primeiro nos chama a atenção nesse verbete é que o sentido artístico não está dicionarizado, fruto talvez de uma imagem dominante do manifesto na contemporaneidade como textualização da denúncia. Voltaremos já a isso.

Ainda, o entendimento do manifesto como um escrito pressupõe que os efeitos de unidade e legitimação que caracterizam um texto também comparecem na imagem de um manifesto — a despeito, inclusive, da sua formalização material —, na medida em que, conforme as autoras, quem o escreve é autoridade ou instituição. Não é qualquer um.

Na sequência, do ponto de vista discursivo, a imagem polêmica de um manifesto seria fruto do seu rompimento com uma dada rede de dizeres. Em outras palavras, talvez a repetição não

provoque polêmica. Nesse sentido, não entendemos a polêmica como potencialidade, mas como condição do manifesto. Sua razão de ser está na contraposição de um estado de coisas, na tomada de (o)posição. A respeito disso, Marjorie Perloff (1993 [1986], p. 155, grifos da autora) diz: “No alvorecer da Revolução Francesa, o manifesto tinha se tornado o modo do agonismo, a voz de todos os que são contra — seja contra o rei ou o papa, ou a classe dirigente, ou simplesmente contra o estado de coisas existente”.

Não nos parece que o dito modo do manifesto, quer agonístico, quer outro, seja dado a priori, mas sim determinado pela discursividade. Se fosse simplesmente agonístico, o “Manifesto do Partido Comunista” seria reformista, pois o agonismo é o modo de fazer política na democracia burguesa: sob a dominação da ideologia jurídica, que preserva a institucionalidade democrático-burguesa. O comunismo está longe disso. É antagonístico, porque é discurso revolucionário. Por isso, preferimos tratar o manifesto, apoiados em Rogério Modesto (2015), como uma textualização da denúncia. A denúncia é a prática de resistência de dar a saber aquilo que a ideologia trabalha para dissimular. Resistência essa que é o embrião do discurso revolucionário no processo discursivo sob a ideologia dominante, adulterando os sentidos, os imaginários, a interpretação, a formulação até o ponto em que esses equívocos produzem “um acontecimento histórico, rompendo o círculo da repetição” (Pêcheux, 1990 [1982], p. 17, grifo do autor). Ao mesmo tempo, a denúncia só é passível de ser dita por ser constituída pelo discurso contra o qual toma (o)posição, que intervém como pré-construído.

Mas o manifesto não pode se encerrar na denúncia. Ainda no verbete de Faria e Pericão (2008), queremos pensar a dita natureza expositiva, doutrinária, informativa do manifesto na perspectiva da propaganda. Afinal, o que tornaria o manifesto uma categoria diferente da denúncia para receber outra designação? Tendo em conta todos os efeitos da textualização, defendemos que é a propaganda

da (o)posição. A denúncia, ou talvez contrapropaganda, tenta pôr em evidência não só as contradições do discurso adversário/antagonista, como também a ilusão da autonomia dos sujeitos interpelados por esse discurso. Tenta produzir contra identificação, em outras palavras. À espreita, a propaganda aguarda o momento de capturar o mau sujeito na rede de significantes que faz circular.

Pêcheux (2015 [1979]) argumenta que as condições de exercício das propagandas políticas surgiram do ventre das duas formas históricas de desenvolvimento do modo de produção capitalista: a via “americana”, ou via 1, que reúne os casos clássicos da democracia burguesa do centro do capitalismo e cria as formas de assujeitamento necessárias à própria reprodução, e a via “prussiana”, ou via 2, que parasita a institucionalidade feudal para irromper dela, assimilando as formas de assujeitamento do feudalismo. São esses assujeitamentos que vão determinar a prática da propaganda na formação social.

Na via 1, a dominância da ideologia jurídica condiciona a propaganda política e as lutas da classe trabalhadora ao juridismo burguês, domesticando-as. Assim, a propaganda é constituída pelo discurso iluminista da tomada de consciência como condição para a emancipação. Já na via 2, a propaganda trabalha para levantar o véu da ideologia, “visando denunciar esse apego à palavra como um ilusório apego ao literal em que o proletariado se aprisiona ele próprio, e a colocar concretamente em evidência a ‘verdade’ ditatorial de qualquer regime burguês” (Pêcheux, 2015 [1979], p. 83).

