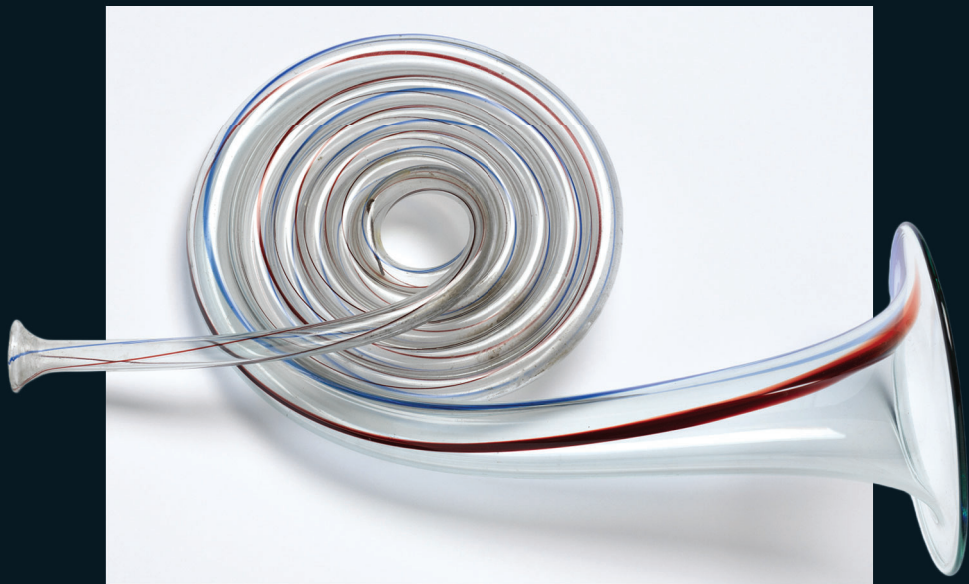


À ESCUTA DA TRADUÇÃO CRÍTICA E CRIATIVA



Organizadores
Davi Pessoa e Julia Scamparini

Haroldo de Campos — na conferência “Da tradução como criação e como crítica”, proferida no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, ocorrido na Universidade da Paraíba, em 1962 — relembra a posição de Paulo Rónai, em *Escola de tradutores*, quando anotava que “tradução é arte” e que, por isso, é surpreendente tradutores e tradutoras se empenharem em “traduzir o intraduzível”. Nesse sentido, Haroldo apostava na recriação do próprio signo, com sua fisicalidade, propriedades sonoras e imagética visual, tornando-se o significado, em suas palavras, “o parâmetro semântico, [...] a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”.

Partindo dessa concepção, podemos apontar que tradutoras e tradutores, quando assumem tal tarefa crítica, elaboram, por meio de suas experiências com linguagens diversas, uma teoria singular da tradução e reivindicam a categoria estética da tradução



Organizadores
Davi Pessoa e Julia Scamparini

À ESCUTA DA TRADUÇÃO CRÍTICA E CRIATIVA

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

Ana Moura

FOTO (CAPA) Coleção de Instrumentos Musicais
Crosby Brown, 1889 (Chifre de vidro)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Meri Gleice Rodrigues de Souza – CRB 7/6439

E73

À escuta da tradução crítica e criativa / organização Davi Pessoa
Carneiro, Julia Scamparini. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mórula, 2025.
192 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-6128-161-4

1. Tradução e interpretação. 2. Crítica. 3. Criação (Literária,
artística, etc.). I. Carneiro, Davi Pessoa. II. Scamparini, Julia.

26-103604.0

CDD: 418.02



CDU: 81'25



Rua Teotônio Regadas 26 sala 103

20021_360 _ Lapa _ Rio de Janeiro _ RJ

www.morula.com.br _ contato@morula.com.br

 morulaeditorial  morula_editorial

Apresentação

Haroldo de Campos — na conferência “Da tradução como criação e como crítica”, proferida no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, ocorrido na Universidade da Paraíba, em 1962 — relembra a posição de Paulo Rónai, em *Escola de tradutores*, quando anotava que “tradução é arte” e que, por isso, é surpreendente tradutores e tradutoras se empenharem em “traduzir o intraduzível”. Nesse sentido, Haroldo apostava na recriação do próprio signo, com sua fisicalidade, propriedades sonoras e imagética visual, tornando-se o significado, em suas palavras, “o parâmetro semântico, [...] a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”.

Partindo dessa concepção, podemos apontar que tradutoras e tradutores, quando assumem tal tarefa crítica, elaboram, por meio de suas experiências com linguagens diversas, uma teoria singular da tradução e reivindicam a categoria estética da tradução como criação crítica. Na perspectiva de Haroldo, não há movimento de criação sem leitura crítica porque, para criar, é necessário conhecer.

Paulo Rónai, ao ler a tradução de *Ulysses* de Joyce para o espanhol, realizada pelo tradutor e crítico José Salas Subirat, observou: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler. Precisamente esse desejo de ler com atenção, de penetrar melhor obras complexas e profundas, é que é responsável por muitas versões modernas, inclusive esta castelhana de Joyce”. Ler com atenção, neste caso, também significa estar atento aos gestos de tradutores e tradutoras, visto que abrem possibilidades até para novos modos de leitura, que não sejam aqueles recalçados numa tradição baseada numa sucessão linear e, portanto, cronológica.

No entanto, ainda hoje o ofício de tradutores e tradutoras é muito invisibilizado, conforme o testemunham as omissões de seus nomes em textos críticos e referências bibliográficas, em estudos acadêmicos e não acadêmicos. A exclusão de seus nomes revela, além do mais, a obliteração de suas formas de vidas, de seus estudos críticos vinculados ao gesto da tradução. Assim, convocamos vocês, leitores e leitoras, a se colocarem à escuta da tradução crítica e criativa de tradutores e tradutoras, de nosso presente e passado, para que possamos conhecer mais a fundo a tarefa crítica e criativa que se colocaram e que ainda se colocam em nossos dias, trazendo à luz textos que por muitas vezes restam à sombra, em silêncio. Então, como ecoá-los?

Walter Benjamin apontava que a decisão de traduzir Charles Baudelaire era movida pelo desejo de “exorcizar o que seu presente lhe oferecia”: as fantasmagorias do tempo que o século XIX viu nascer, ou seja, mercadoria e progresso. E acrescentava um ponto que ainda nos é vital: “Nomear é conhecer”. Afinal, conhecer é da ordem histórica enquanto ato de criação. E não há ato de criação, no sentido forte do termo, sem *afecções*.

Haroldo de Campos proferiu, em 1989, a conferência “O afreudisiaco Lacan na Galáxia de *lalíngua* (Freud, Lacan a escritura)”, no Colégio Freudiano da Bahia, em Salvador, a convite dos membros da Fundação Casa de Jorge Amado. Ele via certa analogia da língua da poesia em *Galáxias* com a *lalíngua* elaborada por Lacan em 1973, porque, se o inconsciente é estruturado como uma linguagem — segundo sustentava o psicanalista francês —, “a linguagem, sem dúvida, é feita de *alíngua*”, que “nos afeta primeiro por tudo que ela comporta, como efeitos que são afetos”.

Em outras palavras, pensar a tradução não como trabalho de identificação e equivalência, mas como convivência de extremos e paradoxal assimetria: relação de extremo conflito. E ainda: pensar a tradução enquanto gesto de “transfiguração”, na medida em que a

figuração é uma disposição transitória, um limiar no qual se debatem identidades e diferenças, semelhanças e dessemelhanças.

Assim, os ensaios aqui reunidos se colocam à escuta daquilo que resiste à captura e à normatização de uma única língua, para promover o *convivium* — isto é, o banquete como figura ética e política — entre línguas e linguagens que nos afetam profundamente, deslocando-nos e descentralizando-nos. Eis a nossa tarefa, portanto: conhecer tais vidas a fundo, colocar-nos à escuta das traduções críticas e criativas. ordenadas

Sumário

- 11 Traduzir: o desejo pelo corpo vivo
PATRICIA PETERLE
- 27 Walter Benjamin: tradução e *(des)figuração*
HELANO RIBEIRO
- 46 Tradução à escuta da voz ensaística negra
FELIPE FANUEL XAVIER RODRIGUES
- 66 Traduzir a paisagem de Fabio Pusterla:
ou de como escrever na voragem
PRISCA AGUSTONI
- 91 “Vozes que gritam alto”: à escuta da tradução
com E. Pauline Johnson, Tekahionwake
e Márcia Wayna Kambeba
CAROLINA PAGANINE
- 115 *Inês Oseki-Dépré e o amor das línguas*
MARCELO JACQUES DE MORAES
- 130 *Galeot fo lo libre e qui l’escris. A voz de Francesca
nas traduções catalãs da Comédia*
EMANUELA FORGETTA

- 147 Ginzburg tradutora de Proust: a alegria
das coisas mínimas
JULIA SCAMPARINI
- 165 Pasolini, tradutor corsário
DAVI PESSOA CARNEIRO
- 187 Sobre as autoras e os autores

Traduzir: o desejo pelo corpo vivo

PATRICIA PETERLE

*Lingue fioriscono affascinano
inselvano e tradiscono in mille
aghi di mutismi e sordità*

ANDREA ZANZOTTO

Furos e mais furos. Buracos na matéria. Matéria cuja essência é profanada e afetada se transforma, se deforma numa composição única que traz as marcas do antes e do depois. Essas palavras cabem muito bem para pensar a poética de um artista como Alberto Burri (1915-1995), um dos maiores protagonistas da Arte informal dos anos 1950. Afetar, mexer com a estrutura mais interior, até destruir para recriar e transformar, é a marca do gesto artístico que incide no interior da matéria, em sua própria constituição.

A superfície rasgada, estratificada, corroída e queimada não deixa de ter ligações com as feridas e cicatrizes causadas pela Segunda Guerra Mundial. Não se pode esquecer que Alberto Burri, médico de profissão, participou da guerra e foi preso pelos Aliados, tendo sido levado para um campo de prisioneiros no Texas, onde ele começou seus primeiros experimentos com a pintura. A obra *Combustione plastica* [Combustão plástica] faz parte de uma série de trabalhos em que o artista reflete sobre a ideia de transformação e de destruição criativa, conforme se vê na exposição de 2022, *On Fire*, cuja curadoria foi de Bruno Corà. Logo no início da apresentação é trazida



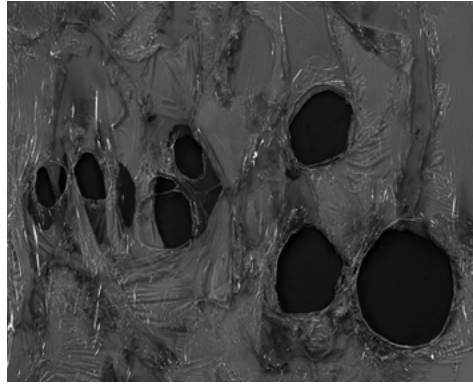
Combustione plastica (1958)

uma posição de Burri: “Por muito tempo eu quis explorar como o fogo consome, para entender a natureza da combustão e como tudo vive e morre na combustão para formar uma unidade perfeita”.¹ A “unidade perfeita”, no caso desse artista, não é dada por uma visão de pureza ou pela busca de uma essência, mas é marcada pela relação com a morte, com a intervenção de um outro elemento externo, capaz de abrir para uma outra forma de vida da matéria inicial. Os rastros do fogo que derrete o plástico alteram o objeto, permitindo, então, variedades da forma primeira, as quais não deixam de ter um caráter espectral; destruição e geração, aqui, caminham juntas. As chamas dançantes na superfície deixam marcas escuras, carbonizadas, que não são descartadas pelo artista, mas ganham outra valência. Nessa operação mais do que singular, o calor e o fogo se tornam não ameaças à morte, ao fim, mas meios expressivos para a realização de uma obra carregada de energia e de sugestões.

¹ É possível encontrar mais informações sobre a exposição aqui: <https://www.tornabuoniart.com/it/alberto-burri-on-fire/>. Acesso em: 25 ago. 2025.



Combustione Legno
(1957)



Grande rosso
(1968)

O fogo para Burri é, então, meio de fazer furo e laço, é um novo instrumento artístico capaz de acelerar a mudança matéria, junto com outros elementos, como o ferro e a madeira. O artista italiano chega a dizer que queria ver do que o ferro é capaz. A compacidade e a dureza do ferro diante da presença do fogo, elemento externo, entram num fluxo em devir. Matéria penetrando e transformando a matéria. Não é então uma coincidência que, no ensaio introdutório do catálogo referente à mostra *Alberto Burri. Teatri e Scenografie*, realizada em 1981 no Teatro Rossini, em Pesaro, Emilio Villa evoque o trabalho de Burri através de dois termos complementares: silêncios e vazios. É, portanto, através de um uso não convencional dos materiais — trazendo para o primeiro plano o resto e a ruína, ao mesmo tempo que explora tentativas de reconciliar imperfeição e beleza, decadência e renascimento, alegria e dor —, que Burri inova.

Linguagem furando e penetrando em outra linguagem. O gesto da tradução também pode ser pensado nesse sentido, quando é visto como um espaço privilegiado de encontro e de embate entre as línguas. A chama cria *chiaroscuro* na matéria queimada, oferece a aparição dos buracos, dos rasgos, das cicatrizes ou das feridas abertas.

A matéria desaparece, mas renasce nova e outra a como se apresentava anteriormente. Língua *na* e *pela* ‘língua outra’ quando se pensa no processo de tradução. Como o fogo, ela (a tradução) aquece o mistério e a relação (*estranhante*) entre as línguas, e é, portanto, por meio dela que as tensões provocadas por uma condição diferida não são apagadas, mas podem e devem vir à tona, como os buracos e fissuras nestas obras. A tradução, pensando então com Burri, pode ser vista como uma destruição necessária e criativa, tendo entre suas características a instabilidade, que, nessa perspectiva, não é concebida enquanto uma fraqueza, mas se apresenta enquanto um elemento de força no campo do precário.

É a partir dessas coordenadas que é possível retomar a afirmação de Berman (2002, p. 305) em *A prova do estrangeiro*, quando ele sinaliza que somente “o movimento da tradução faz aparecer a luta que se desenrolou no original”. A tradução — como as combustões, incidência de língua na língua, de letra na letra, de matéria na matéria — é movimento, se quisermos; são desvios e trilhas pelas línguas que só podem se dar em processo ou, para usar o termo de Berman, “em movimento”. Este modo de proceder, ao instituir um saber-não-saber, modos diferidos de fazer e outras partilhas do possível, marca as complexidades das zonas de devir, das zonas de vizinhanças que não escondem os conflitos éticos e estéticos. Essa operação que se faz mediante a letra e o som se configura como uma operação que necessita do outro. É uma operação de escuta, às vezes catastrófica, que desemparelha e bagunça referências, escavando em sua intimidade uma sobrevivência justamente naquele ponto em que procura restituir o que não é totalmente restituível.

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para manter estranho, distante, e mesmo inaparente — tão inaparente que o seu nome o possa conter por inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar

sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada. (Agamben, 1999, p. 51)

A “ideia de amor” oferecida por Giorgio Agamben em *Ideia de prosa* não deixa de falar sobre a tradução, a relação com o outro, vista como essa intimidade profunda que *oximoricamente* demanda estranheza. Amor que não significa espaço pacífico, bucólico ou idealizado, mas espaço de encantamento e de luta, de sacrifícios e de falências nesse processo de conquista e companhia. O gesto tradutório se configura assim como um gesto relacional, cuja existência exige o “viver na intimidade de um ser estranho”; uma relação analógica, não totalizante, não do Um, que permite o esgarçamento da linguagem e a entrada em cena da hospitalidade (muitas vezes combativa) por uma nova língua, por caminhos que não podem ser preestabelecidos. Hospitalidade que não quer dizer “simples acessibilidade”. De fato, Spivak (1993, p. 191) coloca esse questionamento ao se perguntar sobre o que acontece quando algo se torna ‘acessível’: “Se você está tornando qualquer outra coisa acessível, por meio de uma linguagem aprendida rapidamente com a ideia de transferir conteúdo, então você está traindo o texto e demonstrando uma política bastante duvidosa”.² A acolhida nessa complexa e íntima relação, que não descarta o estranhamento e suas cicatrizes relacionais, pressupõe então o não apagamento, ou seja, não cria esconderijos ou tocas para os conflitos, mas os expõe através desse contato que não tem como não tangenciar o Eros. A vida (a pulsão de vida) de um texto também está nos deslocamentos, naquilo que Barbara Cassin vai colocando em *Elogio da tradução*, sobretudo no parágrafo “Intraduzíveis como método”:

² Esta e as demais traduções, quando não houver outra indicação, foram feitas por mim.

O método para lidar com a não compreensão não é o de harmonizar, especialmente não muito e não muito rápido, mas o de transportar-se para a ‘zona de tradução’ e permanecer o máximo tempo possível nesse *in-between*, entre-dois ou mais de dois, a fim de tornar-se um intermediário um pouco melhor, um *go-between*. (Cassin, 2022, p. 44)

É um *go-between* que faz com que o desejo pela língua, pelo outro, se renove — ou, para retomar as palavras de Agamben, se atualize por meio de um elo relacional, aquela “luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada”. E ainda nas palavras de Cassin (2022, p. 135):

É esse amor do estrangeiro, sem referência a si mesmo — contanto que se consiga livrar-se por um instante da dialética, arma polivalente da filosofia —, que ensina a respeitar por muito tempo este ou aquele que não é si mesmo, este ou aquele do qual se compreende um pouco mas não tudo, e que permite inventar e se reinventar. Tal é, para mim, o amor da língua, a “minha”, ao menos tão desconhecida e surpreendente quanto conhecida e apropriável. Tal é, com toda a certeza, o amor da diversidade das línguas, situada entre aquilo que pratico e aquilo que me falta, de que eu apenas suspeito. Pois o amor de minha língua só o é para mim pelo meu desejo das outras línguas: “mais de uma língua”.

O que me interessa é, num primeiro momento, pensar como “o amor da diversidade das línguas, situada entre aquilo que pratico e aquilo que me falta” impõe uma relação outra com a palavra e com as línguas, alimentando e tecendo o próprio processo de escrita. Para tal, vou apresentar alguns aspectos da tradução e do projeto de publicação de *Haicais for a season*, de Andrea Zanzotto, volume que traduzi entre 2021 e 2022 e que foi publicado em 2023 pela 7Letras. O processo de tradução não se deu apenas como leitura ou interpretação, mas

sua realização pode ser pensada como uma execução ou, num gesto mais incisivo, como uma “performance interpretativa”, para usar a expressão de Marcos Siscar no ensaio “A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire”. Para ele:

A tradução não é interpretação apenas nesse sentido relativamente passivo segundo o qual (como se diz comumente, de forma algo redundante) “toda leitura é uma interpretação. Tradução é, de fato, interpretação, porém no sentido mais ativo da *performance interpretativa*. Significa que traduzir é *executar* (como se diz em música) determinada tópica: é o gesto de reler, de dar corpo, de reinventar [...]. (Siscar, 2021, p. 38)

Haicais for a season não é a primeira tradução em livro de Andrea Zanzotto. Em 2021, centenário de seu nascimento, foi publicado o volume *Primeiras paisagens*, que reúne seus três primeiros livros (*Por trás da paisagem*, 1952; *Elegia e outros versos*, 1956; *Vocativo*, 1958), com o apoio do Istituto Italiano di Cultura de São Paulo. A publicação dos *Haicais* se insere, assim, num projeto ligado ao incentivo e à circulação desse autor e, num projeto maior que venho trabalhando, ligado à poesia italiana traduzida. Resolvi trazer a experiência dos *Haicais* por seu caráter extremamente radical.

Andrea Zanzotto, poeta italiano, decide escrever haicais — ou “pseudo-haicais”, como ele mesmo chama — numa língua, o inglês, que pouco dominava. O que temos é: um poeta italiano que revisita a tradição clássica japonesa e a une com a modernidade do inglês. Operação no mínimo complexa. E tal operação se torna mais imbricada ao saber que, alguns anos depois de ter escrito os haicais em inglês, Zanzotto decide voltar a se debruçar nestes mesmos textos e ‘autotraduzi-los’ para o italiano. Claro que não é uma simples tradução (autotradução); na verdade, é um desdobramento, um suplemento ou, se quisermos, uma prótese em relação ao texto em inglês. Isso porque

os textos em italiano se apresentam como ‘os mesmos’ textos, mas também pouco a pouco se tornam outros. De fato, o traço do imprevisível marca o que poderia ser chamado de *reescrita num go-between*, quando se pensa nos textos em italiano. Não se trata exatamente de tradução, pois a passagem porosa do inglês para o italiano é feita tempos depois (não é concomitante) e exige uma releitura, um percurso pelas línguas que não pode se manter ileso e não pode deixar de sofrer modificações. Os haicais foram escritos entre a primavera e o verão de 1984 e são a última obra aprovada em vida pelo poeta. A primeira edição é americana e póstuma, organizada por Anna Secco e Patrick Barron, publicada pela Chicago University Press, em 2012. A edição italiana só sai em 2019, pela Mondadori. Em 2021, no centenário de nascimento do poeta, saiu também uma tradução francesa trilingue, organizada por Philippe Di Meo.