O comunismo não é alheio à via 1 devido à sua constituição pelo Iluminismo, mas a filiação do *Manifesto do Partido Comunista* à via 2 é explícita:

Para os revolucionários do século XIX europeu, não se trata [...] de “mudar o mundo”, mas de mudar a base do único mundo existente, o da sociedade burguesa, suprimindo o antagonismo entre o que proclama indefinidamente a

frase democrática (o que a burguesia pretende fazer, suas promessas e seus programas eleitorais) e o que a burguesia faz “realmente”; sob esta denúncia da frase e do discurso burguês, articula-se progressivamente a suspeita de que a classe capitalista oculta do povo segredos decisivos, em que ele está em questão sem que saiba: a burguesia dissimula seu poder ditatorial por detrás das aparências democráticas, jogando com as palavras, e, quando necessário, conspira a portas fechadas. [...] O poder da burguesia tende ao invisível, para se exercer com mais eficácia; ao mesmo tempo, ele se encarrega sistematicamente de observar as classes dominadas, para melhor assujeitá-las (Pêcheux, 1990 [1982], p. 12, grifo do autor).

## **Divisão social do trabalho de produção e circulação do discurso**

Na União Soviética, isso ganhou contornos mais oficiais: estamos falando da tática da agitação e propaganda (agitprop). Enquanto política do Estado soviético e dos Partidos Comunistas, a agitprop consistia, e consiste ainda, numa modalidade de trabalho de base nas instituições de diversos aparelhos ideológicos de Estado: o cultural, no teatro, cinema, biblioteca; o da informação, no jornal, rádio; entre outros. Em pesquisa sobre a agitprop no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Miguel Enrique Stédile e Rafael Villas Bôas (2015) listam as tarefas de uma brigada nacional do movimento: articulação política, intervenção, produção de faixas e cartazes, panfletagem, registro, logística e batucada. Além dessas, Stédile e Villas Bôas (2015) consideram atividades anteriores à organização da agitprop no MST: marchas, impressão de bandeiras, ocupações, pichações, debates em escolas etc. Para os autores (2015, p. 39), aquela que dominou o imaginário do trabalho

de agitação e propaganda é a panfletagem: “Seria uma tarefa de divulgação de bandeiras de luta registradas em jornais e panfletos preparados para este tipo de atividade”.

Vladímir Ilitch Lênin (2015 [1902]) já falava dessa organização. Na esteira das reflexões de Martínov e Plekhánov, o autor coloca a sua interpretação do trabalho de agitação e propaganda:

[Acreditamos] (com Plekhánov e com todos os chefes do movimento operário internacional) que um propagandista, quando trata, por exemplo, da questão do desemprego, deve explicar a natureza capitalista das crises, assinalar a causa da inevitabilidade das mesmas na sociedade atual, indicar a necessidade de transformar a sociedade capitalista em socialista etc. Numa palavra, deve oferecer “muitas ideias”, tantas, que todas essas ideias, no seu conjunto, poderão ser assimiladas no ato somente por um número (“relativamente”) reduzido de pessoas. Por outro lado, ao tratar da mesma questão, o agitador tomará um exemplo, o mais evidente e o mais conhecido do seu auditório — por exemplo, o caso de uma família de desempregados morta de inanição, o aumento da miséria etc. — e aproveitando esse fato conhecido, dirigirá todos [os] esforços para divulgar para as “massas” uma só ideia: a ideia do absurdo da contradição entre o incremento da riqueza e o aumento da miséria; tratará de despertar nas massas o descontentamento e a indignação contra essa flagrante injustiça, deixando ao propagandista o cuidado de dar uma explicação completa dessa contradição. Por isso, o propagandista procede principalmente por meio da palavra impressa, enquanto o agitador atua de viva-voz (Lênin, 2015 [1902], p. 121-122, grifos do autor).