O inglês dos *Haicais* mostra-se como uma língua minimalista, numa sintaxe estranhante que oferece *flashes* de imagens e imagens em ação. É uma língua distante e não amada — aliás, muitas vezes criticada como sendo a língua do consumo, inclusive uma espécie de sintoma do empobrecimento linguístico e cultural, conforme muitas vezes declarou o próprio Zanzotto. Outras eram as línguas talvez mais íntimas fora das fronteiras venetas e italianas, o alemão do amado Hölderlin, que não deixa de ser também a língua da violência nazista presente em suas prosas, e o francês, língua literária, trazida em alguns poemas, e língua de George Bataille, por ele traduzido. O inglês dos *Haicais* é uma língua corroída, corrompida, reduzida ao máximo, talvez por isso se afaste daquela marca de inautenticidade tão enfatizada e criticada por Zanzotto em outros momentos. Um grau zero da língua, segundo ele mesmo disse em uma entrevista. A língua da alienação, do “lixo”, da publicidade, do *globish*, mas também do poder, se torna agora, nessas páginas, uma trilha possível, num complexo momento marcado por certa afasia e profunda depressão, rumo à poesia. Nas palavras de Stefano Dal Bianco:

Na poesia de Zanzotto em geral, o inglês é a língua bastarda da propaganda, da contaminação, do plástico, do trash, do desenho animado, dos produtos comerciais, é uma “buzinação americanoide”, é a língua da guerra fria, do poder e do imperialismo americano, da economia, da usura, do dinheiro simbólico, da sofisticação. E ainda é a língua da irrealidade virtual, da internet. O inglês é uma gororoba linguística, um gel, uma língua-detrito massificada. Contudo, o inglês desses *Haicais* é incrivelmente pacífico, inocente e, aliás, um pouco childish, um pouco infantil [...]. Uma espécie de férias saudáveis do italiano [...]. (Dal Bianco, 2018, p. 47)

Zanzotto afirma: “Eu os compunha em um inglês reduzido quase ao grau zero, mínimo e minimalista, porque conhecia pouco essa língua, mas gostava de explorá-la”. É a partir do gesto da exploração no interior de uma língua outra que ele toca as potencialidades fônico-tímbricas e o característico monossilabismo do inglês em versos como: “*fragments / of far future events*” (p. 32); “*nothing / made sh-shining tics*” (p. 31); “*Maybe bees of ice*” (p. 63).

Diz ainda Zanzotto para Marzio Breda, num trecho publicado no jornal *Il Corriere della Sera*:

Foi um momento sombrio, como se eu estivesse sido imerso em um pântano lamacento, aliás, um esgoto, e as palavras — muito poucas, no início parecidas com câibras verbais — saíram de mim como se fossem bolhas. Eu gargarejava um fluxo de fragmentos e variações, retornos e reformulações, com hibridações linguísticas... oscilava entre a mudez e um balbuciar de uns poucos vocábulos, drenando uns pseudo-haicais que, numa espécie de efeito magnético, se distribuíam em grupos, em pequenas coroas. (Breda, 2012)

Um cruzamento, um enxerto, que não respeita a rígida forma dos três versos 5 + 5 + 7, contudo consegue manter a leveza, a brevidade, o dado sazonal, a relação com a natureza e a pontuação reduzida

ao mínimo. No texto escrito como introdução para uma antologia de *Haicais* na Itália, publicada em 1982 — ou seja, antes da escrita dos seus —, Zanzotto expressa a intimidade e o desejo por essa forma. “Energia lampejante nesses leves coágulos de versos”, que passam também a ser evocados no “bater de um *logos* que está quase sempre livre das suas obrigações de um sujeito”, e é aqui que se desperta aquele vagido que é a poesia. E só pode ser neste espaço “livre das obrigações” que a tradução dessas “moléculas” — outro termo usado pelo poeta para se referir ao haicai — se realiza. A aposta de Zanzotto é um lance, um arriscar-se numa aventura que só pode se dar *por-entre-e-nas-línguas*, assumindo assim a precariedade, que não deixa de ser uma aposta no desejo do objeto perdido. É um ter a ver com a *lalíngua* de que fala Lacan (2003, p. 451 e 469) num de seus ensaios mais envolventes de 1972, *O aturdido*: “Que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que ouve”. E ainda: “Assim é que o dito não vai sem o dizer. Mas, se o dito sempre se coloca como verdade, nem que seja nunca ultrapassando um meio-dito (como me expresse eu), o dizer só se emparelha com ele por lhe ex-sistir, isto é, por não ser da diz-menção [*diz-mension*] da verdade”. Ou, se quisermos nas palavras de Haroldo de Campos, da conferência de 1989, em Salvador:

Não por nada — sublinha Lacan — escrita numa só palavra, já que designa a ‘ocupação (l’affaire) de cada um de nós’, na medida mesma em que o inconsciente ‘é feito de lalíngua’. Então prefiro LALINGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz. a uma diva (La Garbo, la Duncan, la Monroe). *Lalia*, *lalação* derivados do grego *laléo*, têm as acepções de ‘fala’, ‘loquacidade’, e também por via do lat. *lallare*. verbo onomatopaico, ‘cantar para fazer dormir as crianças’ (Ernout/Meillet); *glossolalia* quer dizer: ‘dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas’ (Aurélio). Toda a área semântica que essa aglutinação convoca (e que está no francês *lalangue*, mas se perde em *alíngua*) corresponde aos propósitos

da cunhagem lacaniana, servindo a justaposição enfática para frisar que, se ‘a linguagem é feita de lalíngua’, se é ‘uma elucubração de saber sobre lalíngua’, o ‘inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua’, sendo certo que esse ‘saber-fazer com lalíngua ultrapassa de muito aquilo de que podemos dar conta a título de linguagem’. (Campos, 1995, p. 175-195)

A tradução dessa obra exige por si só, então, um outro lance — a saber, a continuação desse jogo ou, ainda, nas palavras de Maurício Cardozo (2021b, p. 134) em “Haroldo de Campos: recriação, transcriação e a tradução como forma de vida”: “[...] um *texto outro* — uma vez que, nessa condição de alteridade, que lhe é inalienável, não lhe é dada outra possibilidade, a não ser, a de ser *outro texto*”. É, portanto, exatamente essas possibilidades que ficam concentradas e suspensas, quando a tradução para o português performa o devir dessa origem, que por um lado se mostra como restauração e reconstituição e, por outro, como algo que só pode se apresentar por meio da incompletude e do inacabamento.

Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). Origem não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história.

Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas-mestras. Nessa dialética, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente. (Benjamin, 2011, p. 34)

A tradução se apresenta, assim, como um processo que só pode implicar mais de uma língua e que escava um entrelugar por meio de seu próprio fazer-se através do movimento gerado pelas palavras, pelos sons, pelas pausas, pelos cortes: um vórtice. E é mais uma vez Agamben, leitor de Walter Benjamin, que num dos ensaios de *O fogo e o relato* diz: “Tentemos levar a sério a imagem da origem como vórtice”, de fato “a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia” (Agamben, 2018, p. 83). Nesse sentido, as duas traduções abaixo dos dois pseudo-haicais de Andrea Zanzotto, escritos inicialmente em inglês e depois reescritos em italiano, só podem se dar por meio de três línguas: inglês, italiano e português. Os versos em português ora olham para aqueles em inglês, ora para aqueles em italiano, num movimento no qual a origem, mesmo estando presente, “insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido”.

Esperta neve de maio
espeta pelos cabelos rosas
e narizes congelados

Tricky snow in May
Pricking skins hairs roses
And frozen noses

Neve truffaldina di Maggio
punge pelli capelli rose
e nasi congelati

(Zanzotto, 2023, p. 40)

* * *

Papoulas, não gotas de sangue inocente
sem diversão nos clarões de trigo:
o mundo me beija selvagem e doce

*Poppies, no drops of innocent blood
no funny flashes of wheat:
widly Sweet the world kisses me*

*Papaveri, non gocce di sangue innocente
nessun guizzo scherzoso nel tappetto di grano:
selvaggio e dolce mi baci il mondo*

(Zanzotto, 2023, p. 87)

Isso comporta que a “dimensão vital” — para usar uma expressão de Maurício Cardozo, leitor de Haroldo de Campos — nessa trama *por-entre-as-línguas* só se mostra mediante seu próprio esgarçamento (a saber, naquela singular relação paradoxal entre continuidade e descontinuidade, ou montagem e desmontagem, pensando o corpo do poema como um corpo vivo):

Em outras palavras: uma vez que o objeto da tradução passa a ser concebido como um corpo vivo, a máquina da criação não pode ser simplesmente desmontada e remontada no sentido de uma operação de desmembramento e religamento de suas peças, dado que isso colocaria em risco a própria condição desse objeto como forma de vida — como poesia. Para Haroldo, desmontar e remontar seriam, antes, modos de revolver as “entranhas” dessa máquina, modos de vivenciá-la intensamente para fazê-la viver sob a forma de suas continuidades e descontinuidades em outro corpo linguístico. (Cardozo, 2021a, p. 40)

Se no *Convívio* Dante afirma que a tradução de poesia beira o impossível por nela se efetivar o “enlace mosaico” (das musas, da música) — ou seja, aquela ligação semântica e sonora pertencente

à intimidade de uma determinada língua —, Zanzotto, na segunda metade do século XX, tradutor de Bataille, afirma que a entrada na poesia é distorção também do valor das palavras, uma vez que escrever poesia é, sobretudo, delinear uma *língua-na-língua*, para voltar à “destruição criativa” de Burri.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BREDA, Marzio. Haiku, la cura di Zanzotto. *Corriere della Sera*, [s. l.], 30 set. 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CARDOZO, Maurício Mendonça. Traduzir, remontar: antologia e a invenção do objeto traduzido. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. 3, p. 33-57, 2021a.
- CARDOZO, Maurício Mendonça. Haroldo de Campos: recriação, transcriação e a tradução como forma de vida. In: SISCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Maurício Mendonça. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021b.
- CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução*. Tradução de Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022.
- DAL BIANCO, Stefano. Le lingue e l'inglese degli Haiku. In: BONGIORNO, Giorgia; TOPPAN, Laura. *Nel "melograno di lingue". Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*. Florença: Firenze University Press, 2018.

- DAL BIANCO, Stefano. Os *Haicais for a season de Andrea Zanzotto*. In: ZANZOTTO, Andrea. *Haicais for a season*. Tradução e organização de Patricia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- PETERLE, Patricia. A experiência bélica: entre paisagem e linguagem. In: PETERLE, Patricia. *À escuta da poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2023a.
- PETERLE, Patricia. Ricocheteando a língua com a língua. In: ZANZOTTO, Andrea. *Haicais for a season*. Organização e tradução de Patricia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023b.
- SISCAR, Marcos. A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire. In: SICARCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Maurício Mendonça. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- SPIVAK, Gayatri. The politics of translation. In: SPIVAK, Gayatri. *Outside in the teaching machine*. Nova York: Routledge, 1993.
- ZANZOTTO, Andrea. *Primeiras paisagens*. Organização e tradução de Patricia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- ZANZOTTO, Andrea. *Haicais for a season*. Organização e tradução de Patricia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

Walter Benjamin: tradução e *(des)figuração*

HELANO RIBEIRO

Traduzir, *desfigurar*

Walter Benjamin, em seu conhecido texto de 1923, “A tarefa do tradutor”, nos propõe a ideia de que o tradutor, em posição ambígua, executa sua função de modo deficiente, submetido a duas verdades: ele deve validar a lei do estranho e a sua própria e, em um contundente dilema, transgredir, mas também, simultaneamente, afetar um em conformidade com o outro. A tradução expõe igualmente, em sua gestualidade, no seu corpo, a vulnerabilidade do estranho, assegurando-lhe sua pervivência. Ela aponta de imediato para sua contaminação: “[...] na sua “pervivência (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), *o original se modifica*” (Benjamin, 2011, p. 107, grifo meu). Nesse contato, o hiato que distancia tradução e suposto original é incorporado nele próprio. De igual modo, a tradução *deformadora, desfigurante*, regida pela pulsão de vida do original em vias de extinção, se torna fonte vital. Ela é o signo doador de sobrevivência [*Fortleben*] do original até mesmo o *shibboleth* — *palavra-passe* — das passagens do tempo para a história, via de acesso do estranho ao novo território, lugar de encontro da hospitalidade incondicional. A tradução segue, ainda, na concepção benjaminiana, a densidade da complexa tessitura entre vida, linguagem, corpo, história; operando como impronta, rastro do tempo que resta, insistência da presença do insólito. É importante, nesse contexto, entendermos a vida não apenas como uma

categoria de ordem orgânica. Tradução e vida pertencem à história ou, melhor, a uma forma impetuosa de historicidade. Seu fluxo se dá na correnteza da linguagem e corpo *desfigurados* pela/na história. E, se a linguagem é, na concepção benjaminiana, o *Medium*¹ *par excellence* anterior a tudo, então a tradução também o será.

Hospedar o *desfigurado(r)*

A hospitalidade, segundo Jacques Derrida, é vista como uma reciprocidade de responsabilidade entre o estranho-intruso [original] e o próprio [tradução], ao evocar o florescimento das relações provenientes desse encontro e do contato estabelecido entre aquele que a princípio nos parece diferente², incomum por sua própria natureza. Ilustrando seu pensamento a partir da ética da alteridade de Emmanuel Levinas (ponto de partida e de chegada derridiana), e para pensarmos na hospitalidade incondicional, Derrida dirá:

A hospitalidade não é apenas receber o que se pode receber. Levinas diz em algum lugar que o sujeito é um anfitrião que deve acolher o infinito além de sua capacidade de receber. Acolher além de sua capacidade de recepção: isso

¹ No ensaio de 1916, intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, Benjamin antecipa suas investigações em torno da linguagem, concebendo-a antes como meio/ambiente/mofo (*Medium*), posição de abertura para a experiência — mas igualmente para a história —, no lugar de sua instrumentalização, ou a linguagem como um meio (*Mittel*), que apenas viabiliza a comunicação.

² As palavras ‘hospedagem’ e ‘hospitalidade’ vêm do latim *hospes*, que significa anfitrião ou hóspede. No entanto, a raiz de *hospes* é *hostis*, que originalmente significava estrangeiro ou inimigo. Ao fim, não há nada de desconhecido, *hostis*, que já não esteja lá, na dimensão da segurança, *hospes*, reocupando o lugar que também é seu.

significa que devo receber ou que recebo no lugar onde não posso receber, no lugar onde a vinda do outro me excede, parece maior do que minha casa. (Derrida, 2011, p. 97, tradução minha)³

Circular nesse registro do idioma da hospitalidade incondicional, aquele a desvelar-se na entrega, é doar-se ao outro em sua estranheza — *Fremdartigkeit* — ou seja, livre de qualquer apreensão preconcebida. De um ponto de vista, o estranho se torna próximo por seu contato com o próprio, pelo nome que carrega do pai. Mas o que interessa a Derrida não é aquele hóspede estranho que afirma claramente seu nome, a marca paterna, sua origem, e sim aquele que impõe o que chamará de hospitalidade incondicional — ou seja, trata-se daquele hóspede para quem o hospedeiro abrirá sua casa sem exigir nada em troca, nem mesmo seu nome, num ato de entrega e confiança absolutas.

Corpo desfigurado

Receber o estranho significa, certamente, aceitar sua intrusão. Jean-Luc Nancy (2006, p. 11, tradução minha) dirá que: “O intruso se introduz à força, por surpresa ou por astúcia; em todo caso, sem direito e sem ter sido admitido de antemão. É indispensável que no estrangeiro haja algo do intruso, pois sem ele perde sua estranheza”.⁴

³ *L'hospitalité ne consiste pas simplement à recevoir ce qu'on est capable de recevoir. Lévinas dit quelque part que le sujet est un hôte qui doit accueillir l'infini au-delà de sa capacité d'accueil. Accueillir au-delà de sa capacité d'accueil : cela veut dire que je dois recevoir ou que je reçois là ou je ne peux pas recevoir, là où la venue de l'autre m'excède, paraît plus grande que ma maison.*

⁴ *El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad.*

O estranho não se apresenta, como essência, em oposição ao próprio, mas ambos adquirem suas significações nas decisões e gestos políticos do tradutor. Nancy opera, através de uma sensível metáfora para seu conceito de intruso, com uma narrativa que transborda a compreensão a partir do próprio corpo enfermo — o trabalho de um coração que finda em si mesmo — e do estranho, segundo sua experiência pessoal de transplante cardíaco⁵. O corpo, ou aquilo que queremos entender por corpo, é invadido pelo estranho, que o penetra, abrindo-se à sua possibilidade de hospitalidade incondicional. O estranho adentra o próprio do corpo que lhe oferece sua casa e o aceita como condição urgente de sobrevivência. Note-se que saliento, aqui, a sobrevivência de ambos: não há vida para o corpo sem um coração, tampouco para o coração sem um corpo. Claro, há nos transplantados o temor da rejeição, o órgão muitas vezes é expulso, não consegue hospedagem em novo território. Esse encontro com o fortuito, com o impremeditado, sobretudo com um estranho que pede asilo, mas que deseja se juntar ao próprio e fazer dele sua casa, abrindo-o para sua própria desterritorialização, é a pervivência de corpo e intruso que buscam resistir à sua falência. Aqui, o ganho de pervivência é mútuo: estranho e tradução se lançam conjuntamente no jogo de sobrevivência e renovação, contato e contaminação para ambos. Estranho e próprio se transformam e se *desfiguram*. Sobrevivem. “O intruso está em mim e me converto em estrangeiro para mim mesmo” (Nancy, 2006, p. 32)⁶. Em suma, o estranho é aquele que invade, mas que também se converte em energia, na pulsão de vida do corpo que, outrora, entrava em colapso. Agora, ele se funde no movimento de desterritorialização e reterritorialização do corpo *desfigurado* — novamente pulsante, sobrevivente.

⁵ Em 1992, Jean-Luc Nancy foi operado com o coração aberto e recebeu um transplante cardíaco. Nancy morreu em 23 de agosto de 2021, aos 81 anos.

⁶ *El intruso está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo.*

Rosto *desfigurado*

Para Paul de Man, desfiguração refere-se ao conceito de que toda tentativa de autobiografia, ao tentar narrar uma vida, na verdade cria uma figuração distorcida ou diferente da vida em si, como se no ato de revelar uma ‘verdade’ se colocasse outra máscara, tornando a autobiografia um ato de ‘desfiguração’, e não de ‘figuração’. Paul de Man (2012) decompõe a prosopopeia⁷ como tropo fundamental da literatura, especialmente na autobiografia e na poesia romântica. Ele a descreve como um recurso retórico que tenta dar voz ao que está ausente, morto ou inanimado, mas que, de forma paradoxal, evidencia a impossibilidade de uma representação completa:

A voz assume uma boca, um olho e finalmente uma face, uma cadeia que é manifesta na etimologia do nome do tropo, *prosopon poiēin*, para conferir uma máscara ou uma face (*prosopon*). A prosopopeia é o tropo da autobiografia, com a qual o nome de alguém, como no poema de Milton, é tornado inteligível e memorável como uma face. Nosso tópico lida com por e depor faces, com figurar [*face*] e desfigurar [*deface*], figura, figuração e desfiguração. (Man, 2012)

Man argumenta que a prosopopeia vai além da simples personificação, sendo um ato de linguagem que oculta a ausência de um sujeito real. Ao atribuir voz a algo inanimado — como um túmulo ou uma ideia —, ela cria uma ilusão de presença. Contudo, essa presença é mediada pela linguagem, que, por sua instabilidade, não

⁷ *Prósopon* (πρόσωπον) significa rosto, face ou, por extensão, pessoa (em contextos teatrais, referia-se à máscara usada por atores, simbolizando um personagem). *Poiēin* (ποιεῖν) denota fazer, criar ou produzir. Juntos, o termo ‘prosopopeia’ pode ser entendido como dar um rosto ou personificar, indicando o ato de atribuir características humanas — por exemplo, voz ou ação — a algo inanimado, ausente ou abstrato.

consegue capturar plenamente a realidade, ou seja, a linguagem se revela *desfigurada*. Ora, aquilo que se apresenta na origem em seu devir só poderá ser traduzido, também, de forma *desfigurada*. A prosopopeia é apenas testemunha ocular da ruína de babel e a separação daquilo que Benjamin chama de magia da linguagem ou separação de imagem e palavra no decurso histórico, e fragmentação das línguas e de sua ligação mágica (linguagem enquanto *Medium*, espaço) com as coisas. Essa perda impulsiona a instrumentalização burguesa da linguagem (*Mittel*) ou a linguagem enquanto mero meio de comunicação.

Desfigurar Antoine Berman

No âmbito dos estudos tradutológicos, Antoine Berman introduz suas “treze tendências deformadoras”, categorias críticas que se configuram como fundamentais para a análise dos processos tradutórios. Na obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*⁸ (Berman, 2007), publicada originalmente em 1985, Berman ressalta a centralidade da noção de fidelidade ao texto de partida, compreendida como princípio basilar e condição *sine qua non* para as reflexões práticas e

⁸ Outras obras relevantes de Berman *L'épreuve de l'étranger* (1984) [A prova do estrangeiro] e *L'Age de la traduction. La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire* [A era da tradução. A tarefa do tradutor de Walter Benjamin, um comentário]. Sobre este último, Berman destaca cinco traços centrais do pensamento de Benjamin. O primeiro deles é o torso e o fragmento. Esse é o *modus operandi* do escrever benjaminiano. O fragmento não representa empobrecimento ou dispersão: mais que isso, representa a exploração de ausências, limiares e cortes, extraindo deles traçados definitivos. Esses mesmos traçados compõem constelações de formas simbólicas, nas quais gravitam ideias que se colidem: com aproximação ou afastamento, mas despidas de doutrinas sistemáticas — tal como a linha de fratura incessantemente aberta por uma espécie de bricolagem, que nada mais é do que o eterno retorno do mesmo do barroco em seu devir.

teóricas sobre a tradução. Essas mesmas tendências deformadoras/*desfigurantes*, de acordo com o que podemos denominar aqui, são práticas comuns, não raramente instintivas, *inconscientes*, que de algum modo alteram a forma, o conteúdo ou o contexto cultural do texto. Sua crítica tem como suporte a abordagem etnocêntrica que acolhe a inteligibilidade na língua de chegada, domesticando o texto e apagando sua estrangeiridade, sua estranheza. Trata-se, ainda, de examinar as resistências culturais que historicamente dividiram tradutores entre os polos da fidelidade e da traição, da tradução orientada para o texto de partida ou para a língua de chegada. Superar essas dicotomias, para Berman, implica compreender a tradução como um espaço de relação com o Outro, no qual o Próprio se enriquece pela mediação do estrangeiro⁹. Fala-se, aqui, em uma visada ética enquanto abertura, bricolagem, descentramento. Berman conclui que a orientação do texto que privilegia seu receptor é uma manifestação etnocêntrica. Nessa lógica, o Outro *funciona como mediador* de sua ética da alteridade. Aquilo que Berman chama de “arqueologia” da tradução são os fundamentos para a nominalização de uma nova área: a tradutologia. A exemplo de George Steiner, pode ser lida como uma espécie de hermenêutica. Contudo, é uma hermenêutica que se ocupa não apenas com o texto, mas também com a elaboração da produção de uma subjetividade.

Em *Pour une critique des traductions* [Por uma crítica das traduções], livro no qual Antoine Berman delinea a possibilidade de uma ética da tradução, o autor afirma que a tradução somente se distancia de sua vocação ética quando é produzida em um espectro de *não veracidade*. O núcleo ético do traduzir, segundo Berman, consiste no reconhecimento e na acolhida da alteridade do texto original, desviado de sua neutralização, deformação/*desfiguração*

⁹ Essa perspectiva converge com as premissas formuladas por Walter Benjamin no texto “A tarefa do tradutor”, conforme visto anteriormente.

ou assimilação restritiva. Traduzir de modo ético, assim, significa operar através de uma relação de abertura e hospitalidade diante do estrangeiro, ao permitir que a língua de chegada se deixe transformar pelo contato com a diferença, em um processo de doação recíproco entre línguas e culturas. Nas palavras de Berman:

A eticidade reside no respeito, ou melhor, em *certo respeito ao original*. [...]. Mas a eticidade do traduzir consiste “simplesmente” em respeitar a alteridade do texto e, portanto, implica ao mesmo tempo o “aniquilamento” do tradutor e o apego “servil” à letra. Contudo, a eticidade do traduzir é ameaçada por um perigo inverso, e mais disseminado: a *não veracidade, a traição*. [...] No entanto, só há não veracidade *na medida em que* essas manipulações são *ocultadas, silenciadas*. (Berman, 1995, p. 92-93, tradução minha)¹⁰

A base reflexiva bermaniana é o conceito romântico de *Bildung*, termo alemão que significa formação e instrução, entre outras concepções. No cenário do Romantismo alemão do século XIX, a *Bildung* remete ao desenvolvimento constituinte do indivíduo por meio da relação e contato com cultura, literatura e o “Outro” — um processo de autoformação engrandecedora de um “eu” *sem integrá-lo absolutamente*. Tal “ato ético” consistiria, de maneira rigorosa, no reconhecimento e na acolhida do Outro em sua condição de alteridade, no âmbito da prática tradutória. Berman, em sua análise da tradição alemã, *européia*, liga a tradução à *Bildung*: traduzir não é “naturalizar” o texto estrangeiro, torná-lo “próprio” à cultura de chegada,

¹⁰ “L’*éthicité, elle, réside dans le respect, ou plutôt, dans un certain respect de l’original*. [...] *Mais l’ethicité du traduire est « simplement » respecter l’altérité du texte et donc implique tout à la fois « l’anéantissement » du traducteur et l’attachement « servile » à la lettre. Mais l’ethicité du traduire est menacée par un danger inverse, et plus répandu : la non-véridicité, la tromperie. [...] Il n’y a cependant non-véridicité que dans la mesure où ces manipulations sont tues, passées sous silence.*”

mas sim um ato de *Bildung* que forma o leitor e/ou tradutor para a estranheza, ao promover um “enriquecimento ético” e cultural. Nas palavras de Berman:

Ora, a tradução, com seu objetivo de fidelidade, pertence originariamente à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. (Berman, 2007, p. 69)

A ênfase nos modelos greco-alemães e no “retorno aos antigos” (*Urbild*) reproduz um viés eurocêntrico clássico. Isso pode ser problemático quanto se trata de culturas não relacionadas à tradição clássica europeia. Ainda que Berman mapeie a história conceitual, talvez falte uma avaliação crítica mais política sobre como a *Bildung* foi apropriada ou distorcida ao longo do tempo por estruturas de poder ou políticas culturais dominantes. Saliente-se, desde já, que as preocupações de Berman retomam suas análises dos processos de “tendências deformadoras na França”.

Para Antoine Berman, ainda, o método de analítica da tradução não se apresenta como um tribunal que julga o “fiel” e o “infiel”, mas como um gesto de escuta psicanalítico. Trata-se de um método que descreve e pensa o ato tradutório, que traz à superfície tais rastros, os quais, quase sempre às escondidas, deformam o texto em seu trânsito entre línguas. Em vez de impor critérios normativos, a analítica de Berman abre espaço para uma leitura crítica: um exercício de atenção às torções, aos desvios e às improntas que a própria prática de traduzir inevitavelmente inscreve. Inês Oseki-Dépré (2021, p. 147) nos elucida criticamente o teor da “analítica” bermaniana:

O termo analítica, segundo A. Berman, seria originário assim de uma verdadeira análise, no sentido psicanalítico do termo. [...] Ele denuncia assim a maior parte das traduções que praticam a manutenção de uma tradição etnocêntrica

[...]. Esse problema se encontra sobretudo nas línguas ditas cultas, as que mais traduzem as que mais resistem à comoção da tradução.

É interessante frisar que, em termos freudianos, são exatamente estes restos e lapsos traumáticos que mais são reservados ao inconsciente, *desfigurados*, assim como a lógica de simbolização do sonho. O trauma não é plenamente assimilado no momento em que ocorre: ele fica “armazenado” no inconsciente e reaparece em sintomas, sonhos, atos falhos, chistes ou outras concepções psíquicas. Berman, ao evocar o *inconsciente* freudiano, nos lembra que não basta ao tradutor perceber as forças que desviam seu trabalho. A consciência, ela mesma, não as elimina. É preciso executar, com precisão, sua analítica para que essas forças inconscientes possam ser *parcialmente* trabalhadas. Ora, a relação de análise, em termos psicanalíticos é sempre com um outro, com aquele que Lacan chama de *sujeito-su-posto-saber*, que é a posição simbólica que o sujeito (paciente) atribui ao analista durante o processo analítico. Estes movimentos parecem impossibilitar, na prática, a abstrata teoria autoanalítica de Berman. Ele sabe que a tradução carrega em si um defeito inevitável, uma fissura que não se deixa apagar, mesmo quando o tradutor mantém diante de si o horizonte de seu verdadeiro propósito. O máximo a ser feito é aceitar essa falha como parte inerente ao jogo. É nesse exercício de vigilância que o tradutor pode sonhar com uma libertação parcial do peso *desfigurante* imposto pela lógica etnocêntrica, daquilo que Berman entende por “língua culta”.

Lacan faz do *Unbewusst* (inconsciente) freudiano um jogo de língua, deixando-o ressoar em francês como *l'une-bévue*, o “um equívoco”. Não se trata apenas de traduzir, mas de torcer a palavra até que ela revele outra face, outra vertigem semântica. Esse deslocamento aparece no seminário *L'insu qui sait de l'une-bévue s'aile a mourre* [Aquele que, inconscientemente, sabe do erro cometido está

a caminho da morte], em que o próprio título já se converte em cifra, sustentando o equívoco como motor de pensamento. Para Lacan:

Essa *bévue*, com a qual traduzo *Unbewußte*, ou seja, o inconsciente. Em alemão, isso quer dizer inconsciente, mas traduzido por *une bévue* quer dizer outra coisa: quer dizer um tropeço, um escorregão, um deslize de palavra em palavra, e é disso que se trata quando nos equivocamos de chave para abrir uma porta que, justamente, essa chave não abre. (Lacan, 1976-1977, tradução minha)¹¹

A concepção de “Outro” de Berman é questionável por ser excessivamente centrada em uma perspectiva europeia e ocidental de cultura e literatura, o que pode não abranger de forma mais íntegra as realidades de contextos fora do eixo europeu ou das línguas minoritárias. Isso fica claro a partir do lugar de partida em seus estudos, quais sejam: o conceito alemão de *Bildung* e a própria língua francesa e suas respectivas resistências à *desfiguração* com aceno dificilmente tangível ao inconsciente.

Em síntese, o que está em jogo não seria apenas a tarefa de figurar/formar aquilo que pode entrar enquanto *desfiguração*, mas, conforme visto antes na metáfora do transplante proposta por Jean-Luc Nancy, é justamente fazer pulsar de modo *desfigurante* o Próprio e o Outro, através de sua hospitalidade incondicional, o que, por fim, pode ser lido como uma ética da alteridade incondicional, uma ética de potência da vida, ética essa em que o Próprio e o Outro se *desfiguram* mutuamente e sobrevivem: transplantam-se.

¹¹ “Esta *bévue*, con la que traduzco *Unbewußte*, es decir, el inconsciente. En alemán, eso quiere decir inconsciente, pero traducido por la *une-bévue* quiere decir otra cosa, quiere decir un tropiezo, un traspíe, un deslizamiento de palabra a palabra, y es de eso de lo que se trata cuando nos equivocamos de llave para abrir una puerta que, precisamente, esa llave no abre.”

Além disso, uma concepção de tradução que busque sua crítica e composição deve partir, necessariamente, da acessibilidade parcial ao inconsciente, aos sonhos, aos atos falhos, aos chistes da linguagem enquanto estrutura simbólica desses *Medien* que, por si só, se apresentam apenas de modo *desfigurado*.

Recordar, traduzir, *desfigurar*

Para Walter Benjamin e sua leitura freudiana, os sonhos e sua representação se revelam enquanto escritura de imagens. E essa mesma estrutura corresponde a uma representação *desfigurada*, como característica singular do inconsciente. De acordo com Sigrid Weigel (1999, p. 195, tradução minha):

Isto significa que os sintomas em Freud remetem a um passado que deixou suas no inconsciente, e estas impressões se tornam legíveis somente na forma de sintomas — signos de uma representação desfigurada no visível — e, portanto, funcionam como símbolos da recordação¹².

Quando Benjamin resolve escrever suas memórias através de *imagem-sonhos*, mesmo que cifrados, não deixa de apontar para a falibilidade da capacidade memorativa. O labor escritural, assim como o processo de memória, recebe uma especial consciência nos textos sobre a infância em Berlim, o que significa dizer que o próprio ato de escrever o passado exige suas condições para partilhar a memória, e

¹² “*Esto significa que los síntomas en Freud remiten a un pasado, que ha dejado sus huellas em el inconsciente, y estas huellas se vuelven legibles sólo em forma de síntomas — signos de una representación distorsionada en lo visible —, y, por lo tanto, funcionan como símbolos del recuerdo.*”

assim o faz Benjamin com a dedicação de um esteta da literatura¹³, que se importa menos com o factual do que com uma escrita liberta de si mesma. Segundo Nadine Werner:

A memória comenta sempre a si mesma e contém uma densidade e autenticidade que não se alimenta, necessariamente, do mais próximo possível de algo que realmente aconteceu. A relação recursiva de lembrança e escrita é o cenário onipresente para considerar as memórias de infância de Benjamin.¹⁴ (Werner, 2015, p. 9, tradução minha)

Infância berlinense: 1900 representa uma complexidade de fragmentos que foram apagados, reescritos, devido ao trânsito em diversas editoras e leituras/correções de Benjamin. Esse conglomerado de textos seguiu uma trajetória que se iniciou em 1926, por ocasião da publicação dos seis primeiros fragmentos da *Berliner Chronik* [Crônica berlinense], e findou em 1938 com a chamada “versão completa de última mão”.¹⁵ Em *Berliner Chronik*, Benjamin expressa seu desejo de se afastar de um eu autobiográfico preocupado

¹³ Para Walter Benjamin, o nome *desfigura* aquilo que nomeia e conseqüentemente se *desfigura* a si próprio, *desfigurando* a sua verdadeira natureza. Entretanto, deduz-se que, como é usual para Benjamin escavar aquilo que se deu por perdido, conseguimos encontrar essas mesmas essências na poesia.

¹⁴ “*Stets kommentiert sich das Erinnern sich selbst und erhält so eine Dichte und Authentizität, die sich gerade nicht aus der größtmöglichen Nähe zu einem genau so ist es gewesen speist. Das rekursive Verhältnis von Erinnern und Schreiben ist allgegenwärtiger Hintergrund für die Betrachtung von Benjamins Kindheits-erinnerungen.*”

¹⁵ A primeira edição de *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* foi organizada por Theodor Adorno no ano de 1950. Essa primeira compilação contava com diferentes manuscritos de algumas publicações fragmentadas que se juntariam a um outro fragmento. A segunda edição veio à luz em 1972, organizada por Tillman Rexroth, e a terceira, publicada em 1987, por Rolf Tiedemann reuniu uma série de novos excertos encontrados em 1981 por Giorgio Agamben na Bibliothéque Nationale, em Paris.

em resgatar as memórias íntimas, para relatar também suas impressões de Berlim. Em 21 de setembro de 1932, escreve:

Trabalhei muito, desde que aqui cheguei, numa série de anotações [...]. uma espécie de recordações de infância, mas isentas de marcas demasiado individuais ou familiares. Uma espécie de tête-à-tête de uma criança com a cidade de Berlim por volta de 1900. (Benjamin, 2013, p. 136)

O fragmento citado nos mostra, então, que esse texto não trata apenas de um resgate nostálgico ou mero relato de escrita de si, mas também do desejo de Benjamin de revelar as reminiscências da cidade natal, de traduzir topologicamente imagens de objetos e pequenos afetos através de um espaço onde sensíveis configurações políticas e sociais ainda conseguiam iluminar seu tempo.

Benjamin dificilmente teria delineado, de maneira mais profusa, suas considerações sobre Proust sem o conceito freudiano de inconsciente: “Pois o que Benjamin expõe a respeito de Proust na forma da dimensão teórica-da-memória do esquecimento não seria compatível com um passado disponível” (Werner, 2015, p. 93, tradução minha)¹⁶. É possível que um dos obstáculos para uma ligação mais objetiva entre Benjamin e Freud seja o fato de o primeiro citar o último fortuitamente. Sigrid Weigel também aponta para esse embaçamento teórico entre Benjamin e Freud, vendo como um problema “a leitura de Benjamin dos escritos freudianos para ser reconstruída,

¹⁶ Conforme Benjamin explica, em nota de rodapé no Apêndice B do “Conceito de história”: com base na Torá, aos judeus pouco importava o futuro, já que este não lhes era permitido. Benjamin retira o caráter mágico do futuro, do mistério e o atribui à presentificação da anamnese (*Eingedenken*). Somente nesse tempo anacrônico é que pode ser esperado o Messias. Há, desse modo, uma contraposição ao tempo homogêneo dos vencedores.

precisamente porque ele raramente se refere explicitamente ou relata sobre eles” (Weigel, 1997, p. 38, tradução minha)¹⁷.

No entanto, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” aproxima-se em suas observações da teoria da memória com certa tensão, visto que “nas reflexões de Benjamin há também a dicotomia que predomina na teoria da memória de Freud entre a construção de cada memória e a inviolabilidade dos traços guardados inconscientemente do passado”. No entanto, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” aproxima-se em suas observações da teoria da memória com certa tensão, visto que “nas reflexões de Benjamin há também a dicotomia que predomina na teoria da memória de Freud entre a construção de cada memória e a inviolabilidade dos traços guardados inconscientemente do passado” (Pethes, 1999 apud Werner, 2015, p. 93, tradução minha)¹⁸. Desse modo, sonho e memória proporcionam acesso a esses constructos, mas não podem dissolvê-los nas imagens originais de experiências de um tempo passado já vivido. O sonho se coloca, dessa forma, como parte de uma teoria da tradução para Benjamin, assim sua *Infância berlinense* torna rastro possível de alcance do inconsciente.

As funções da memória em *Infância berlinense* são acionadas através de objetos e significantes adormecidos no inconsciente. Em alguns fragmentos retirados dessa obra há uma presentificação de uma ausência pela traição da linguagem, a exemplo dos fragmentos “A *Mummerehlen*” e “Mercado”. A linguagem cresce nesses excertos com a força de invocação da memória, ao mesmo tempo que jogos

¹⁷ “Benjamins Lektüre Freudscher Schriften genau zu rekonstruieren, da er nur selten explizit auf diese verweist oder davon berichtet.”

¹⁸ “Daher findet sich auch in Benjamins Überlegungen jener Zwiespalt wieder, der in Freuds erinnerungstheoretischem Konzept zwischen der Konstruiertheit jeder Erinnerung und der Unantastbarkeit der unbewusst im Gedächtnis verwahrten Spuren der Vergangenheit herrscht.”

com significantes despertam nossa atenção para o momento em que a própria linguagem nos trapaceia:

Antes de mais nada, não pense que dizíamos Markt-Halle. Não, dizia-se Mark-Thalle, e como as duas palavras se tinham adulterado na rotina linguística, não conservando nenhuma delas o seu sentido original, assim também se adulteraram todas as imagens que se me ofereciam nas minhas andanças de rotina por esse mercado, de tal modo que nenhuma sugeria as acepções originais de comprar e vender. (Benjamin, 2013, p. 86-87)¹⁹

A ideia preconcebida do passeio de uma criança com seus pais no mercado, em meio a compras de frutos, peixes, roupas, envoltos numa evocação de cheiros, perde lugar para fragmentos de cenas com mulheres, quase mitológicas “sacerdotisas da venal Ceres” (Benjamin, 2013, p. 87). Esses relatos não deixam de ser a impressão de um adulto, mas que, já fascinado pelas mulheres desde a infância, não consegue se render ao lugar-comum de um passeio no parque nos seus primeiros anos de vida. Além disso, a mudança das palavras Markt-Halle apenas intensifica o apelo pela memória. A mesma cena poderia ser chamada também de Marktfrauen (“mulheres do mercado”), e não nos admira a brincadeira com Mark-Thalle e a alusão direta ao consumo.

Em “A *Mummerehlen*” lemos: “Numa velha canção infantil aparece a Muhme Rehlen. Como a palavra Muhme²⁰ não me dizia nada, essa criatura transformou-se para mim num fantasma: a *Mummerehlen*”

¹⁹ *Markt* (mercado) e *Halle* (pavilhão) seriam as formas linguísticas mais óbvias para traduzir *Markthalle*. No entanto, Benjamin brinca sutilmente, atribuindo o nome de moedas *Mark* (moeda alemã) + *Thalle* (*táler*, ou também outro nome para uma moeda na Alemanha).

²⁰ *Muhme* é uma palavra antiga para tia, em alemão, e *Rehlen* é um nome próprio.

(Benjamin, 2013, p. 101). O uso linguístico original perde seu valor (mesmo que, para Benjamin, ele já não tivesse nenhum significado), desautorizando, dessa forma, o significado corrente de ‘tia Rehlen’. Dessa nova palavra, quase inaudita, quase impronunciável, sobreviveu um significado outro, totalmente *desfigurado*, mas, somente assim, a imagem dessa memória poderia ser evocada. Benjamin traduz, dessa forma, determinado conteúdo dos sonhos/memórias, problematizando-os pela linguagem literária, na qual são projetadas suas imagens de recordação. Esse procedimento não deve ser visto como simples representação das lembranças, mas como uma reviravolta na pseudonormalidade da linguagem através do surgimento dessas mesmas imagens.

Finalmente, talvez essa seja a grande investida de Walter Benjamin, o arqueólogo do instante: operar um jogo de escavação do passado entre memória, linguagem e sonho que consiga desestabilizar o presente enquanto totalidade e verdade. A linguagem surge, nessa lógica, menos como via de acesso do que como espaço de jogo [*Spielraum*]. Além disso, se é possível apontar para o presente enquanto falência de si mesmo, é porque essa agoridade cheia de história já está *desfigurada* pela busca do tempo perdido. Esse mesmo presente vem *desfigurado* [*ent-stellt*] por uma profusão de imagens dialéticas, que são, portanto, *pervivência*, assim como a tradução é do passado; são repletas de espacialidade-temporalidade — em suma, de aura.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Dire L'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris: l'Harmattan, 2011.
- LACAN, J. *L'insu que sait de l'une-bévue saile à mourre*. [S. l.], [1976-1977]. Disponível em: <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/10-5-77-linsu.pdf>. Acesso em: 8 set. 2025.
- MAN, Paul de. Autobiografia como desfiguração. *Sopro 71*, Florianópolis, maio 2012. Tradução de Joca Wolff. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em: 23 ago. 2025.
- NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Tradução de Lia Araulo Mirana de Lima. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.
- WEIGEL, Sigrid. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt: Fischer, 1997.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio em Walter Benjamin. Una relectura*. Santiago del Estero: Paidós, 1999.

WERNER, Nadine. *Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freund in Walter Benjamins Berliner Kindheit*. Göttingen: Wallstein, 2015.