A agitação não estaria longe da denúncia, ou melhor, talvez a denúncia seja que desperte a agitação. As condições de produção dessa são chave, pois é o interlocutor quem determina a contradição mais evidente na memória discursiva a partir da qual o agitador

vai (d)enunciar. Ou ainda, o agitador regula a própria formulação por meio da antecipação, devido à projeção que faz do seu interlocutor. Regula inclusive a modalidade da enunciação: a fala. Lênin (2015 [1902]) dá a entender que fala e escrita estão imbricadas na agitprop, ordenadas até, pois a fala antecede taticamente a escrita. Não é à toa: no início do século XX, ainda sob o czarismo, a população russa era majoritariamente analfabeta.

Mas, ao mesmo tempo que estamos falando de uma determinação histórica, estamos falando da dominância da escrita na luta de classes do momento. A fala deve (re)produzir uma evidência, a escrita deve produzir diversas. O agitador deve deixar ao propagandista a tarefa da explicação completa, o que pressupõe tanto uma oralização da escrita, na medida em que a fala é condicionada pela textualização, quanto uma imagem da fala como lugar da incompletude, da efemeridade, da falha. Há nisso algo como o que Pêcheux (2014 [1982]) chamou de divisão social do trabalho de leitura. No caso da agitprop, o agitador pode e deve interpretar, mas o gesto de interpretação “definitivo” pertence ao propagandista. O efeito de legitimidade da escrita impressa está dado.

Lênin (2015 [1902]) demonstra isso ao falar das repercussões da escrita na luta organizada dos operários russos nas fábricas. Formalizada materialmente em panfletos, a “literatura de denúncia” foi a materialidade discursiva dominante dessa luta e recobria as reivindicações dos trabalhadores com os efeitos associados à textualização e à impressão. Lênin (2015 [1902], p. 108) chega a chamar essa última de “forma embrionária de guerra contra toda a ordem social moderna”. A evocação da imagem da guerra é significativa: ela também evoca lados, exércitos, manutenção versus destruição. “Aparecer em letra de forma”, nas suas palavras, seria formalizar materialmente a sua (o)posição na luta. Tanto é que, por vezes, “bastou que aparecesse um panfleto para que as reivindicações fossem satisfeitas total ou parcialmente” (Lênin, 2015 [1902], p.

109). O autor percebe inclusive como a aparição de uma denúncia é comumente seguida da aparição de uma propaganda:

Nos países europeus mais avançados se pode observar, inclusive na atualidade, como a denúncia de escândalos que ocorrem em alguma “indústria” situada num ponto remoto ou em algum ramo de trabalho em domicílio esquecido de todos se converte em ponto de partida para despertar a consciência de classe, para iniciar a luta sindical e a difusão do socialismo (Lênin, 2015 [1902], p. 109).

Ora, não é justamente isso, guardadas as diferenças de modalidade, que Marx e Engels fazem no “Manifesto do Partido Comunista?”. Não é disso que Engels fala no prefácio à edição polonesa de 1892, quando diz que a publicação, reimpressão e reedição do manifesto são determinadas pelo estado da luta de classes num país? Em certa medida, sim, mas é preciso fazer uma ressalva.

Quando Engels diz que, conforme “se expande num país a grande indústria, cresce também entre os operários desse país o desejo de esclarecimento sobre a sua posição como classe operária perante as classes possuidoras, alarga-se entre eles o movimento socialista e aumenta a procura do *Manifesto*” (Marx; Engels, 2010, p. 80, grifos do autor), produz-se uma leitura de uma espécie de despertar espontâneo da consciência de classe dos operários, que seria seguido, aí sim, pela organização destes no movimento socialista. Ora, é verdade que a necessidade de constante expansão do capital está fadada a escancarar as contradições do próprio modo de produção capitalista, e essas contradições podem, sim, condicionar a contraidentificação dos trabalhadores com a formação ideológica capitalista, mas cabe se perguntar pelo papel do trabalho de base na identificação desses trabalhadores com a formação ideológica socialista e a organização deles no movimento. Coisa que já havia sido formulada antes no próprio *Manifesto do Partido Comunista*:

Na prática, os comunistas constituem a fração mais resoluta dos partidos operários de cada país, a fração que impulsiona as demais; teoricamente, têm sobre o resto do proletariado a vantagem de uma compreensão nítida das condições, do curso e dos fins gerais do movimento proletário. O objetivo imediato dos comunistas é o mesmo que o de todos os demais partidos proletários: constituição do proletariado em classe, derrubada da supremacia burguesa, conquista do poder político pelo proletariado (Marx; Engels, 2010 [1848], p. 51).