Tradução à escuta da voz ensaística negra

FELIPE FANUEL XAVIER RODRIGUES

*Referências à filosofia ocidental — que
marcou a sua formação acadêmica — juntam-se
a ditos populares, às elaborações dos mestres
das escolas de samba, dos conhecimentos
produzidos por mulheres trabalhadoras em
sua prática cotidiana, numa combinação
organizada para gerar polifonia, possibilitando
a escuta de múltiplas vozes em diálogo.*

FLAVIA RIOS E MÁRCIA LIMA

Vidas em tradução

Como traduzir uma vida? Canonizado como uma das pedras angulares da teoria da tradução, o ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, foi publicado originalmente em 1923 e refletiu sobre a relação intrínseca entre a tradução e o texto-fonte, sobretudo levando em consideração a continuidade da vida de uma obra artística — ou, em alemão, *Fortleben*, que se convencionou chamar de pervivência, como se o verbo intransitivo *pervivere* do latim, ausente no léxico da língua portuguesa, reencontrasse guarida pela ausculta tradutória. Para Benjamin, a vida de uma obra decorre de sua história: “É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de

vida encontra sua legitimação” (Benjamin, 2010, p. 207). Ou seja, em vez de se reduzir ao tempo do seu nascedouro, a relevância histórica de uma obra persiste com as leituras de gerações posteriores, o que se garante com a tradução, cujo surgimento testemunha a continuação dessa existência na história. Anos mais tarde, em 1940, quando discorreu acerca do conceito de história, Benjamin verificou que os bens culturais são despojos dos vencedores, cujos herdeiros dominam os oprimidos por meio da cultura. Logo, atribui-se ao materialista histórico a “tarefa de escovar a história a contrapelo” exatamente para não ficar refém dos poderes dominantes (Benjamin, 2011, p. 225). A pergunta seguinte, portanto, é: de quais vidas falamos quando falamos em tradução de vidas?

Se Benjamin havia apontado para a ‘vida’ das obras como algo que se prolonga e se reinscreve na história por meio da tradução, Cornel West, em seu ensaio “*Black Critics and the Pitfalls of Canon Formation*”, radicaliza essa perspectiva ao situar a literatura no terreno das disputas políticas e culturais. Para West (1998, p. 56), “os objetos literários em que nos concentramos são, eles próprios, respostas culturais a crises específicas em momentos históricos particulares”¹. Assim, a formação de cânones não pode ser entendida como simples seleção estética, mas como um processo marcado por crises, lutas e poderes institucionais que decidem quais obras devem sobreviver e em que termos. Ao problematizar a inclusão da literatura afro-americana no cânone dominante sem revisão crítica, West revela como tal gesto pode perpetuar a marginalização em vez de combatê-la. Contra a ilusão de um pluralismo aparentemente conciliador do cânone, ele defende uma leitura crítica e historicamente consciente, capaz de reconhecer os conflitos inscritos nos textos e nos processos de legitimação cultural. Dessa forma, a literatura é

¹ Salvo indicação em contrário, as traduções são de minha autoria.

percebida como criação artística autônoma e expressão de respostas a tensões sociais e políticas, de forma que privilegiar unicamente a análise formal implica, conforme adverte West (1998, p. 56), uma “desistoricização e despolitização de textos literários que devem ser examinados por seu conteúdo, papel e função ideológicos”. Em suma, a obra literária se constitui, na história, como testemunho e intervenção nas disputas de sentido e poder.

O tempo da tradução não se confunde com a continuidade da vida da obra fonte, visto que, segundo escreveu Benjamin (2010, p. 215), “toda tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória, de lidar com a estranheza das línguas”. Por causa dessa temporalidade mais efêmera, o ato tradutório é dotado de uma plasticidade histórica maior. Clifford Landers (2001, p. 10), que a conhecia na condição de tradutor, identificou “a meia vida de uma tradução” (*the half-life of a translation*). Diferentemente da pervivência de uma obra artística, a meia-vida tradutória nasce com a consciência de sua finitude: “A cada 30 anos (ou 40 ou 50 — a escolha é sua) a tradução perde metade de sua vitalidade, de seu frescor, de sua capacidade de comunicar-se com o leitor em uma voz contemporânea” (Landers, 2001, p. 11). Eis a sua plasticidade: ao perder seu vigor com o tempo, a tradução se abre a reinterpretções e novas formas de expressão, assegurando que a textualidade fonte continue a reverberar em diferentes momentos e contextos. Tal aspecto transitório faz com que o ofício de traduzir dependa da auscultação de ecos. Afinal, para Benjamin (2010, p. 217), “essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”. Nesses termos de inspiração benjaminiana, podemos afirmar que o tradutor ausculta a história ao escová-la a contrapelo, ouvindo ecos de novos tempos para os quais a obra ergue a sua voz.

Ao refletir sobre tradução de poesia, John Keene (2016), tradutor e escritor, realça que “precisamos de mais traduções de obras de autores negros da diáspora não anglófona para o inglês”, idealmente

feitas e publicadas nos Estados Unidos — seu lugar de fala —, para que circulem em periódicos e casas editoriais de todos os portes. Keene mostra que a parcela de textos traduzida é ínfima e majoritariamente europeia, o que impede a propagação da escuta de vozes negras de África, Caribe e América Latina, além de estreitar o léxico da negritude. Seu argumento desloca a tradução do registro do mero acesso para o de uma reconfiguração do imaginário. Com isso, o movimento antirracista contemporâneo que declara a importância das narrativas negras, *#BlackNarrativesMatter* ou *#NarrativesofBlackLivesMatter*, aflui para uma implicância mais ampla, que proclama o valor das expressões literárias negras em tradução: *#NonAnglophoneNarrativesStoriesPoemsandOtherFormsofExpressionofBlackLivesMatter*. Por isso, a tradução garante a escuta de outras vozes, que hão de ampliar a percepção do que é existir enquanto pessoa negra no mundo contemporâneo. Keene (2016) arremata:

Quanto mais vozes abirmos nossos ouvidos para ouvir e ler — reconhecendo que as pontes que construímos por meio da tradução não serão infalíveis —, menor será a chance de mal-entendidos, e, portanto, de apagar ou elidir particularidades e especificidades, e maior será a possibilidade de percebermos, ao mesmo tempo, conexões e pontos em comum.

É nesse gesto de escuta que a tradução eclode como instrumento de diálogo e transformação, reverberando outros modos de vida, pensamento e criação. Esse devir ético e poético da tradução a situa como prática crítica capaz de desestabilizar hierarquias na esteira da “tradição dos oprimidos”, que reconhece o estado de exceção como regra (Benjamin, 2011, p. 226). Ao denunciar o “feudalismo linguístico” das línguas europeias — que impõem hierarquias geopolíticas e epistemológicas —, Ngũgĩ wa Thiong’o (2012, p. 18) propõe o conceito de globalética (*globalectics*), fundado em uma leitura global e dialética de textos e contextos, bem como voltado para “um diálogo de

afetação mútua, ou um multilogo”. Em outras palavras, “a globalética abarca totalidade, interconexão, igualdade de potencialidade entre as partes, tensão e movimento. Trata-se de uma maneira de pensar e de se relacionar com o mundo, especialmente na era do globalismo e da globalização” (Ngũgĩ, 2012, p. 18). Assim, a escuta que sustenta a tradução encontra na globalética de Ngũgĩ a sua dimensão mais radical: um exercício de abertura para a pluralidade multilodal das vozes do mundo. Se “a tradução é a linguagem das linguagens” (Ngũgĩ, 2012, p. 67), ela também é a escuta das escutas, que demanda tímpanos sensíveis aos ecos e timbres do passado no agora.

Se Jacques Derrida (1991, p. 15) atentou a “uma deformação do tímpano filosófico”, talvez devamos pensar em como o tímpano tradutório funciona. Enquanto membrana de passagem, o tímpano é um limiar que recebe choques externos, vibra com eles e faz ressoar essas vibrações adiante, sem jamais apagar a marca da força que o atravessa. Assim, o tradutor, ao timpanizar a mensagem fonte, opera a sua reinscrição em outra língua, deixando-se afetar por uma escuta atravessada por forças que ela não controla inteiramente, de modo que cada tradução se torna a marca dessa deformação, o traço de uma diferença que não cessa de vibrar. Tal ato de escuta é sempre plural, na medida em que “os tradutores sempre recorrem a mais de um texto-fonte” (Reynolds, 2016, p. 9). Traduzir implica ouvir em camadas, auscultando ressonâncias que se entrecruzam e se abrem ao multilogo das textualidades, onde o inesperado da traduzibilidade eclode.

Auscultando a dicção amefricana

Se o tímpano tradutório se abre para escutar as ressonâncias múltiplas da história, então a obra de Lélia de Almeida Gonzalez (1935-1994) se apresenta como uma das vozes mais urgentes a serem auscultadas. Como uma das poucas professoras universitárias negras de

sua geração, Gonzalez atuou como docente em instituições públicas e privadas, entre elas a UERJ e a PUC-Rio, onde chegou a ocupar o cargo de diretora do Departamento de Sociologia e Política. Foi pioneira ao organizar um dos primeiros cursos sobre culturas africanas no Brasil e ao participar da fundação do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro (IPCN-RJ). Seu percurso mostra como o pensamento negro, em sua inseparável articulação entre teoria e práxis, configura aquilo que Carole Boyce Davies (1994, p. xvi) teoriza como “discursos transformacionais”, que são formas de fala e escrita “que ao mesmo tempo desafiam e recriam, que procuram recomeçar em bases diferentes e mais humanas, que combinam trabalho intelectual com ativismo e criatividade”.

Não por acaso, Gonzalez foi reconhecida internacionalmente como referência incontornável. Angela Davis, em palestra realizada em São Paulo, declarou: “Eu acho que aprendo mais com Lélia Gonzalez do que vocês poderiam aprender comigo” (Em São..., 2019). A afirmação traduz o caráter emblemático de Gonzalez como inspiração para pensadoras feministas negras de diversas partes do mundo. Por essa razão, Heloisa Buarque de Hollanda (2019, p. 18) incluiu Gonzalez entre as “pioneiras dos debates sobre a especificidade das relações entre gênero e raça”. Antes mesmo de Kimberlé Crenshaw cunhar o termo “interseccionalidade” em 1989, Gonzalez já produzia ensaios nos quais articulava criticamente as interrelações entre racismo, sexismo e classismo, o que denominava “processo de tríplice discriminação” (Gonzalez, 2020, p. 56). Textos como “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1984) antecipam debates centrais da teoria crítica contemporânea. Conceição Evaristo (2005), ao desenvolver a noção de escrevivência, dialoga diretamente com esse legado, reforçando que a escrita negra feminina emerge de corpos atravessados por experiências de opressão múltipla e pela urgência de reexistir pela palavra. Assim como Gonzalez, Evaristo evidencia que a escrita negra traduz criativamente modos de vida em estágio

de regeneração e cura, apesar de todos os traumas decorrentes do cerceamento de sua dignidade.

Enquanto discursivo transformacional, o pensamento de Gonzalez tende também a convocar outras escutas. Sendo uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado, do Nzinga Coletivo de Mulheres Negras e do Olodum, além de integrar o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, Gonzalez inscreveu sua voz em arenas institucionais e campos de militância, demonstrando que a linguagem pode ser mobilizada como prática política de intervenção. Sua participação nos debates constituintes, em parceria com parlamentares como Benedita da Silva, exemplifica o protagonismo na disputa institucional para aperfeiçoamento da democracia. O resultado de tais lutas reverbera em conquistas políticas históricas, como a Lei nº 10.639/2003, o reconhecimento do 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra e a implementação das cotas raciais no ensino superior. Com isso, pode-se dizer que seus ensaios contribuem para aquilo que West (1998) identificou como respostas culturais a crises históricas específicas, ou seja, são textos e discursos que eclodem como intervenções políticas.

A circulação internacional de Gonzalez também confirma a pertinência da noção de globalética formulada por Ngũgĩ wa Thiong'o (2012). Desde a participação em congressos como o da Latin American Studies Association (LASA) em 1979 até as representações oficiais do Brasil em conferências da ONU na década de 1980, Gonzalez construiu diálogos transnacionais que colocaram o pensamento negro brasileiro em relação com outras lutas do Sul Global. Sua atuação em encontros sobre a mulher e o *apartheid*, realizados no Canadá, na Finlândia, na França, no Senegal e no Quênia, ilustra o alcance dos múltiplos de sua escuta política.

O impacto global de seu pensamento pode ser medido pela homenagem prestada pela própria LASA em 2020, ao adotar como tema

central do congresso o conceito de América Ladina². A escolha reafirmou a atualidade das análises gonzalezianas, bem como expôs a lacuna tradutória que ainda persiste: até o momento, não há uma coletânea de referência em inglês que introduza suas ideias de forma sistemática. Por isso, Keene (2016) tem razão ao advertir que a ausência de traduções de autorias negras da diáspora não anglófona restringe o léxico global da negritude. Traduzir Gonzalez, portanto, é auscultar as ressonâncias de uma vida-obra, cuja pervivência depende de tímpanos sensíveis às singularidades e pluralidades.

Refletir sobre a tradução de Lélia Gonzalez implica acessar um *corpus*-corpo, no qual as textualidades acompanham os traçados espiralares das experiências vividas por um sujeito que se reconhece como *locus* de enunciação: “O *lugar* em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo” (Gonzalez, 2020, p. 76). Nessa formulação, corpo e texto se entrelaçam em uma escrita que emerge da historicidade concreta de quem sofre e enfrenta a tríplice discriminação de raça, classe e sexo. Esse corpo que fala a partir de um lugar demanda uma tradução comprometida com a escuta, em que a tradução crítica não se limita a transportar significados entre línguas, mas se converte em prática de ampliação de mundos. O tímpano tradutório, deformado pela força do encontro entre línguas e histórias, descobre em Gonzalez um chamado ético: fazer vibrar em outra língua a dicção ensaística negra que insiste em existir e perviver.

² O conceito de América Ladina, criado por Lélia Gonzalez, constitui uma operação de descolonização do significante e do significado. Ao fundir Américas e África e alterar o “T” de Latina para o “D” em Ladina, Gonzalez questiona a latinidade colonial inexistente, reapropriando criticamente um termo que era usado no Brasil escravista para designar africanos e indígenas como ‘aculturados’, mas que também denotava sua astúcia e esperteza, além de remeter à língua judaico-espanhola, marcando a racialização do judeu (Rodrigues; Josiowicz, 2025, p. 4).

Escovar a história a contrapelo com a tradução da ensaística de Lélia Gonzalez para o inglês³ é reconhecer que sua obra não cabe nos limites de um cânone pensado a partir da neutralidade universalista. Em tradução crítica, o pensamento de Gonzalez intervém na própria forma como se organiza a memória intelectual: desloca a hegemonia eurocêntrica, inscreve uma dicção amefricana no espaço global e, sobretudo, afirma que os ecos de sua escrita não são resíduos do passado, mas uma força teórico-crítica ativa, com potencial para transformar os desafios do presente e do devir resultantes das disputas contemporâneas por legitimidade epistêmica.

Há lacunas tradutórias que não se justificam. Inexistente até o momento, a tradução da obra de Gonzalez para o inglês se torna ainda mais urgente diante da relevância de uma autora que faleceu em 1994 e que completaria 90 anos em 2025. Apesar de haver um renovado interesse por suas ideias no cenário acadêmico global, seus textos ainda são lidos majoritariamente por estudiosos que dominam a língua portuguesa, o que limita o acesso ao seu pensamento por parte uma parcela mais ampla de estudantes interessados em temas variados relativos ao Brasil e à América Latina. Como se observa na obra *Emergent quilombos: Black life and hip-hop in Brazil*, de Bryce Henson (2023), em cujas referências constam seis textos de Gonzalez publicados no Brasil, a autora tende a ser referenciada apenas em português, indicando uma lacuna tradutória.

Tal lacuna demanda traduções que mantenham vivas as análises originais de Gonzalez entre as novas gerações de leitores. Considerando que a tradução é uma forma de garantir a sobrevivência de uma obra em virtude da “traduzibilidade do original” (Benjamin, 2010, p. 207), o pensamento de Gonzalez eclode como

³ Aludo ao projeto de minha autoria “A ensaística de Lélia Gonzalez em tradução crítica para a língua inglesa”, no âmbito do programa Jovem Cientista do Nosso Estado (Faperj), Proc. E-26/204.504/2024.

potência teórica em estágio tradutório, seja por meio de traduções, seja através de artigos críticos comentando sua obra. Em 2023, a Mandacaru Editorial, uma editora de mulheres ativistas e acadêmicas da Argentina e do Brasil, publicou uma coletânea de artigos de Gonzalez, chamada *Por un feminismo afrolatinoamericano*. Organizada por Flavia Rios e Márcia Lima em sua edição fonte de 2020, a publicação foi traduzida para o espanhol pelo Laboratório de Tradução da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Além disso, à medida que o pensamento gonzaleziano repercute em outras localidades globais, cresce também a avaliação crítica de sua obra. Em janeiro de 2024, ano em que se completaram trinta anos da morte de Gonzalez, a Modern Language Association (MLA) incluiu na programação de sua convenção anual uma mesa-redonda intitulada “*Thirty Years after Lélia Gonzalez’s Death: Revisiting Her Legacy for Theory*” [Trinta anos da morte de Lélia Gonzalez: revisitando seu legado teórico].⁴ A mesa afirmou o caráter germinante, inovador e transdisciplinar das contribuições de Gonzalez. Com apresentações que destacaram sua relevância para os estudos de várias áreas do conhecimento, a mesa sublinhou o trabalho de Gonzalez como precursora da teoria decolonial, indicando novas perspectivas teóricas para a literatura negra, sendo relevante para pensar os encontros transnacionais e fundamental para compreender a arte afro-brasileira. As quatro apresentações ofereceram um olhar arejado para a obra de Gonzalez, suscitando um debate enriquecedor com a participação ativa do público presente, que destacou a necessidade de ampliar o acesso aos textos da autora por meio de traduções, pois houve quem admitiu ter sido aquela a primeira vez que ouviu o nome da pensadora. Após a mesa, uma editora universitária

⁴ Particpei dessa mesa na MLA como organizador e apresentei o seguinte trabalho: “*New Perspectives on Black Literary Theory*”. Disponível em: <https://mla.confex.com/mla/2024/meetingapp.cgi/Session/16969>. Acesso em: 26 fev. 2024.

estadunidense expressou seu interesse na publicação de traduções e obras críticas introdutórias ao pensamento de Gonzalez.

Ressalta-se o caráter tradutório da produção de Gonzalez. Tradutora do francês de obras de filosofia e psicanálise, Gonzalez precisou (re)traduzir suas ideias ao falar para audiências anglófonas e francófonas, modificando textos originalmente escritos em português — por exemplo, *amefricans* e *Amefricanity* como sua auto-tradução dos termos ‘amefricanos’ e ‘amefricanidade’ (Gonzalez, 2020, p. 134). Intitulado “*The Unified Black Movement: a new stage in Black political mobilization*”, seu capítulo da obra *Race, class, and power in Brazil* (1985), organizada por Pierre-Michel Fontaine, constitui uma versão alterada do capítulo “O movimento negro na última década”, que compõe a obra *Lugar de negro* (1982), de sua autoria em parceria com Carlos Hasenbalg. Como capítulo de *Primavera para as rosas negras* (2018), coletânea de ensaios de Gonzalez que foi resultado do trabalho da União dos Coletivos Pan-Africanistas, e de *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020), organizada por Flavia Rios e Márcia Lima, o texto retorna ao público brasileiro mais de três décadas depois, indicando os vários percursos tradutórios do pensamento gonzaleziano.

Cumé que a gente fica? Notas de um percurso tradutório

O trabalho de tradução crítica da ensaística de Lélia Gonzalez para a língua inglesa se organiza em três frentes complementares. A primeira consiste no estudo da obra ensaística de Gonzalez a partir de uma perspectiva teórico-crítica, com revisões analíticas de seu arcabouço conceitual e dos contextos históricos que moldaram sua produção intelectual. A segunda frente envolve a tradução de seus ensaios para a língua inglesa, acompanhada da elaboração de

paratextos (glossário, notas explicativas, introduções) que ampliem a leitura e compreensão desses textos em outros contextos linguísticos. A terceira articula essas dimensões em análises críticas, redigindo artigos e organizando reflexões em torno de um volume crítico, com o objetivo de alargar o escopo das pesquisas atuais interessadas em desarticular padrões epistemológicos preestabelecidos.

Os ensaios de Gonzalez são lidos como um gênero discursivo de expressão negra, diferenciado das convenções dominantes que historicamente marginalizaram pessoas afrodescendentes. No entender de Mary Talbot (2020, p. 119), discursos são “conjuntos historicamente constituídos de conhecimentos e práticas que moldam as pessoas, dando posições de poder a uns, mas não a outros”, por isso “só podem existir na interação social em situações específicas”. Nessa chave, os discursos de Gonzalez se configuram como atos disruptivos diante das formas de injustiça que afetam sujeitos cuja agência se inscreve em seus lugares de fala. Segundo sintetiza Djamila Ribeiro (2019, p. 64), “pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social”. A obra de Gonzalez, ao conjugar ativismo, criatividade e produção intelectual, inscreve-se no horizonte dos discursos transformacionais já mencionados, articulando teoria crítica e ação política.

As análises críticas enfatizam o processo de (trans)formação identitária que perpassa sua escrita, sempre marcada pelas experiências de uma mulher negra submetida à tríplice discriminação de raça, gênero e classe. Dessa forma, a reflexão de Evaristo (2020, p. 53) sobre sobrevivência se revela como chave interpretativa, pois inscreve no texto uma consciência negra íntima, que transforma a escrita em lugar de autoafirmação. A ensaística de Gonzalez, nesse registro, pode ser compreendida como discurso democrático que, ao mesmo tempo que denuncia realidades discriminatórias, (re)traduz experiências coletivas em textualidades criativas. Daí sua contundente declaração: “O lixo vai falar, e numa boa” (Gonzalez, 2020, p. 77-78).

A epistemologia que sustenta a análise se ancora no tropo da encruzilhada, identificado por Leda Maria Martins (1997) como ponto nodal da cosmovisão iorubá. Na diáspora, textos negros carregam legados e significações que os situam como formas de saber marcadas por ascendências africanas. É nesse horizonte (trans)cultural e (trans)atlântico que se lê Gonzalez: uma ensaísta da encruzilhada, em diálogo com a figura de Exu, mensageiro e intérprete, divindade-*trickster* da comunicação. Como já destacou Henry Louis Gates Jr. (1989), a metáfora de Exu ilumina princípios metodológicos da interpretação de textos negros.

O trabalho tradutório assume esse fundamento afroidentificado. Inspirado na concepção de Gates (1989, p. 65) do crítico-tradutor como “*trickster* do discurso”, que se posiciona nas “encruzilhadas discursivas” entre línguas, e em diálogo com as formulações de Edimilson de Almeida Pereira (2022) sobre Orfe(x)u e Exunouveau, a tradução aqui realizada entende-se como ato criativo, atravessado pelas heranças afrodiaspóricas. Também ressoa a leitura de Carla Akotirene (2019), que inscreve Exu no campo da interseccionalidade, donde se verifica a prevalência da comunicação, do cruzamento de caminhos e da abertura de possibilidades.

A língua, nesse sentido, é um dos campos centrais de articulação entre textos e contextos tradutórios. Gonzalez (2020) teorizou sobre o pretuguês, isto é, a língua portuguesa africanizada dos falares brasileiros, que atravessa não só a fala popular, mas também os usos linguísticos das elites. O pretuguês ecoa na escrita insubmissa de Carolina Maria de Jesus e reverbera, de modo prospectivo, em autores como o escritor e músico angolano Kalaf Epalanga (2023, p. 189), para quem “o futuro da língua portuguesa será negro”. Na ensaística de Gonzalez, tal registro se concretiza em um estilo híbrido e singular, que entrelaça erudito e popular, banto e português, conhecimento acadêmico e saber tradicional (Rios, 2021), produzindo uma dicção reflexiva própria da experiência amefricana.

Com a consciência de que as marcas do racismo linguístico permeiam os sistemas de opressão (Nascimento, 2019), as traduções enegrecidas dos ensaios de Gonzalez para o inglês caminham em direção a outras linguagens negras, a exemplo do African American Vernacular English (AAVE), entendido como o sistema estruturado de significação e interpretação característico das comunidades negras nos Estados Unidos (Gates, 1989; Green, 2002). Tal gesto traduz a potência de um corpo discursivo que se estrutura em pretuguês e se ancora na oralidade afro-brasileira. Da mesma forma que, em *Um Exu em Nova York*, Cidinha da Silva inscreve em sua ficção uma dicção marcada pela ancestralidade e pela inventividade linguística, a tradução da ensaística gonzaleziana exige um trabalho atento ao ritmo, às imagens e às tensões de uma escrita que já nasce como tradução de experiências históricas negras (Rodrigues, 2024).

Nesse sentido, a prática tradutória se reconhece como ato político, uma vez que, segundo sugerido por Corine Tachtiris (2024), traduzir em chave antirracista significa racializar o inglês e desafiar a normatividade branca que ainda estrutura o campo editorial e acadêmico. Ao manter a força disruptiva da linguagem de Gonzalez em diálogo com registros do AAVE, a tradução cria uma ponte de reconhecimento entre diferentes expressões negras. Assim, o pensamento traduzido de Gonzalez expande o repertório do conhecimento afrodiaspórico, permitindo que suas formulações se infiltrem no circuito das línguas hegemônicas sem perder sua vibração insurgente. Pela via da tradução, são expressos modos de pensar e viver que foram silenciados, mas jamais destruídos.

A partir dessa perspectiva, a tradução crítica se configura como escuta atenta e recriação política. A ensaística traduzida tensiona as fronteiras do pensamento social e filosófico, e o trabalho do tradutor, situado na encruzilhada, consiste em fazer ressoar em inglês a potência da dicção amefricana, honrando sua densidade cultural e permitindo que ela alcance novas comunidades de leitura. Esse

percurso se sustenta em leituras críticas anotadas, cotejos comparativos e escolhas tradutórias conscientes, que buscam captar a singularidade da escrita gonzaleziana em sua dimensão histórica e política, entendendo a tradução enquanto exercício de escuta e invenção capaz de abrir encruzilhadas para que sua voz se projete em outra língua sem perder a força que a constitui. A tessitura linguística dos ensaios de Gonzalez deixa emergir os traços do pretuguês, que atuam como marcas de estilo e, ao mesmo tempo, instrumentos de crítica social.

No ensaio “Cultura, etnicidade e trabalho”, fica evidente o quanto a oralidade permeia a escrita crítica de Gonzalez (2020). Ao discutir a condição da população negra após a abolição, ela recorre à expressão popularizada “preto de alma branca”, denunciando o processo de internalização do racismo (Gonzalez, 2020, p. 33). Essa escolha lexical aproxima a análise do cotidiano das comunidades negras, assim como insere na ensaística um registro linguístico que carrega a memória da violência simbólica. O efeito é duplo: traduz a experiência coletiva e desestabiliza o tom neutro da sociologia acadêmica.

Em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Gonzalez (2020) recorre ao arquivo lexical banto para comunicar sua crítica: “Muita milonga pra uma mironga só” (Gonzalez, 2020, p. 88). A expressão articula duas palavras que têm origem no quimbundo: milonga, que remete tanto ao gênero musical afro-platino e à “exposição, queixa, calúnia, injúria, demanda”; e mironga, que denota “mistério, segredo” (Lopes, 2012, p. 171-172). Ao justapor esses termos em tom de chiste, Gonzalez ativa a força sonora e semântica da oralidade negra para ironizar os discursos oficiais sobre democracia racial. O jogo de palavras manifesta uma análise crítica e uma performance linguística do ensaio, em que o humor insurgente do pretuguês deriva de uma astúcia coletiva em transformar dor histórica em expressão de sabedoria e (re)existência.

No texto “Democracia racial? Nada disso!”, Gonzalez (2020, p. 201) desmonta a ideologia do mito nacional de um paraíso racial,

mobilizando a ironia pretuguesa: “É por aí que a gente deve entender que esse papo de que a miscigenação é prova da ‘democracia racial’ brasileira não está com nada”. Essa formulação, marcada pelo coloquialismo crítico de expressões como “é por aí”, “a gente”, “esse papo” e “não está com nada”, inscreve no texto a oralidade popular do pretuguês como estratégia de deslegitimação do discurso hegemônico sobre a mestiçagem. Assim, a ensaísta enfraquece a narrativa de que a ideologia da democracia racial teria alguma validade, revelando-a como um discurso banalizado. O emprego estratégico dessa oralidade mostra que o pretuguês funciona também como instrumento de ironia, isto é, uma forma de rir da seriedade hierárquica que sustenta o racismo institucional.

No ensaio “De Palmares às escolas de samba, tamos aí”, o uso da forma oral “tamos aí” sinaliza uma filiação direta à fala popular, afastando-se da norma culta para reafirmar pertencimento e continuidade histórica da luta negra de Palmares ao samba. Aqui, Gonzalez (2020, p. 204) cria uma ponte entre passado e presente, reivindicando uma memória coletiva pela via de uma expressão cotidiana e afetiva. No contexto da escrita gonzaleziana, o sintagma verbal “tamos aí” funciona como índice do pretuguês, que aproxima o ensaio da fala coletiva negra, inscreve ritmo oral no texto escrito e produz um efeito de solidariedade, tornando-se uma forma de reafirmar a perseverança de uma vida em luta. O ensaio se fecha com uma reflexão sobre a mulher negra: “Ela taí, mais firme que nunca, trabalhando como sempre, segurando as pontas de sua família como sempre, e, como sempre, muito cheia de axé. Por isso, só temos uma coisa a dizer pra ela: tamos aí” (Gonzalez, 2020, p. 206). A força dessa enunciação está em seu caráter performativo: ao ler “ela taí” e “tamos aí”, a leitora é interpelada a se reconhecer dentro de um “nós” insurgente, afirmando que a luta negra, tal como o samba e Palmares, é uma continuidade viva e ancestral.

Por fim, em “E a trabalhadora negra, cumé que fica?”, Gonzalez (2020, p. 217) articula crítica e afeto em um registro profundamente marcado pela oralidade. A pergunta-título, formulada em tom coloquial, evoca a fala cotidiana das comunidades negras e condensa a interrogação estrutural sobre a condição da mulher trabalhadora no Brasil. O uso de “cumé que fica?” dá ao texto um ritmo de conversa direta, inscrevendo na ensaística o gesto de escuta da rua. Ao trazer para o espaço da análise sociopolítica a cadência do pretuguês, Gonzalez transforma a linguagem em veículo de denúncia e reconhecimento, mostrando que a experiência da mulher negra só pode ser traduzida na sua própria dicção.

Conclusão

A ensaística de Lélia Gonzalez exige uma escuta da dicção negra, presente em cada escolha lexical, no ritmo do pretuguês e na oralidade que transborda os limites da norma culta. Essa sensibilidade à densidade histórica e política das palavras faz da tradução uma prática crítica de leitura e recriação, que reinscreve o pensamento de Gonzalez no cenário transnacional. Traduzir é deixar-se atravessar pela vibração da voz amefricana e recriá-la em diálogo/multílogo com outras tradições de linguagens negras.

Nesse movimento globalético, a tradução amplia a circulação de uma obra que intervém nos debates sobre raça, gênero e classe, abrindo novas comunidades de leitura. Escutar e traduzir sua dicção é reafirmar que sua produção teórica e política permanece viva, reverberando como força transformacional no presente e no porvir. Ao situar-se nesse lugar de escuta, a tradução eclode como aposta ética e estética na potência criativa do pensamento negro, em sua polifonia insurgente.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMANN, Walter. *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 201-231.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum*, 1989, artigo 8.
- DAVIES, Carole Boyce. On transformational discourses and hearing women's voices: finding a light-filled place. In: LESLIE, Molaria Ogundipe. *Re-creating ourselves: African women and critical transformations*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 1994. p. xi-xvii.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- EM SÃO Paulo, Angela Davis pede valorização de feministas negras brasileiras. *Brasil de Fato*, São Paulo, 20 out. 2019. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2019/10/20/em-sp-angela-davis-pede-valorizacao-de-feministas-negras-brasileiras>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- EPALANGA, Kalaf. *Minha pátria é a língua pretuguesa*. São Paulo: Todavia, 2023.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (eds.). *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.

- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 48-54.
- GATES JR., Henry Louis. *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*. Nova York: Oxford, 1989.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GREEN, Lisa J. *African American English: a linguistic introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HENSON, Bryce. *Emergent quilombos: Black life and hip-hop in Brazil*. Austin: University of Texas Press, 2023.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- KEENE, John. Translating poetry, translating blackness. *Poetry Foundation*, Chicago, 2016. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2016/04/translating-poetry-translating-blackness>. Acesso em: 7 fev. 2022.
- LANDERS, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectivas; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

- NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- NGŪGI wa Thiong’o. *Gloabetics: theory and the politics of knowing*. Nova York: Columbia University Press, 2012.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- REYNOLDS, Matthew. *Translation: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.
- RIOS, Flavia. Notes on the essay ‘Racism and Sexism in Brazilian Culture’. *Women’s Studies Quarterly*, v. 49, p. 395-400, 2021.
- RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. Cidinha da Silva, *Um Exu em Nova York (selected stories)*. *Absinthe: World Literature in Translation*, Michigan, v. 30, 2024.
- RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier; JOSIOWICZ, Alejandra Judith. Da amefricanidade nos discursos literários negros: perspectivas cartográficas em torno dos tecnodiscursos sobre Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus. *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 20, n. 3, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/5MdRt4YRQ7C9SHCMZVgKRDG>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- TACHTIRIS, Corine. *Translation and Race*. Londres; Nova York: Routledge, 2024.
- TALBOT, Mary. *Language and gender*. 3. ed. Medford: Polity, 2020.
- WEST, Cornel. Black critics and the pitfalls of canon formation. In: DAVIS, Robert Con; SCHLEIFER, Ronald. *Literary criticism: literary and cultural studies*. 4. ed. Harlow: Longman, 1998. p. 51-56.

Traduzir a paisagem de Fabio Pusterla: ou de como escrever na voragem

PRISCA AGUSTONI

Sobre as conexões

Cada vez que mergulho num determinado projeto de tradução, movida pelo desejo de colocar em diálogo a obra que pretendo traduzir e seu contexto de chegada, penso no gesto tradutório como um gesto de posicionamento crítico, ou melhor, como uma forma de conexão dialógica entre três vozes e arquivos culturais: a do/a autor/a da obra traduzida, a do público receptor e a minha própria, sendo portanto impossível esquivar-me do risco da imprevisibilidade e até de certa dissonância que — é até esperado — acontece quando se sobrepõem várias vozes e várias leituras de mundo. Nesse sentido, gosto de imaginar a tradução como uma espécie de gesto inicial do abraço, que ficou parado no ar, que não se completou ainda: os dois braços abertos no vazio, um esticado no passado, outro no futuro, o restante do corpo totalmente mergulhado no hoje, nas questões urgentes, necessárias, que são pensadas por nossos contemporâneos — no sentido que Agamben (2009) propõe para a noção de contemporaneidade. Penso que esse gesto suspenso no ar, esse abraço ainda não completo opera no direcionamento de *certo olhar* ou de certo modo de sentir e operar no mundo, conectando visões e modos de temporalidades distintas.

Além disso, acredito que existe uma força íntima, pessoal, um vínculo preestabelecido, não programático, que nos move em direção

a determinados textos, e penso que a natureza desse movimento diz muito respeito a nós mesmos, tradutores/as, a quem somos, a quais são nossas inquietações, nossos assombros. Cada vez mais tenho escutado e acolhido em mim esses assombros como imperativos que me chamam, e cada vez mais essas conexões, por vezes subterrâneas, com determinados textos ou obras têm feito de mim uma tradutora feliz, uma pesquisadora mais lenta e mais cética quanto ao ritmo frenético imposto à pesquisa em geral nas universidades brasileiras, e uma poeta cada vez mais exigente consigo mesma, com a linguagem e com certo lastro ético entre o pensar, o agir e o escrever.

Por isso, neste breve ensaio, gostaria de propor uma reflexão acerca dos diálogos, conscientes ou subterrâneos, que alimentam esse trabalho como poeta, como tradutora e como pesquisadora, em particular no tocante a uma das preocupações que atravessam essas três áreas de atuação, cada vez mais entrelaçadas, qual seja: a possibilidade da arte, em especial da poesia, de “traduzir” a deriva ambiental, de anunciá-la, de torná-la central na reflexão contemporânea e de condená-la, mas fazendo isso desde uma perspectiva subversiva de horizontalidade e reciprocidade entre o sujeito e o objeto.

E, para tecer essas considerações, vou trabalhar com uma das vozes de maior relevo e destaque crítico da poesia contemporânea de língua italiana: o poeta ítalo-suíço Fabio Pusterla, de cuja obra já me ocupei em outros artigos e entrevistas¹. Dele organizei e traduzi em português, em 2018, respectivamente uma antologia poética chamada *Argéman: antologia poética* (Pusterla, 2018), e o livro *Bocksten*, originalmente publicado em 1989, que está em fase de revisão, com previsão de publicação para 2026.

Quero tratar aqui de uma aproximação mais implicada no processo de fazer *emergirem* — verbo muito caro à poética de Pusterla — as ramificações de seu pensamento poético em um marco maior (não

¹ Ver em particular: Agustoni, 2023.

necessariamente restrito aos estudos da literatura italiana, minha área de docência na universidade), que é o eixo da poesia do século XX. Esta, muito antes de as questões relacionadas com o Antropoceno tomarem conta dos Estudos Culturais no Brasil e na Itália, já lançava um olhar extremamente atento, sensível e preocupado sobre a relação entre os humanos e o ambiente.

Como tive oportunidade de escrever num artigo dedicado à presença dos rios na tradição da moderna poesia italiana, para o blog do *Collettivo Poeti Post68*², o universo poético de Pusterla se insere numa tradição já consolidada de poetas que fazem da poesia lugar de reflexão e de crítica, bem como olhar, em particular, para a paisagem natural como um elemento constitutivo da identidade pessoal e coletiva. Penso no Ungaretti do poema *I fiumi*, presente no livro *L'allegria di naufragi* (Ungaretti, 2022), em cujas águas o poeta, então soldado, reencontra provisoriamente a conexão com as coisas vivas ao redor de si (água, pedra, sol, grama) e consigo mesmo. Penso também no poeta Vittorio Sereni (que, com Montale, Zanzotto, Dylan Thomas, Hölderlin e Jaccottet, está entre os poetas mais citados por Pusterla em suas conferências e textos escritos), no seu livro de estreia, *Frontiere*, ou ainda no poema “Fissità”, no livro *Stella variabile*. Nele, o poeta opera uma inversão de perspectiva que, da interioridade psicológica do sujeito, se projeta para a paisagem, conforme podemos ver:

De mim até aquela sombra, por um fio, entre rio e mar
apenas uma faixa de existência
em contraluz da foz.

² Aqui o link para ter acesso ao texto: <https://www.poetipost68.it/fiume/>. O projeto do *Collettivo Poeti Post68*, idealizado e dirigido pela poeta e docente Elisa Donzelli, prevê a compilação de uma série de palavras-chave que servem como portas de entrada na produção poética italiana da segunda metade do século XX. Após a publicação no blog de todas as palavras-chave previstas, os textos serão recopilados em um volume impresso.

Aquele homem.
Remenda redes, repinta um barco.
Coisas que eu não sei fazer. Apenas nomeá-las.
De mim até ele nada mais: uma fixidez.
Todo o resto em outro lugar. Ou apagado.³

(Sereni, 1995, p. 763, tradução minha)

De fato, não temos nesse poema uma paisagem que revela alguma verdade escondida, mas só a inquietação do poeta e seu gesto de interrogar a realidade, gesto que despeja na paisagem suas incertezas, “a sombra por um fio entre rio e mar”, o olhar que perscruta tudo, sempre à procura, nas coisas, do seu avesso, como a figura humana que se destaca, *em contraluz*, diante de uma paisagem rarefeita, apagada. A fronteira física, entre o rio e o mar, é principalmente a fronteira nunca alcançável entre o que somos, em nossas diferenças, como estrelas variáveis.

Mas é nas últimas décadas do século XX que alguns temas explicitamente ligados às preocupações ecológicas e ambientais encontram na poesia seu palco privilegiado, como destaca o professor e crítico italiano Niccolò Scaffai (2022), quando observa que:

Linguagens e estruturas da poesia podem fazer reagir os temas ecológicos com as formas da tradição, revelando, por exemplo, como a degradação ambiental não é apenas um entre os muitos objetos da atualidade, uma entre as muitas notas que produzem o rumor da contemporaneidade [...] essa degradação, porém, uma vez que passa a fazer parte do discurso poético, [...] questiona os pressupostos

³ “*Da me a quell’ombra in bilico tra fiume e mare/ solo una striscia di esistenza/ in controluce dalla foce./Quell’uomo./Rammenta reti, ritinteggia uno scafo./Cose che io non so fare. Nominarle appena./Da me a lui nient’altro: una fissità./Ogni eccedenza andata altrove. O spenta.*”

de toda a cultura que os produziu, submetendo-os a um processo alienante, que afeta nossa percepção do mundo (tradução minha)⁴.

Sem dúvida, o poeta italiano que melhor representa esse profundo questionamento da cultura positivista moderna, geradora da degradação do ambiente e da paisagem, por meio de uma obra poética profundamente *straniante* (usando um termo italiano empregado por Scaffai), ou dissonante, é Andrea Zanzotto (1921-2011), precursor em sua representação de uma paisagem que ele desejava subtraída e autônoma com relação à História e às suas devastações, mas que se choca inevitavelmente com a impossibilidade de parar o tempo e a máquina destruidora do capital⁵. Sua obra poética pode ser lida como um profundo e coerente caminho de procura de uma linguagem que, paralelamente à representação da paisagem, recomeçasse do zero, para atrás no tempo, a fim de dali fundar de novo a realidade e sua representação (Zanzotto, 2021).

Fabio Pusterla é sem dúvida grande leitor e admirador da lição zanzottiana, existindo inúmeras referências diretas à sua poesia, em particular no longo comentário crítico que o próprio poeta escreveu como anexo à sua antologia *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021* (Pusterla, 2022): nessa espécie de posfácio/autocomentário, Pusterla revela alguns acontecimentos decisivos no seu percurso, tais como a paternidade, a morte do pai e o encontro — decisivo — com a obra e a pessoa do poeta suíço Philippe Jaccottet (1925-2021), de quem Pusterla se tornará grande amigo e um dos principais tradutores na

⁴ A poeta, escritora, tradutora e crítica literária Laura Pugno também se debruçou sobre essa temática em inúmeras publicações, em especial no seu mais recente ensaio *L'oltre. Poesia, terzo paesaggio, terza natura?*, publicado pela Il Saggiatore, em 2025.

⁵ A esse respeito, muito esclarecedora da visão de mundo de Zanzotto é a leitura do seu belíssimo volume de prosas, dedicadas ao tema da paisagem: ZANZOTTO, Andrea. *Luoghi e paesaggi*. Milão: Bompiani, 2013.

Itália, além de prefaciador da obra completa, reunida pela prestigiosa editora francesa Bibliothèque de la Pléiade, em 2014.

No entanto, Zanzotto viria a ser traduzido pela primeira vez em livro no Brasil somente em 2021, permanecendo até então praticamente desconhecido no contexto poético brasileiro, assim como praticamente desconhecido do grande público da poesia brasileira continua sendo Jaccottet — mesmo que a crítica reconheça nele uma das principais vozes da poesia francófona da segunda metade do século XX. Tanto Zanzotto quanto Jaccottet, dois poetas muito distintos entre si, mas duas das maiores referências poéticas para Pusterla, têm como aspecto relevante e comum, ao longo da própria obra, uma visão de mundo que coloca o sujeito poético *aquém* ou *além* da paisagem, numa posição nada autoritária ou aut centrada, sempre à escuta do outro, das coisas que emergem, que sobem *d'en bas* (retomando um dos títulos mais importantes do poeta suíço, *Chants d'en bas*). Conforme observou o crítico Jean Starobinski (2016, p. 788), “este talvez seja o aspecto mais admirável na obra de Jaccottet, o sujeito ao qual ela reenvia é o mais discreto que existe, desejoso somente de diminuir a própria presença, de torná-la quase invisível”.