No nosso entendimento, portanto, o que Lênin (2015 [1902]) faz, constituído pelo interdiscurso comunista, é reformular uma tática histórica: agitação e propaganda.

## REFERÊNCIAS

- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro*. São Paulo: Edusp, 2008.
- FAUTRIER, Pascale. Genre et registre: rhétorique de la rupture. In: FAUTRIER, Pascale. (Org.). *Les grands manifestes littéraires*. [S. l.]: Gallimard, 2009, p. 226-234.
- LÊNIN, Vladímir Ilitch. *Que fazer?* Problemas candentes de nosso movimento. Tradução: Marcelo Braz. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015 [1902].
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. [1848]. Organização: Osvaldo Coggiola. Tradução do Manifesto Comunista: Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MODESTO, Rogério. *A denúncia na textualização do social no enlace das materialidades significantes*. Línguas & Letras, Cascavel, v. 16, n. 34, 2015, p. 158-176.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005 [2001].
- PÊCHEUX, Michel. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. [1982]. Tradução: José Horta Nunes. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, v. 19, jul./dez. 1990, p. 7-24.
- PÊCHEUX, Michel. Foi “propaganda” mesmo que você disse? [1979]. In: PÊCHEUX, Michel. *Análise de Discurso*. 4. ed. Organização: Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2015, p. 73-92.
- PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. [1982]. Tradução: Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993 [1986].

PRIMO, Gustavo. *Ver o livro como buraco negro: a formalização material da Antologia da Literatura Fantástica*, de Bioy Casares, Borges e Ocampo. 2019. 131 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

SALGADO, Luciana Salazar. *Quem mexeu no meu texto?* Divinópolis: Artigo A, 2017.

STÉDILE, Miguel Enrique; VILLAS BÔAS, Rafael. Agitação e propaganda no MST. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael. (Org.). *Agitprop*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

## Sobre os autores e as autoras

**DAVI PESSOA** é professor do Instituto de Letras (ILE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, bem como professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UniRio). É procientista da UERJ, com pesquisa sobre Pier Paolo Pasolini. Autor de *Terceira Margem: Testemunha, Tradução* (2008), *Dante: poeta de toda a vida*, com Maria Pace Chiavari (2015) e *Pasolini: retratações* (2019), com Manoel Ricardo de Lima. Atua também como tradutor, tendo já traduzido livros de Giorgio Agamben, Pier Paolo Pasolini, Donatella Di Cesare, Roberto Esposito, Furio Jesi, Elsa Morante, Italo Svevo, entre outros.

**FELIPE MARQUES** é professor substituto de História Antiga do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Possui mestrado em Letras Clássicas pelo PPGLC da UFRJ (2020) e graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017). Pesquisa história das emoções, do cuidado, do gênero e da sexualidade na Grécia Arcaica, especialmente na poesia homérica e na epopeia, e é um dos idealizadores do perfil do Instagram Espelunca Clássica (@espelunca.classica), produzindo conteúdo sobre a recepção da Antiguidade Grega na contemporaneidade.

**GERALDO PONTES** é professor titular do Instituto de Letras da UERJ. Possui graduação em Letras (UERJ), especialização em Literaturas Francófonas (UFF), especialização em Literatura Brasileira (UERJ), mestrado em Literaturas de Língua Francesa (UFRJ) e doutorado em Literatura Brasileira (PUC-Rio). Pesquisa nas áreas de AD e teorias enunciativas no ensino de L2 e em estudos do campo literário; estudos de dramaturgia; literaturas “pós-coloniais” e/ou “transnacionais”, comparativismo literário e teoria literária; sociolinguística.