Vejamos, a esse respeito, um trecho do belíssimo livro *La Semaison*, de Jaccottet, no qual o poeta reflete sobre as evidências que emergem da paisagem observada, nessa ideia de algo que se revela “do chão”, da terra:

Tudo aquilo que nos reconecta, nas paisagens daqui, com o muito antigo e com o elementar, eis o que faz disso sua grandeza [...]. Principalmente a pedra gasta, manchada de líquenes, quase parecendo pelagem ou vegetação, as cascas; os muros que se tornaram pela maior parte inúteis, nos bosques; os poços; as casas invadidas pela hera, e abandonadas. Nesse momento da história no qual o homem está mais distante do que nunca do elementar, do fundamental, essas paisagens onde o monumento humano se destaca

com dificuldade da rocha e da terra provocam em nós uma vibração profunda, mantêm vivo o sonho de uma espécie de volta para trás, ao qual muitos estão ligados, assustados com o estranho futuro que se perfila [...] O que isto significa, e qual seria o proveito disso para nós, a lição? Encontramos, atravessamos com frequência lugares, enquanto estes já não existem em outras paragens. Mas o que é um lugar? Uma espécie de centro relacionado com um conjunto. Não mais um lugar distante, perdido. Neste local, antigamente, erguiam-se altares, pedras. (Jaccottet, 2014, p. 394, tradução minha)

O que Jaccottet propõe, no ritmo do caminhar no bosque, é uma *desaceleração*, uma pausa para voltar a olhar para trás ou, segundo sugere Anne Carson em seu ensaio *Economia dell'imperduto*, moderar a intromissão do eu, já que “escrever comporta impulsos para frente e para atrás, entre aquela paisagem crepuscular onde está espalhada a factualidade, e um quarto sem janelas, limpo de tudo aquilo que eu não sei. É o ato de limpar que exige tempo. É o ato de limpar que é um mistério” (Carson, 2020, p. 11, tradução minha).

Essas poéticas são fortemente marcadas pela emergência de uma escuta ‘ecológica’, atravessadas como são por uma tensão ética — a preocupação diante da deriva ambiental e do aniquilamento predatório de outras formas de vida. Por isso, o que elas propõem, na linguagem, é uma inversão estética bastante radical, se pensada no contexto brasileiro — nessa redução ao mínimo do sujeito lírico. Por eu mesma ter sido formada, enquanto poeta e pensadora, no sulco dessa tradição poética europeia da segunda metade do século XX⁶, identifiquei na obra de Fabio Pusterla — poeta que influenciou profundamente minha

⁶ Claro que aqui caberia uma discussão mais ampla, que não vem ao caso neste espaço, sobre as várias tradições que marcaram a poesia do século XX na Europa. Para maiores detalhes, remeto os leitores ao seguinte livro: HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

geração poética e com o qual convivia/convivo de perto — o eco dessa lição poética *novecentesca* ou de virada do século. Sentia que sua obra, herdeira de uma visão desencarnada da poesia e fortemente atravessada pela mesma tensão ética e civil (no sentido de caminhar cada vez mais na direção de uma subtração do eu em favor de um surgimento dos objetos em si, da realidade em si, da paisagem em si, destituídas de qualquer aura de magnificência ou de idealização, e abrindo mão da voz controladora e hierárquica do ‘eu do poeta’), poderia soar *estranha*, e, portanto, necessária, a meu ver. Concordando muito com a reflexão teórica avançada por Guilherme Gontijo Flores (2019) em seu ensaio “A revolta do poema” — no qual ele sugere que esse tipo de inversão de perspectiva opera uma revolta *no* poema, no sentido de instaurar uma interferência recíproca entre o que se dá a ver da realidade e o olho que vê, sem estabelecer hierarquias entre sujeito e objeto —, penso que a poética de Pusterla pode dialogar *a contrapelo* com a cena da poesia brasileira contemporânea, bastante distante dessa desautorização ou indeterminação do “eu”.

Aqui também cito, como exemplo, um trecho do prefácio escrito por Pusterla à edição italiana do livro de Jaccottet, *Passeggiata sotto gli alberi*, traduzido por Cristian Rossati, porque esse texto exemplifica bem a maneira como olhar para a paisagem opera um rastro na escrita, na maneira de escrever, conforme lemos também na afirmação da Carson:

Em Jaccottet, o ritmo do caminhar, o equilíbrio entre esforço físico e respiração, a incerteza com a qual, por vezes, o passo se adentra no bosque, sobre um terreno instável, constituem o ritmo da palavra e da frase, movimento sintático que avança e para, às vezes volta atrás, como para reencontrar um direcionamento que parece ter se perdido. Esses serão os célebres *tâtonnements descriptifs* relevados pela crítica, que caracterizam, já a partir desse livro juvenil de Jaccottet, sua prosa. (Jaccottet, 2021, p. 13, tradução minha)

É impossível que esse comentário crítico do Pusterla a respeito da obra do Jaccottet não lembre a maneira como o sujeito poético se posiciona diante do mundo na obra do poeta brasileiro Leonardo Fróes e, em particular, o modo como essa escrita de Fróes sofre mudanças, abrindo-se para a prosa poética, à medida que as atividades consideradas fundamentais para a escrita foram se tornando, para o poeta brasileiro, os longos passeios na mata (assim como acontece com Jaccottet, na primeira citação). Esse ritmo lento é característico de quem caminha observando a natureza e provoca a sensação de integração do eu com o Todo, um sentimento que, conforme lemos nessa entrevista de Fróes concedida à poeta Júlia de Carvalho Hansen, lhe permite compreender que o homem é apenas um detalhe da paisagem:

[Os poetas que] tiveram contatos fortes e transformadores com a terra, vivenciaram igualmente essa espécie de diluição do eu que acontece quando nos confundimos, desarmados, com o mundo natural. “Tenho consciência de me mover na paisagem como um de seus detalhes”, disse o americano Wendell Berry ao descrever suas caminhadas solitárias, em meados do século XX, pelas matas do Kentucky. Por sua vez, o poeta John Haines, da mesma época e também americano, falou de suas andanças pelas vastidões geladas do Alasca, onde viveu por mais de vinte anos: “Deixo algo de minha condição humana para trás de mim, por um tempo, e em parte me torno árvore...”. Se há pessoas que sucumbem, crendo que desse modo estarão fortalecendo seus egos, a um estado claustrofóbico de sonambulismo automático, outras já demonstraram [...] que o lugar que mais nos aprisiona é a ilusão de uma personalidade imutável. É justamente quando nos abrimos para “os vínculos entre os seres vivos” que passamos a conhecer o prazer de uma liberdade sem freios. Sendo parte da natureza, e não construção mental que me agrade, me dissimule ou me falseie para me proteger, não sou

ninguém, não sou nada, mas, como um detalhe da paisagem, sinto que existo e me transformo com o todo, ora virando vento, ora virando árvore. (Fróes apud Hansen, 2017, p. 9)

Já no artigo *Um detalhe na paisagem*, escrito por Fróes e publicado na revista *Serrote*, esse poeta explicita algo que encontramos no já citado depoimento de Jaccottet e que será interessante observar em inúmeros poemas de Pusterla que traduzi para *Argéman: antologia poética*: em alguns dos seus poemas, “essa ideia de integração é tão forte que o próprio eu se dilui em seu entorno, surgindo então uma terceira pessoa que não sei bem mais quem é, como se o praticante ou autor da experiência fosse visto de fora por outros olhos ou outros elementos em cena” (Fróes, 2017). Fróes cita como exemplo seu poema “Desencorporando”, mas eu gostaria aqui de propor a leitura de outro, o belíssimo “Introdução à arte das montanhas”, presente na *Poesia reunida*, organizada por Cide Piquet e publicada em 2021 pela Editora 34:

Um animal passeia nas montanhas.
Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego
mas não desiste de chegar ao ponto mais alto.
De tanto andar fazendo esforço se torna
um organismo em movimento reagindo a passadas,
e só. Não sente fome nem saudade nem sede,
confia apenas nos instintos que o destino conduz.
Puxado sempre para cima, o animal é um ímã,
numa escala de formiga, que as montanhas atraem.
Conhece alguma liberdade, quando chega ao cume.
Sente-se disperso entre as nuvens,
acha que reconheceu seus limites. Mas não sabe,
ainda, que agora tem de aprender a descer.

(Fróes, 2021, p. 241)

No poema, o que se vê é visto desde fora, e aquele que sobe é chamado “um animal”, o que indica que pode tratar-se mesmo de

um animal ou, numa inversão antropocênica, de um ser humano que escala uma montanha e é visto por outro ser vivo como seu semelhante, um animal ele também. O movimento da subida — sem a consciência ainda da descida — está aqui submetido à análise de outro movimento, bem mais radical: o deslocamento do olhar, que enquadra desde um “fora” radical e não bem definido a totalidade da paisagem, da qual o homem-bicho também faz parte.

A presença da paisagem na obra de Zanzotto, Jaccottet e Fróes, assim como a observamos de forma sucinta nestas páginas⁷, é interessante para tentarmos pensar numa tradição de poesia que *pensa* a questão da paisagem, ou melhor, que faz do gênero poético um lugar de reflexão filosófica (e não só de expressão do eu) sobre a condição humana no tempo e no espaço, conforme também indica o crítico alemão Michael Jakob no ensaio *Il paesaggio*:

A experiência da paisagem é, em primeiro lugar e principalmente, uma experiência de si. É importante tanto aquilo que o sujeito percebe, quanto o ato de perceber em si. O sujeito faz parte totalmente da paisagem que ele integra. De onde a não identidade profunda da paisagem, a história da paisagem, ou melhor, a história da consciência da paisagem. A paisagem só existe como consciência, ou melhor, *é* essa consciência. (Jakob, 2020, p. 29, tradução minha)

⁷ Esse tema e esse olhar comparado mereceriam, de fato, uma análise mais aprofundada. É um assunto sobre o qual já me debrucei num artigo que apresentei em ocasião do Colóquio “Mani, lingua, respiro: 100 anos de Andrea Zanzotto”, organizado pela Professora Doutora Patricia Peterle, da UFSC, de forma remota, em 2021. Meu artigo, escrito em italiano, tinha como título “*Tre poeti in dialogo attorno al tema del luogo e del paesaggio: Zanzotto, Fróes e Jaccottet?*” e está ainda inédito. Sua versão em português foi ampliada e integrará um livro de artigos autorais sobre poética da contemporaneidade, escritos entre 2015 e 2025, que estou organizando para 2026.

Como podemos perceber, de acordo com essa interpretação a identidade do sujeito seria profundamente marcada pela consciência da paisagem e pelo teor de nossa coabitação e coparticipação na formação do nosso entorno, compondo o todo que é essa paisagem. É no marco dessa linha filosófica que se insere a poesia de Fabio Pusterla, ainda que, conforme veremos mais adiante, em sua poesia a paisagem se declina muitas vezes de forma “encarnada” na história menor, individual, ou na História coletiva, com “H” maiúsculo, numa tentativa de fazer emergirem dela os silêncios enterrados.

No Brasil, esse viés poético-filosófico que contrasta com a perspectiva antropocênica do mundo, ou que força a diluição, o descentramento e a lateralidade do “eu”, já estava presente em algumas vozes poéticas consideradas “singulares” ou “laterais”, com relação às principais linhas de força da poesia brasileira: o já citado Leonardo Fróes, ao qual acrescentaria sem dúvida a grandeza da obra de Max Martins e também a poesia amazônica de Olga Savary e de Thiago de Mello, ou o olhar minucioso e “menor” de Manuel de Barros sobre os outros seres viventes⁸, sem esquecer, claro, a vastidão da cosmovisão indígena e seus cantopoemas⁹. Não me parece que essas poéticas, no entanto, foram estudadas no marco de uma linha de força subterrânea ou de um sulco de uma tradição poética nacional — por isso meu desejo em colocar em diálogo essas perspectivas e poéticas¹⁰.

⁸ Para um estudo mais aprofundado sobre o tema da presença vegetal na literatura brasileira, remeto ao seguinte estudo fundamental: NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

⁹ Para essa noção de “cantopoema”, remeto aqui ao ensaio de Pereira, 2023.

¹⁰ Respondendo a esse desejo, cuidei de fazer Leonardo Fróes ter acesso às traduções que realizei de Fabio Pusterla, e levei para Pusterla, que lê muito bem poesia em língua portuguesa, a obra reunida de Fróes, mencionada nas referências.

Traduzir no olho da voragem

Ao tentar contextualizar nas páginas precedentes a obra de Pusterla no marco de determinada área de influência da poesia europeia que o define e que define sua poética, quis apontar a direção rumo à qual se voltou meu próprio gesto como tradutora, quando decidi propor a tradução de alguns títulos da obra de Pusterla: propor a poesia de uma das maiores vozes da lírica italiana contemporânea que trabalha desde sempre com uma perspectiva descentrada com relação à autenticidade da voz humana sobre os outros seres vivos, atenta à problemática ecológica e aos dramas migratórios no mundo (temas hoje muito relevantes e urgentes para o público brasileiro), mas que elabora essas reflexões fazendo da própria linguagem poética um espaço move-dição para onde confluem embates, contradições e questionamentos.

Ao traduzir a já citada antologia *Argéman*, percebi que sua poesia soaria dissonante no contexto brasileiro, por conter um sujeito lírico à margem, que observa o real sem ser protagonista, segundo a lição do seu “mestre” Jaccottet, desenhada nas prosas poéticas, nas quais o poeta francês anota livremente suas reflexões filosóficas e estéticas. Em Pusterla, quando o “eu” se faz mais explícito, ele tende a se abrir para um horizonte comunicativo coletivo, num “eu-nós” que camufla o eu biográfico, o retira da experiência singular para misturá-lo com o anonimato do cotidiano e da vivência coletiva.

A esse respeito, valem para a obra de Pusterla as observações que ele próprio escreveu no prefácio à tradução italiana por ele realizada de *Paysages avec figures absentes* (Jaccottet, 1996, p. 7, tradução minha):

O interesse para a paisagem [...] não tem nada a ver com a fuga rumo a uma temática agreste, com certo saudosismo ou com a recusa do engajamento: ao contrário, refletir sobre o diálogo entre palavra e paisagem significa enfrentar, de uma nova maneira, alguns dos aspectos mais contraditórios e mais

significativos da linguagem poética contemporânea e, ao mesmo tempo, sondar alguma zona de sombra e de mal-estar de nossa consciência.

Poesia como forma de questionamento do real, portanto, e ao mesmo tempo, como lugar de reflexão e de inquietação e de descantamento do sujeito. Em *Argéman* inúmeros poemas carregam essa tensão, exposta no fragmento crítico acima — por exemplo, a sequência de poemas reagrupados sob o título de “*Madragora Officinalis*” (Pusterla, 2018, p. 32). Aqui, atrás da clara referência à planta, usada para fins medicinais tradicionais, os poemas dramatizam a voz da própria planta, que se dirige, ora com tom dramático, ora com empatia, a um “tu” humano, feminino: Raquel. A horizontalidade dessa voz poética que se iguala às vicissitudes humanas escancara o mal-estar da nossa consciência contemporânea, diante da destruição que nossa espécie está impondo ao planeta e à vida. Por outro lado, quando dá voz ao pensamento vegetal, Pusterla opera uma inversão da leitura apocalíptica, tão aceita como inevitável no raciocínio antropocênico ocidental, ao permitir que a *Madragora* nos diga “a força que me move está toda aqui: / sei resistir, fincada na terra / mais árida e mais adversa” e, pouco depois, num gesto de profunda comunhão com o vivente, sinta empatia com a interlocutora humana, Raquel, encorajando-a: “Tu não és de mim diversa / tu que contra cada vento, muda e firme / o mundo atravessas [...]// Algo, nesse fulgor, / impele, abre caminho” (Pusterla, 2018, p. 37).

Reparem que existe um paradoxo: a planta, “fincada na terra”, tem uma força que a move e que, assim como o humano, lhe permite “abrir caminho”. Esse paradoxo diz mais sobre a reflexão que o poeta realiza, através dessa operação poética de ceder sua voz ao outro — no caso, à planta —, do que sobre uma visão romântica ou idealizada da natureza. O que está em jogo aqui é exatamente uma reflexão, fincada na história contemporânea, comprometida politicamente

com as urgências de nosso tempo sobre o fim dos tempos e responsável por tensionar *nosso* olhar, humano, sobre a maneira como vivem as plantas.

A mesma operação acontece em outro poema da antologia, “Lamento dos animais levados ao matadouro” (Pusterla, 2018, p. 63), um canto, dolorosíssimo e belíssimo, dos porcos que, em primeira pessoa, lamentam o próprio destino, presentindo o sacrifício iminente do matadouro. O poema aprofunda o mal-estar da nossa consciência, ao doer profundamente no leitor, pelo recorte lírico e pelo vocativo inicial do poema. Esse “Olha: nos levam embora” nos faz sentir cúmplices dessa máquina de produção de morte que é o capitalismo alimentar. Mais uma vez, o eu lírico se desloca e se coletiviza, sai da centralidade humana ou biográfica do poeta, que permanece ali conosco, atônito, disfarçado na multidão calada dos leitores, como espectador da tragédia. Esse poema, em especial, questiona profundamente nossa sociedade e o faz com um poema que é como um canto fúnebre, lembrando de longe um dos mais bonitos e terríveis cantos fúnebres escritos no século XX: “Todesfuge”, de Celan.

A paisagem, em Pusterla, *emerge* (verbo central na sua produção, se lembrarmos que ele titulóu com *Le terre emerse* a antologia publicada pela editora Einaudi em 2009), se dá a ver não na totalidade do olhar ou da compreensão humana, mas em alguns de seus fenômenos, ainda que parciais, num quebra-cabeça que desafia a noção de completude, preferindo sempre a ideia de uma realidade em (de)composição, em processo de emersão, como lemos no poema “Fragmento de paisagem” (Pusterla, 2018, p. 23): “Um pedaço de quartzo / arrancado ao próprio futuro de cristal / brilha no meio do nada, / lembra algo ou prenuncia, / ao seu modo rebelde”. Rebelde, por ser incapturável, parcial, incompreensível, nunca “total”.

Isso permite criar um paralelismo com as reflexões da professora Vera Casa Nova (2014) a respeito da narrativa de ruínas mediada pelas palavras e pela memória na obra *Cascas*, de Didi-Huberman.

O filósofo — como o poeta, diria eu — “nos traz sua experiência dos rastros através do movimento de leitura desses rastros, constituindo, assim, sentidos a partir de fatos banais [...] Os debaixo das cascas e a vertigem da memória. Do que se esconde e do que se manifesta na superfície” (Casa Nova, 2014, p. 66). E ela continua, ao trazer a citação do Benjamin, que ilumina o movimento de escavação (no tempo, na memória, na dor) operado por Pusterla em seu segundo livro, *Bocksten*, que traduzi recentemente: “Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado, tem de se comportar como um homem que escava” (Benjamin apud Casa Nova, 2014, p. 66).

E é exatamente esse escavar para atrás, no tempo e no espaço, na tentativa de aproximar-se dos “pais” (o pai biológico, mas também o pai poético), o respiro que anima o livro *Bocksten* (1989). Sobre essa obra, vale ler os comentários que o próprio poeta tece:

Minha relação com a realidade, com a história, com as origens (minhas, subjetivas, mas também nossas, culturais e sociais) me parecia passar principalmente através da experiência do meu pai, que me conduzia atrás no tempo, para a terrível realidade da guerra e das décadas precedentes, dando a cada experiência, a cada situação ou objeto, uma espécie de densidade temporal, um peso específico alto e à sua maneira, trágico. Essa ideia [...] se tornou mais forte ainda pouco depois, com a morte do meu pai, quando sua morte parecia ter cortado aquele vínculo tangível entre o presente e o passado, de forma violenta. É esse um dos temas do segundo livro, escrito no estado de ânimo de um *filho* que precisa acertar as contas com a morte do pai e com a decorrente mudança do seu lugar no mundo, de sua própria visão de mundo. (Pusterla, 2022, p. 246, tradução minha)

Bocksten é, portanto, um livro de reposicionamento no mundo de um filho e de um poeta que, para seguir adiante, precisa provocar um movimento benjaminiano de *escavação* rumo ao passado. Toma

forma nessa obra o que está “debaixo das cascas, na vertigem da memória”, segundo escrevia Vera Casa Nova. Isso significa ir contra a aceleração, contra a vertigem da contemporaneidade, num movimento *a contrapelo* da história: existe aqui uma desaceleração, um virar as costas ao presente e ao futuro, mergulhando no mistério de um passado mais longínquo dos homens e, a partir dali — desse universo enterrado, estranho, “outro” —, fazer emergir os fósseis da memória que, como um espelho partido, permitam a reconstrução de um *senso*, um sentido, uma direção. Pusterla, nesse livro de ambiência atemporal e, apesar disso, extremamente atual, dá voz a um homem que muito provavelmente viveu um linchamento no século XIV e que aos poucos emerge numa turfeira sueca¹¹. A natureza que envolve o corpo mumificado é primordial, antiga, porosa.

Partindo dessa figura, a voz — novamente, deslocada do eu do poeta e emprestada a uma alteridade bastante radical, em termos cronológicos e civilizacionais — reflete sobre o sentido da vida, da morte e da comunidade, jogando para o futuro, o presente do leitor, uma série de interrogações. Vejamos, a esse respeito, um dos poemas que traduzi:

Por anos vasculhamos as pedras, colhendo indícios.
E as trilhas dos bosques? O abandono das casas em ruína?
Margens, caixas de relógio, fotografias desbotadas,
uma necessidade imensa de palavra, insatisfeita.
A terra dos pais, a mão
esquiva, calejada do mundo. Uma promessa
de sentido empoeirado entre a sucata.

¹¹ O livro é inspirado na figura do *Bockstensmannen*, o *Homem de Bocksten*, que é o corpo mumificado de um homem medieval, com a sua roupa do século XIV, encontrado em 1936 num pântano perto de Varberg, na província da Halland, na Suécia. Hoje ele está em exibição no Museu da História Cultural de Halland.

Mas os pais morreram, o passado não tem voz,
ou tem voz incompreensível para o presente.

(Pusterla, 1989, p. 50, tradução minha)

Evidente, nesse poema, o ritmo lento, pensante, caminhante, dos versos, a marcação da passagem do tempo (“por anos”, “ruína”, “desbotadas”, “empoeirado”, “sucata”), a noção de resíduo da história e da memória, enterrada no solo de uma paisagem que apenas é, na sua forma de expressão não humana, pois cabe a nós, humanos, “vasculhar a pedra”, “colher indícios”, numa necessidade ontológica da nossa espécie (aqui personificada no “nós”) de procurar a palavra, de preencher “a promessa de sentido”. Essa voz, “incompreensível para o presente”, lembra o gesto de Didi-Huberman, quando, em *Cascas*, revela que “coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que o olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto” (Didi-Huberman, 2013, p. 99). A voz que fala no poema vem de longe e nos lembra a necessidade de interrogar a paisagem, assim como lemos no trecho dos cadernos em prosa de Jaccottet: a paisagem se faz também depositária silenciosa dos traumas da história, tanto individual como coletiva, conforme nos lembra Martin Pollack (2016) em seu belíssimo ensaio *Paesaggi contaminati* e conforme encontramos no já citado ensaio de Didi-Huberman. Interrogar a paisagem é, portanto, também interrogar a história. Dar voz a outro “eu”, um “eu coletivo outro-de-mim”, distante do eu-que-escreve, minimizando a presença desse eu centralizado, permite vasculhar o passado e reativar a reflexão sobre os traumas e seu sentido no presente.

Em outro poema, os três versos finais revelam esse mesmo movimento de escavação: a voz lírica confessa o instinto de cavar, sem saber ao certo a razão que o move para tal ação. O movimento de afunilamento, para dentro, para o fundo de quem cava, é também a

tentativa de interrogar o passado (individual, coletivo), de se colocar à procura de um sentido mais profundo da existência e dos fenômenos, dando as costas para a voragem que cerca o presente e a projeção apocalíptica do futuro:

Alguns escolheram o mar, seu ondular.
Outros cultivam centeio, raízes,
e dançam de noite ao redor do fogo.
Eu cavo, cavo, não sei por quê.

(Pusterla, 1989, p. 25, tradução minha)

No entanto, sempre no livro *Bocksten*, encontramos uma releitura em chave ecológica e contemporânea de um poema de Eugenio Montale (um dos pais estéticos), o poema “L’anguilla”, publicado em 1948 na coletânea *La Bufera*. No poema “L’anguilla del Reno” (1989, p. 85), Pusterla parte de um fato de crônica realmente ocorrido, a contaminação do rio Reno, em 1986 (mesmo ano da catástrofe nuclear de Chernobyl), causada por um vazamento de produtos químicos da Indústria Sandoz. O poeta nos apresenta uma enguia “irmã” daquela montaliana, que tenta resistir diante da morte do rio e, assim, rouba “uma ideia de vida” como “uma utopia ao medo de todos”. Nesse caso, os últimos versos do poema, ecoando a catástrofe nuclear de Chernobyl, parecem uma advertência sombria para o futuro, quase antecipando as atuais devastações climáticas e ambientais, que se tornaram uma das maiores emergências geopolíticas globais.

Sobre as razões subterrâneas desse desejo

Certa vez, quando ainda estudante universitária, tive a alegria e a sorte de ser aluna, por um semestre, do crítico e professor George Steiner, que naquela época lecionava na Universidade de Genebra, onde me formei. Era o segundo semestre de 1998, e Steiner proferiu

um curso livre cujo título, “*Les poètes qui traduisent les poètes*” soava como um convite imperdível, para a jovem que eu era, rabiscando meus primeiros poemas, ao mergulho no prazer da leitura de poesia e a certo mistério presente na conexão subterrânea entre poetas como Baudelaire, Poe e outros, que se liam entre si, se admiravam e se traduziram. O curso, memorável, foi conduzido pelo professor sem o auxílio de qualquer aparato teórico, apenas com o cotejo e a leitura crítica da poesia, acompanhada de alguns trechos de cartas e diários. Steiner, com seu brilho e sua capacidade ímpar de ler e sentir a poesia, propôs uma abordagem que desejava evidenciar um comum “sentimento do tempo” e os diversos níveis de influências e apropriações existentes nos poetas selecionados, além da aposta na radical crença de uma “verdade em si” da poesia, na sua capacidade de nos falar a distância de séculos e de seguir provocando ruídos e inquietações em nosso tempo, antecipando, como um sonar, futuros terremotos.

Ao escrever este texto, lembrei as palavras de Steiner: no fundo, também trato aqui da poeta que sou, ao traduzir, entre outros, um poeta que li na minha formação juvenil, que admiro e do qual me sinto próxima, em termos estéticos (Pusterla), e que, por sua vez, traduziu, entre outros, um poeta que muito o influenciou (Jaccottet). Sobre o grau de influência que existe na poesia de Pusterla por conta de seu contato com a obra de Jaccottet e sobre como sua própria dicção poética marcou as escolhas tradutórias dos versos de Jaccottet, existem pesquisas que muito bem poderiam, hoje, fornecer material precioso para um hipotético curso parecido com o que Steiner lecionou¹².

Agora eu me pergunto: qual gesto crítico está contido nesse desejo de se desdobrar, como poeta, na tradução de outro poeta? Qual dispositivo aciona a tradução de Pusterla em meu próprio trabalho

¹² Ver, a esse respeito, o artigo de Bonsi, 2012, e a obra de Vischer, 2009.

autoral? Queria fechar este ensaio pensando-me como poeta, tradutora de um poeta.

Quando estava escrevendo *O gosto amargo dos metais* (Agustoni, 2022), entre 2019 e 2021, achava que a maior influência, explícita e confessa, de minha escrita — no tom e na linguagem — fosse Seamus Heaney, do livro *North*, um poeta que leio e releio sempre muito e que também faz do movimento de escavação, do *digging*, um dos seus temas centrais. A preocupação com a “tradução em versos” da deriva ambiental que assola desde sempre o Brasil — em especial naqueles anos após os ecocrimes de Mariana e Brumadinho, e com o intensificar-se da deflorestação amazônica, movida pelo lema “passar a boiada toda” do então governo Bolsonaro — me pedia uma linguagem poética que se desfizesse de adornos, que fosse direto ao osso, seca, celaniana, à procura de um grau zero da palavra. Uma palavra que estivesse cavando na lama e no tempo, de costas para o presente, despida de um eu, capaz de escrever de dentro da voragem.

Foi só no ano passado, ao traduzir o livro *Bocksten* em português para um projeto de publicação, que percebi — que se deu a ver para mim, como uma evidência ignorada até então — quão marcante era a presença, em meu ouvido e em meu imaginário, do tom, do ritmo e do universo que Pusterla criou naquela obra. As temáticas de Zanzotto, o verso breve e total de Ungaretti, a poesia pensante de Montale, as paisagens de Sereni, eu sabia que tudo isso me habitava profundamente. Sabê-lo sempre foi uma forma de manter essas influências “sob controle”, na distância certa. Nunca tentei traduzir esses poetas, talvez por temer me perder neles, como poeta, no processo de contaminação. Já *Bocksten* eu sabia, ao lê-lo, em 2004¹³, que foi muito impactante, mas não imaginava quanto essa voz que

¹³ Tenho por hábito colocar data nos livros no dia da compra. Meu exemplar de *Bocksten* tem a data de 18 de dezembro de 2004, e tem a data de 28 de dezembro do mesmo ano a dedicatória de Pusterla.

emergiu da turfa sueca estivesse ditando a escolha de minhas palavras, em outra língua (em português), quase vinte anos depois. Foi um susto e uma comoção muito grande traduzir esse livro, pois foi um pouco como voltar a ler minha biblioteca mais íntima, as canções que, já adulta, escolhi cantarolar sozinha a mim mesma, agarrada com paixão no poder da palavra poética e na sua “verdade”.

Então é isso: uma tradutora-poeta é também, sempre (não sei em qual ordem), uma poeta-tradutora, e os limiares entre essas duas formas de se colocar diante da palavra não são nada previsíveis, controláveis. Respondem muitas vezes ao apelo do desejo, mesmo que não seja consciente.

Disso também quis falar aqui. Desse gesto. Traduzir como gesto de revelação de uma influência submersa. Hoje ficou claro para mim que, ao traduzir a obra de Pusterla, também preciso me debruçar sobre a obra de Jaccottet e sobre outra conexão existente: de fato, foi por acaso que cheguei à poesia do grande poeta suíço, através de uma tradução italiana realizada por Pusterla, quando ainda não era leitora dele.

E estamos de volta ao desejo, ao gesto tradutório em curso¹⁴, como uma resposta vital contra a pulsão de morte que cerca nossos dias, contra a voragem da devastação na qual estamos sucumbindo, enquanto civilização.

Voltar à palavra, além de ser um gesto crítico, pensante, dialógico, é gesto de respiro, de saúde. Ou, conforme recita o verso de um poema de Pusterla, “parola: ultima gioia” — alegria última.

Traduzir, além de ser aquele abraço possível suspenso no ar, é então o gesto concreto para desacelerar a devastação, semeando palavras no meio da voragem.

¹⁴ Guilherme Gontijo Flores e eu estamos traduzindo, a quatro mãos, uma antologia poética do Philippe Jaccottet, ainda sem data para publicação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUSTONI, Prisca. A falha no contemporâneo na obra de Fabio Pusterla. *In: PETERLE, Patricia; CARMINATI, Helena; GHISI, Agnes (orgs.). No reverso do verso*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2023. p. 153-169.
- AGUSTONI, Prisca. *O gosto amargo dos metais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.
- BONSI, Claudia. Appunti su Pusterla traduttore di Jaccottet. Un'esplorazione all'interno de Il barbagianni e L'ignorante. *inTRAlinea*, Bolonha, v. 14, 2012.
- CARSON, Anne. *Economia dell'imperduto*. Tradução de Patrizio Ceccagnoli. Milão: Utopia Editore, 2020.
- CASA NOVA, Vera. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 65-75, maio/ago. 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. *Serrote: uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*, São Paulo, n. 13, p. 99-133, 2013.
- FLORES, Guilherme Gontijo. A revolta do poema. *Caderno de Leituras (Chão da Feira)*, Belo Horizonte, n. 90, 2019. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno90/>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- FRÓES, Leonardo. Um detalhe na paisagem. *Serrote*, São Paulo, out. 2017. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2017/10/um-detalhe-na-paisagem-por-leonardo-froes/>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- FRÓES, Leonardo. *Poesia reunida (1968-2021)*. São Paulo: Editora 34, 2021.

- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- HANSEN, Júlia de Carvalho. Entrevista com Leonardo Fróes. *Caderno de Leituras (Chão da Feira)*, Belo Horizonte, n. 64, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno64-froes-ok.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- JACCOTTET, Philippe. *Paesaggi con figure assenti*. Tradução de Fabio Pusterla. Locarno: Dadò, 1996.
- JACCOTTET, Philippe. La Semaïson. In: JACCOTTET, Philippe. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2014.
- JACCOTTET, Philippe. *Passeggiata sotto gli alberi*. Tradução de Cristian Rossati. Milão: Marcos y Marcos, 2021.
- JAKOB, Michael. *Il paesaggio*. Tradução de A. Gherzi. Milão: Il Mulino, 2020.
- NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida, *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- POLLACK, Martin. *Paesaggi contaminati*. Tradução de Melissa Maggioni. Roveredo: Keller Editore, 2016.
- PUGNO, Laura. *L'oltre. Poesia, terzo paesaggio, terza natura?* Milão: Il Saggiatore, 2025.
- PUSTERLA, Fabio. *Bocksten*. Milão: Marcos y Marcos, 1989.
- PUSTERLA, Fabio. *Argéman: antologia poética*. Organização e tradução de Prisca Agustoni. Juiz de Fora: Macondo, 2018.
- PUSTERLA, Fabio. *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021. Con un saggio di Massimo Natale e un autocommento dell'autore*. Florença: Le Lettere, 2022.

- SCAFFAI, Nicolò. Poesia ed ecologia: prospettive contemporanee. *Oblio*, Manziana, v. 12, n. 45, p. 205-218, jun. 2022. Disponível em: <https://www.leparoleelecose.it/poesia-ed-ecologia/>. Acesso em: 1º set. 2025.
- SERENI, Vittorio. *Poesie. I Meridiani*. Milão: Mondadori, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. Philippe Jaccottet: parler avec la voix du jour. *La beauté du monde*. Editado por Martin Rueff. Paris: Gallimard, 2016.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Poemas*. Edição bilíngue. Seleção, tradução e notas de Geraldo Holanda Cavalcanti. São Paulo: Edusp, 2022.
- VISCHER, Mathilde. *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla*. Paris: Kimé, 2009.
- ZANZOTTO, Andrea. *Primeiras paisagens*. Tradução e organização de Patricia Peterle. Florianópolis; Rio de Janeiro: Copetti Editor/7Letras, 2021.

“Vozes que gritam alto”: à escuta da tradução com E. Pauline Johnson, Tekahionwake e Márcia Wayna Kambeba

CAROLINA PAGANINE

*“E poucos ainda restam;
Mas o rosto acobreado e o fogo lento
De uma vida indomada, meu pai os legou a mim
Para ser meu maior orgulho”.*

*Os wampums são para as pessoas indígenas norte-americanas
o que as canções são para o poeta; ambos são esculpidos com
aquilo que é a mais pura de suas posses, ambos são urdidos com
significado — seja no cinto, seja no livro —, ambos carregam a
respectiva mensagem de paz, o sopro da tradição, o valor maior
do que a moeda e o selo de irmandade entre todas as pessoas.*

*Assim, ofereço este cinto de poemas-wampum àquelas pessoas
que mais me ensinaram sobre seu espírito: minha mãe, cujo
incentivo tem sido meu apoio na sua urdição; meu pai, cujos
pés há muito vagaram para os Alegres Campos de Caça.*

E. P. J.¹

¹ Dedicatória do livro de poemas *The White Wampum* (1895) de Emily Pauline Johnson, Tekahionwake. Salvo indicado, todas as próximas traduções são de minha autoria. “*And few to-day remain; / But copper-tinted face and smouldering fire / Of wilder life, were left me by my sire / To be my proudest claim.*” / *As wampums to the Redman, so to the Poet are his songs; chiselled alike from that which is the purest of his possessions, woven alike with meaning into belt and book, fraught*

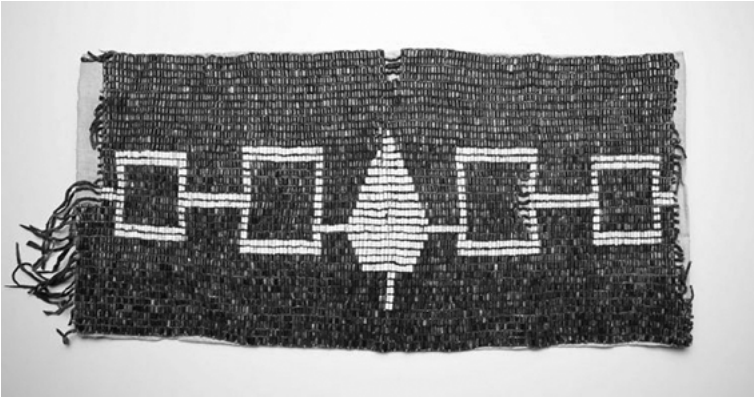
Em tempos pré-colombianos, quando os povos originários das Américas não tinham uma forma escrita de sua língua, a memória, o conhecimento e a arte eram mantidos e transmitidos tanto oralmente quanto por meio de artefatos, como cestas e adornos, e de formas artísticas, como danças, pinturas corporais e outros rituais.

Entre os indígenas *haudenosaunee*² da América do Norte, há um artefato feito de contas esculpidas a partir de conchas azuis e brancas, próprias da costa nordeste do Atlântico, que eram entretidas em diferentes padrões formando um cinto. Como escreve Judith L. Jourdan (2016), tanto as contas quanto os cintos são chamados de *wampums*, e estes últimos serviam como registro de eventos, cerimônias e acordos, pois seus desenhos auxiliavam a memorizar e a recordar esses acontecimentos. Os padrões podiam ser lidos e interpretados pelos conhecedores dessa linguagem, cada *wampum* tendo seu próprio significado, de modo que os cintos também eram usados para enviar mensagens a outras nações. Simbolicamente, quanto mais contas tinha um *wampum*, mais importante era a sua mensagem, e quem os carregava tinha *status* de autoridade e de portador da verdade. Por isso, com esses objetos, os líderes indígenas traziam e propunham acordos diplomáticos que podiam ser aceitos ou não pela outra nação e cujo teor de verdade era selado pela exibição do cinto. Como forma de registro e diplomacia, os cordões e cintos de *wampum* foram também usados pelos colonizadores

alike with the corresponding message of peace, the breathing of tradition, the value of more than coin, and the seal of fellowship with all men. So do I offer this belt of verse-wampum to those two who have taught me most of its spirit—my Mother, whose encouragement has been my mainstay in its weaving; my Father, whose feet have long since wandered to the Happy Hunting Grounds” (Johnson, 1895).

² Também chamados de iroqueses ou povos das Seis Nações, são um grupo de povos originários do norte e nordeste da América do Norte, e falantes do mesmo tronco linguístico iroquês. As Seis Nações compreendem os *Mohawk*, os *Oneida*, os *Onondaga*, os *Cayuga*, os *Seneca* e os *Tuscarora*.

européus em suas negociações com os indígenas da região entre os séculos XVII a XIX.



Hiawatha, cinto wampum
Wampum, c2025.

Muito conscientemente, a escritora Emily Pauline Johnson, Tekahionwake (1861-1913), escolheu os *wampums* como símbolo para sua escrita poética, sendo ela a pessoa de autoridade — a autora e a “tradutora” da cultura indígena para a cultura ocidental. Nesse sentido, seus poemas, escritos em inglês, são tanto o texto-fonte — os textos primeiros — quanto textos segundos, traduções de uma cultura a outra, em que nesses manifesta-se sua voz de mulher e indígena.

Uma escritora entre duas culturas — literalmente, pois Pauline Johnson era mestiça —, ela assume o papel de mediadora cultural entre os povos das Seis Nações e a comunidade de descendência europeia e colonizadora, que passou a violentamente ocupar e usurpar as regiões da *Turtle Island* (“Ilha da Tartaruga”), como a América do Norte era chamada pelos *haudenosaunee* de acordo com seu mito de criação³.

³ Para conhecer uma versão, consultar “The Haudenosaunee Creation Story” (The Haudenosaunee, c2025).

Para pensar a presença poética de Emily Pauline Johnson, recorro também a práticas de mediação cultural e de tradução feminista, num diálogo entre a literatura de povos originários das Américas do Norte e do Sul e entre os séculos XIX e XXI. Nesse percurso, apresento a minha tradução de um de seus poemas mais famosos, “*A Cry from an Indian Wife*” presente em *The White Wampum* (1895), que, em português, ficou “O grito de uma mulher indígena”. O poema de Johnson e a minha tradução põem-se à escuta da poesia contemporânea de Márcia Wayna Kambeba, indígena cambeba, escritora, geógrafa e intelectual brasileira, nascida em 1979 numa aldeia ticuna, na localidade de Belém do Solimões, município de Tabatinga, no Amazonas (Kambeba, c2025).

Pauline Johnson viveu na virada do século XIX para o XX, no Canadá. Os pais, mencionados na epígrafe deste ensaio e a quem a autora dedica seu primeiro livro publicado, *The White Wampum*, eram George Johnson, um importante líder *mohawk* das Seis Nações, e Emily Howells, uma imigrante inglesa no Canadá. Essa dupla origem marcaria sua formação, que, pelo lado paterno, foi influenciada pela vivência, até o início da vida adulta, na reserva *Grand River* das Seis Nações e pelas histórias contadas por seu avô John Smoke Johnson, de quem assimilou o nome *mohawk* Tekahionwake, isto é, “*wampum* duplo” (Gerson, 2020). Pelo lado materno, recebeu uma educação britânica tradicional para uma jovem burguesa no século XIX, mas sem grandes posses: teve acesso a um ensino básico, às artes e às tarefas do lar. A essa ambivalência, soma-se uma segunda: além de ser indígena, era também mulher numa época em que o feminismo estava apenas começando com o movimento da *New Woman*, que estimulava a educação, o trabalho e a independência das mulheres e, posteriormente, o movimento das sufragistas. Para Veronica Strong-Boag e Carole Gerson (2000, p. 3), Johnson foi “uma figura de resistência, desafiando simultaneamente tanto a divisão racial entre povos nativos e europeus quanto as convenções que

restringiam sua condição de mulher”⁴. Por último, soma-se uma terceira ambivalência: foi uma artista da palavra escrita e da oralidade, na dimensão performática. Ainda de acordo com Strong-Boag e Gerson (2000, p. 79), em sua época Pauline Johnson foi até mais conhecida por fazer apresentações em que declamava seus próprios poemas — vestida ora com trajes típicos indígenas, ora com trajes formais vitorianos — do que como poeta.



*Pauline Johnson
em trajes indígenas.
Johnson, 1903 —
autoria anônima.*

⁴ “She was, we argue, a figure of resistance, simultaneously challenging both the racial divide between Native and European, and the conventions that constrained her sex.”



Pauline Johnson em trajes formais vitorianos.
Edward Bros., 1902.