**IURI PAVAN** é mestre em Estudos de Linguagem (UFF), especialista em Edição e Gestão Editorial (Nespe) e bacharel em Letras (UERJ). É um dos fundadores e coordenadores do Laboratório de Publicações Lima Barreto (Selb), onde também ministra cursos. Pesquisa nas áreas da Análise do Discurso materialista, da História das Ideias Linguísticas e da História Discursiva dos Livros.

**LICIANE GUIMARÃES CORRÊA** é professora substituta na Escola de Comunicação da UFRJ e leciona também na especialização de Tradução Inglês-Português da PUC-Rio. É doutoranda em Comunicação (PUC-Rio), mestre e graduanda em Letras/Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e bacharel em Comunicação Social/Produção Editorial (UFRJ). Pesquisa distopias, feminismo, nacionalismo e política. É editora de livros desde 2002, responsável pela edição de centenas de obras de ficção e não ficção, e em 2015 participou do Frankfurt Fellowship Programme.

**MARIA APARECIDA ANDRADE SALGUEIRO** é professora titular e pesquisadora no setor de Literatura e Cultura Norte-Americanas do Instituto de Letras da UERJ. É também professora no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, com atuação no doutorado e mestrado em Literaturas de Língua Inglesa e em Literatura

Comparada, trabalhando com literaturas afrodiáspora. É doutora em Letras (UFF). Coordena o Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César.

**PHELLIPE MARCEL DA SILVA ESTEVES** é professor adjunto do Instituto de Letras da UFF. É graduado em Jornalismo (UFRJ), mestre em Letras/Língua Portuguesa (UERJ) e doutor em Estudos de Linguagem (UFF, com estágio de doutorado-sanduíche na Université Paris 13). É egresso do extinto programa de residência em pesquisa da Biblioteca Nacional, onde produziu uma história discursiva das enciclopédias brasileiras. Atua como pesquisador do Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS), vice-coordenador do Grupo Arquivos de Língua (GAL) e líder de projetos que inter-relacionam História das Ideias Linguísticas, Análise do Discurso e História do Livro.



1ª edição	dezembro 2024
impressão	jmv
papel miolo	pólen bold 90g/m <sup>2</sup>
papel capa	cartão triplex 300g/m <sup>2</sup>
tipografia	calluna e alte haas grotesk

Em outras palavras, a tradução e a edição também requerem ser compreendidas como processo de crítica e criação nas relações (trans)culturais, podendo envolver outras linguagens artísticas. A tradução literária, nesse sentido, não busca estabelecer relações de identificação e equivalência, mas de convivência entre linguagens heterogêneas, já que nas relações (trans)culturais há o convívio com a alteridade, ou seja, com a diferença entre subjetividades, discursos, línguas, linguagens e culturas. Assim, os textos aqui reunidos buscam compreender o gesto da tradução e da edição como uma atuação, ao mesmo tempo, estética e política, cultural e antropológica. Nesse sentido, é de vital importância a atuação de todas as pessoas envolvidas nos projetos de extensão: Laboratório de Publicações Lima Barreto (SELB), na UERJ, e o Arquivo dos Livros (ArqLiv), na UFF, pois é nesse espaço de convívio que o banquete do conhecimento se torna realmente democrático e singular em sua proposição de leitura de mundos diversos.

**Davi Pessoa**

**Phellipe Marcel**

O Laboratório de Publicações Lima Barreto (SELB/UERJ) e o Arquivo dos Livros (ArqLiv/UFF) são iniciativas de caráter extensionista que surgiram diante de alta demanda, por parte do corpo discente das universidades, por projetos que contemplassem a reflexão e a prática em edição e tradução de livros. A partir de ambos, foram forjadas parcerias que, de outro modo, não teriam surgido — como a entre os dois organizadores deste livro —, e que têm rendido oficinas, minicursos, palestras e eventos mais extensos, como o seminário *Traduzir Edição, Editar Tradução*, cujos resultados são belamente apresentados neste livro. As portas seguem abertas.

## Phellipe Marcel



FINANCIAMENTO:



ISBN 978-65-6128-087-7