Johnson teve uma vida breve: morreu aos 52 anos, acometida por um câncer de mama. Foi uma mulher independente, nunca se casou, numa época em que o casamento era uma garantia de sustento para as mulheres. Ao final da vida passou por dificuldades financeiras, mas durante todo seu tempo sobreviveu da escrita — publicando poemas,

contos e textos críticos em jornais, revistas e livros — e das turnês de apresentações. Além disso, viajou pelo Canadá, pelo norte dos Estados Unidos e para Londres, na Inglaterra. Morreu em 1913, em Vancouver, na Colúmbia Britânica, lugar que escolheu para passar seus últimos anos e onde conheceu o chefe Joe Capilano (1854-1910). Esse líder *squamish* contou-lhe histórias de seu povo que Johnson imortalizou no papel como *The Legends of Vancouver* (1911). Sua obra, embora um tanto relegada nas primeiras décadas após sua morte, se apresenta como um farol para gerações de escritoras indígenas do Canadá desde a década de 1970, como Maria Campbell e Beth Brant (Strong-Boag e Gerson, 2000, p. 12).

Por toda sua vida, Pauline Johnson foi uma artista no entre-lugar: negociando seus papéis de escritora e artista cênica, de mulher ocidentalizada e indígena, buscando autonomia numa sociedade patriarcal e preconceituosa. Em sua obra escrita, procurou, em uma linguagem marcada pelas tradições líricas anglo-americanas, expressar a diversidade de sua identidade e do tempo em que viveu, quando o atual Canadá ainda era, em muitos aspectos, uma colônia britânica.

Até hoje a recepção de sua obra é ambígua, em especial, por conta de sua aceitação do poder britânico e de suas apresentações em que vestia, como exibido na Figura 2, um figurino genérico indígena, sem ser fiel a nenhum povo específico e com uma série de objetos facilmente identificáveis como dos povos originários: um colar com garras de urso, escalpos, um cinto de *wampums*, cocar, uma faca *mohawk*, vestido de couro e mocassim (Kovacs, c2025). Esse figurino e sua dramatização dos poemas de tema indígena causavam furor e hipnotizavam o público. Geralmente, em seguida ela vestia um vestido formal vitoriano e, segundo relatos, suas apresentações tendiam a um tom mais humorístico e irônico. Apesar dos figurinos estereotipados nos dois casos, Johnson desafiava as convenções sobre as mulheres, fossem elas de ascendência indígena, fossem de

ascendência europeia. Sobre isso, Strong-Bogg e Gerson (2000, p. 4) comentam que:

Talvez os observadores ficassem intrigados não tanto pelo fato de ela parecer transitar a linha racial à vontade, passando do ‘outro’ nativo para o ‘eu’ imperial com a troca de um vestido, mas sim porque fazia a viagem de volta. Se ela podia passar por uma integrante do grupo dominante, o que a atraía de volta à margem?”⁵

No caso de Johnson, a escolha por voltar à sua origem indígena tinha razões políticas e financeiras. Por um lado, estava ciente de sua importância como ‘porta-voz’ dos povos originários do Canadá e como uma mulher que, por sua ascendência europeia, fora instruída nos modos de viver e pensar coloniais. Por outro lado, sabia que sua ascendência indígena chamava a atenção de curiosos que buscavam justamente a exotização do seu ‘eu’ indígena. Mas, em todos os casos, sua posição era de resistência, conforme ela deixou claro no depoimento que deu ao amigo Ernest Thompson Seton, que o publicou em 1913:

Há quem pense que me elogia ao dizer que eu sou exatamente igual a uma mulher branca. Meu objetivo, minha alegria e meu orgulho são cantar as glórias do meu povo. Foi a nossa raça que deu ao mundo uma medida de heroísmo, um exemplo de destreza física. Foi a nossa raça que ensinou ao mundo que avareza encoberta por qualquer outro nome é crime. Foi o nosso povo do céu azul e dos bosques verdes e a nossa fé que ensinaram os homens a viver sem ganância e a morrer sem medo. Foram os nossos guerreiros que, um contra

⁵ “Perhaps observers were puzzled not so much that she appeared to cross the racial line at will, moving from Native ‘Other’ to imperial ‘I’ with the change of a dress, but that she made the return voyage. If she could pass as one of the dominant, what then drew her back to the margin?”

um e até um contra três, conseguiram enfrentar e ganhar lutando contra o mundo. Mas não fossem nossos números escassos e nossa fé simples de que os outros eram tão genuínos quanto nós em manter sua honra e considerar inviolável sua palavra, nós deveríamos ser os donos da América hoje. (Johnson apud Seton, 1913, p. 5-6)⁶

Em fins do século XIX na América do Norte, Pauline Johnson já apontava para temas como territorialidade, resistência, questionamento da autenticidade indígena, solidão da mulher indígena e a centralidade dos rios e das florestas, o que hoje vemos na literatura indígena contemporânea de autoras brasileiras. Podemos ouvir ecos de Johnson no poema “Território ancestral”, de Márcia Wayna Kambeba (2013, p. 39):

Do encontro entre o “índio” e o “branco”,
Uma coisa não se pode esquecer,
Das lutas e grandes batalhas,
Para terra o direito defender.

A arma de fogo superou minha flecha,
Minha nudez se tornou escandalização,
Minha língua foi mantida no anonimato,
Mudaram minha vida, destruíram o meu chão.

⁶ Tradução de Catarina Vitória Guimarães Ribeiro (2025, p. 17). “*Never let anyone call me a white woman,” she said. “There are those who think they pay me a compliment in saying that I am just like a white woman. My aim, my joy, my pride is to sing the glories of my own people. Ours was the race that gave the world its measure of heroism, its standard of physical prowess. Ours was the race that taught the world that avarice veiled by any name is crime. Ours were the people of the blue air and the green woods, and ours the faith that taught men to live without greed and to die without fear. Ours were the fighting men that, man to man—yes, one to three—could meet and win against the world. But for our few numbers, our simple faith that others were as true as we to keep their honor bright and hold as bond inviolable their plighted word, we should have owned America to-day.”*

Em ambas as autoras, a violência covarde e as condições assimétricas da luta pela terra e pela própria existência denunciam os efeitos devastadores da colonização e do imperialismo. Em outro poema, Kambeba marca, assim como Johnson coloca na dedicatória citada no início deste ensaio, a força da memória contida em artes não verbais enquanto uma prática de resistência e de herança cultural. Lemos em “Ancestralidade” (Kambeba, 2020a, p. 36):

Na terra que o sangue banhou,
Uma nova geração levantou,
Com garra e coragem,
Luta e canta sua nação.

Revive o que de fato é seu,
A cultura desses povos não morreu,
Na pele grande tela,
O grafismo é nossa voz.

Se Johnson e os *haudenosaunee* tinham o *wampum*, Kambeba traz a arte corporal como um dos modos de expressão de sua cultura kambeba, grupo indígena que habita o médio Rio Solimões, no Amazonas.

Como uma mulher branca, dar voz aos poemas de Pauline Johnson em português é pôr-me à escuta das mulheres indígenas no Brasil, uma estratégia feminista de tradução que Françoise Massardier-Kenney (2022, p. 206) chama de “utilização de textos paralelos”, ou seja, recorrer a textos autorais ou traduzidos que dialoguem com temas e gêneros literários do texto-fonte. Nesse sentido, reconheço minhas fronteiras contextuais ao me aproximar da escrita dessas autoras. Em outras palavras, quero inscrever minha tradução a partir de um conhecimento situado, conceito este que Donna Haraway propõe para a prática feminista acadêmica a fim de radicalizar a argumentação da não objetividade científica ao ponto de que nosso percurso crítico seja um “rastro das mediações” que convocamos

para a leitura e para a tradução. Para Haraway (2009, p. 16), “precisamos de uma rede de conexões para a Terra, incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes — e diferenciadas em termos de poder”.

Para tatear aproximações entre essas comunidades e contextos, inscrevem-se, além dos “textos paralelos”, os estudos críticos e as notas produzidos pela pessoa que traduz. Esta é uma estratégia que, embora elencada por Luise von Flotow (2021) como uma prática feminista de tradução, não é exclusiva dela (Massardier-Kenney, 2022). O que a diferencia no caso de uma tradução que se propõe feminista e situada é o enfoque dado a contextualizar obras e autoras em um campo maior da produção cultural de mulheres.

Assim, ao fazermos aqui um percurso temporal — entre os séculos XIX e XXI — e geográfico — entre as Américas —, são necessárias algumas palavras sobre o contexto do poema “*A Cry from an Indian Wife*”. O poema foi publicado pela primeira vez no periódico de Toronto, *The Week*, em 18 de junho de 1885. Durante os meses anteriores, ocorrera uma batalha que ficou conhecida como a rebelião de North-West, em que uma maioria de indígenas *métis*⁷ lutou contra o governo da época por direitos às terras que eles ocupavam nas planícies canadenses do meio-oeste, protestando também contra acordos não honrados pelo governo. Houve muitas mortes entre todos os grupos: colonos, soldados e indígenas, e estes saíram derrotados e tiveram seus líderes posteriormente condenados à morte pela força. Para Charlotte Gray (2003, p. 143), biógrafa de Pauline Johnson, nos anos subsequentes “a rebelião de 1885, que derrotara tanto política quanto emocionalmente os *métis* e os indígenas, foi considerada

⁷ Grupo indígena de ascendência indígena e europeia ligado à colonização francesa e católica. Surgiu como força política no século XIX e estava situado, à época, majoritariamente no oeste do Canadá (Gaudry, 2023).

um símbolo do arrogante descaso de Ottawa pelas reivindicações dos povos nativos”⁸.

O poema de Johnson é um monólogo dramático em primeira pessoa no qual a persona poética, uma mulher indígena, lamenta a partida de seu companheiro para a guerra, se revolta com a situação de opressão dos indígenas e reclama seus direitos à terra e a uma vida digna. Ao mesmo tempo, também se compadece da situação das mulheres brancas e de seus filhos, enviados para a guerra e para lugares desconhecidos. Essa ambiguidade, entre a solidariedade aos indígenas e uma simpatia pela sociedade e pelo governo euro-canadense, resultou em versos finais condescendentes com o governo, os quais depois foram modificados numa segunda versão do poema⁹, em que Johnson deixa mais clara sua posição a favor dos indígenas e sua crítica ao governo. Strong-Boag e Gerson (2000, p. 149-150) também comentam que Johnson, ao não nomear diretamente os *métis* no poema, acabou por atenuar a crítica ao governo e o tom de denúncia do texto. No entanto, as estudiosas afirmam que tratar de modo mais abrangente a causa indígena e dar voz à mulher indígena reforçavam o tom dramático do poema, sendo este um dos seus poemas de maior sucesso em apresentações e um dos mais conhecidos. Com “*A Cry from an Indian Wife*”, Johnson se estabeleceu

⁸ “*Out west, the 1885 Rebellion, which left the Métis and the Indians defeated both politically and emotionally, was regarded as a symbol of Ottawa’s arrogant dismissal of native claims.*”

⁹ A primeira versão de 1885 continha os seguintes versos finais: “*O! heart o’erfraught—O! nation lying low— / God, and fair Canada have willed it so*” (Johnson apud Strong-Boag e Gerson, 2000, p. 151). Em português: “Oh, coração sobrecarregado — Oh, nação derrubada / Deus e o Canadá, branco e justo, assim o quiseram”. Já a versão final, publicada em *The White Wampum* (1895), o texto-base para a minha tradução, substitui aqueles versos por: “*Go forth, nor bend to greet of white man’s hands, / By right, by birth we Indians own these lands, / Though starved, crushed, plundered, lies our nation low... / Perhaps the white man’s God has willed it so*”.

como poeta, afirmando seu papel de mulher e indígena, exigindo “reconhecimento para as figuras silenciadas na história colonial” (Strong-Boag e Gerson, 2000, p. 151)¹⁰.

Considerando o sucesso e o impacto do poema na sua dimensão oral e considerando também que muito da arte literária indígena era, e ainda é, realizada oralmente, procurei fazer a minha tradução também contemplar esse aspecto. Do ponto de vista textual, isso resultou em reproduzir no texto traduzido estratégias do próprio texto-fonte, como o uso de rimas emparelhadas, a repetição de certas estruturas sintáticas, o uso da segunda pessoa do singular para marcar o tom solene e interlocutório da persona poética e a escolha por termos com maior pronunciabilidade.

Outro aspecto importante da tradução foi a decisão de atualizar os termos relacionados à raça: assim, *indian* e *redskin* tornaram-se indígena. Numa primeira versão da tradução deste poema¹¹, usei ‘pele vermelha’ para *redskin*: primeiro, porque é um termo bastante usado, sem conotação negativa, por Pauline Johnson em toda a sua obra, não só nos poemas; segundo, porque os termos em inglês eram aceitáveis à época em que a autora escreveu. Buscava nesse primeiro momento uma tradução que marcasse a distância temporal na qual o texto-fonte fora escrito. Entretanto, além da carga pejorativa, esses termos generalizam a identidade dos povos originários das Américas, conforme coloca Márcia Kambeba (2020b) no poema “Índio eu não sou”:

¹⁰ “*In giving voice to the unnamed ‘Indian Wife,’ Johnson demands recognition for the silenced figures of colonial history.*”

¹¹ Publiquei uma primeira versão deste poema e de outros dois de Pauline Johnson na revista *Nota do Tradutor* (Johnson, 2023). Para ver outras obras traduzidas da autora, conferir a dissertação de Catarina Ribeiro (2025), que traduziu e comentou dois contos de Johnson.

Não me chame de “índio” porque
Esse nome nunca me pertenceu
Nem como apelido quero levar
Um erro que Colombo cometeu.

[...]

“Índio” eu não sou.

Sou Kambeba, sou Tembê

Sou kokama, sou Sataré

Sou Guarani, sou Arawaté

Sou tikuna, sou Suruí

Sou Tupinambá, sou Pataxó

Sou Terena, sou Tukano

Resisto com raça e fé.

Kambeba deixa claro neste poema que a denominação “índio” é criação da empresa colonizadora, a qual buscou destituir os traços culturais e identitários singulares de cada um dos povos que viviam nas Américas. Portanto, em vez de remeter ao passado, fortemente marcado por um preconceito homogeneizador e estereotipante, uma tradução ética e criativa deveria passar por um diálogo com vozes de mulheres indígenas contemporâneas da atualidade. Pauline Johnson, no século XIX, usava uma linguagem ainda mais fortemente marcada pela colonização, e hoje, segundo aponta Liane Schneider (2016, p. 137), a literatura indígena contemporânea busca novos modos criativos de contar sua história, cujos escritores:

[...] vêm se empenhando em resgatar ou dar novo formato à identidade e à bagagem cultural dos povos nativos das Américas, disseminando a diversidade cultural, combatendo a monocultura e apresentando uma imagem mais positiva dos indígenas, até então retratados apenas pelo ponto de vista dos colonizadores.

Nesse processo dialógico entre literaturas indígenas do Canadá e do Brasil, gostaria de propor uma leitura de um poema específico de Márcia

Kambeba como uma tradução, no sentido de sobrevida (Benjamin, 2011), de uma escuta que atravessa tempos e espaços e faz ressoar as canções de força e resistência das mulheres indígenas das Américas. Mas os poemas de Kambeba são também os textos-fonte da minha tradução, pois muitas escolhas tradutórias vieram a partir dessa escuta.

É nesse sentido que apresento a minha tradução “O grito de uma mulher indígena”, de E. Pauline Johnson, seguido do poema “Resistência indígena”, de Kambeba (2020a, p. 34-35). Até onde se sabe, a autora brasileira não leu a autora canadense para se inspirar — as conexões vêm do meu olhar como leitora e tradutora, num processo de embaralhamento dos fluxos dos textos e das línguas.

O grito de uma mulher indígena

Meu bravo da floresta, meu amor indígena, adeus;
Talvez não nos encontremos mais; que posso eu
Saber dos males terríveis a atingir nosso pequeno bando,
Ou o que irás sofrer nas mãos do homem branco?
Eis aqui a tua faca! Pensava que não mais a usarias.
Nenhum bisão perdido a clama neste dia;
Nenhum couro de gado vai retalhar.
A planície está vazia e busca algo nobre para caçar:
Beberá o sangue vital de um exército de soldados.
Vai; levanta-te e ataca, sem que importe o resultado.
Agora fica. Não te revoltes contra a Coroa,
Nem levantes, contra esses jovens, tua mão à toa,
São guerreiros de pele branca, rumo ao Oeste para reprimir
Nosso povo que caiu e que se levanta para insurgir.
São jovens, belos e benevolentes;
Maldita seja a guerra que bebe sangue inocente.
Maldito seja o destino que do Leste os enviou
Para mandar em nosso povo — que quase se acabou.
Isso é o que sopra o vento desta vasta região.
Todavia, suas novas leis têm boa intenção.
Apenas esquecem que, para nós, indígenas, a terra é nossa

De um oceano a outro; que eles pisam numa posse,
Sobre um solo e um reino
Que há séculos era só nosso de direito.
Eles nunca pensam em qual seria a sensação
Se de um lugar distante viesse uma grande nação
Arrebatando as terras de seus desafortunados guerreiros,
Dando-lhes o que antes nos deram — só guerras e enterros.
Então vai e luta pela liberdade e pela vida,
E traz de volta a honra para tua mulher indígena.
Tua mulher? Ah, quanto a isso, quem se importa comigo?
Quem se compadece de meu amor e de minha agonia?
Que padre de vestes brancas reza por sua segurança
Como rezam uma oração de esperança
Para cada um que pelo Canadá se voluntaria?
Quem reza pela vitória que o jovem indígena traria?
Quem reza pelo nosso pobre povo derrubado?
Ninguém — então vai logo e leva teu machado.
Fico com o coração partido e destruído,
Mas sou forte e para a guerra te envio.
Agora fica, o meu coração não é o único entristecido
Lamentando o marido e o filho perdidos;
Pense nas mães pelos mares interiores ilhadas,
Pense na virgem de pele branca ajoelhada;
Uma roga ao seu Deus que cuide de um doce menino
Marchando ao noroeste selvagem, ele está a caminho
A outra reza para proteger seu amor do perigo,
Para dar força ao seu braço jovem e erguido.
Ah, como aquele rosto branco estremece ao pensar,
Seu machado *tomahawk* o melhor sangue vai tomar.
Ela nunca pensa na grande dor que meu peito sofre
Nem reza por seu cocar de águia e seu rosto cor de cobre.
Ameaçado por mil balas de armas de fogo,
Meu coração, o alvo, se meu guerreiro cair morto.
Oh! Como hesitei, uma covarde que não mais erra.
Vai e vence as glórias da guerra.
Vai, e não te curves à cobiça das pessoas brancas,

Por direito, por nascimento, nós, indígenas, somos donos
dessas bandas,
Ainda que nosso povo esteja faminto, destroçado, pilhado...
Talvez o Deus do homem branco assim o tenha desejado.

(Johnson, 1895, tradução minha)¹²

Resistência indígena

Quando as expedições aqui chegaram
Nesse solo meus pés já haviam tocado,
Meus cabelos cobriam meu corpo,
Com as palhas fazia um trançado.

Homens altos, vestidos,
Com arma na mão,
Meu povo correu, se escondeu,
Que confusão!

E numa conversa estranha,
Começava um perde e ganha,
Nossas casas invadidas
Pela espada da ambição.

Resistimos a uma guerra
De dizimação e epidemia,
Escravidão e exploração,
Maus-tratos que covardia.
Falavam em nome de um Cristo,
Qual Cristo? Não se via.

Como mulher sofreu
Vendo o povo lutar,
Vejam só que invasão,
Invadidos sem pensar
Que o sofrimento ora sentido
Ia por anos se arrastar.

¹² O texto completo em inglês pode ser lido em Johnson, 1895.

Os abusos e violências
Não ficaram para trás,
Vários anos se passaram
Ainda ecoa nossa voz.

Sou indígena tenho alma,
Sou a riqueza, sou a nação,
Não sou enfeite, nem objeto,
Sou a barriga da gestação,
Que gestou em ti cultura,
Contribuindo com a miscigenação.

Na minha alma feminina,
Trago a letra da canção,
São vozes que gritam alto,
Com suavidade e beleza.
Sou mulher, sou povo,
Sou rio, sou natureza.

Cada canto em sua língua,
Identidade que em mim ressoa,
Sou cultura, ancestralidade,
Sou sabedoria, eu sou pessoa.

(Kambeba, 2020a, p. 34-35)

Se antes Gayatri Spivak (2010) perguntava “pode a subalterna falar?”, nesses poemas escutamos as vozes de mulheres indígenas que não apenas falam, mas “gritam alto”. O substantivo *cry* no título do poema em inglês poderia ser traduzido para lamento, apelo ou clamor, mas a opção escolhida — grito — enfatiza a urgência e a força de quem não mais será condenada ao silêncio, além de ser uma palavra presente no poema de Kambeba.

Essas vozes gritam sobre seus direitos sobre a terra: “Quando as expedições aqui chegaram / Nesse solo meus pés já haviam tocado” e “Apenas esquecem que, para nós, indígenas, a terra é nossa / De um oceano a outro / que eles pisam numa posse / Sobre um solo e

um reino / Que há séculos era só nosso de direito”. Nesses versos, ambas as autoras criticam a ideia de descobrimento e afirmam seu direito histórico à terra. Kambeba atualiza a história do ponto de vista indígena de que os colonizadores “chegaram” e não “descobriram”, e Johnson ironiza o lema do Canadá inscrito em seu brasão (“*A Mari usque ad Mare*” — “De um oceano a outro”), para mostrar que havia muito tempo e por muitos povos essas terras já eram habitadas.

As autoras também criticam o sistema capitalista de exploração e uma guerra entre forças desiguais: “Resistimos a uma guerra / De dizimação e epidemia, / Escravidão e exploração, / Maus-tratos que covardia” e “Arrebatando as terras de seus desafortunados guerreiros, / Dando-lhes o que antes nos deram — só guerras e enterros”. Tanto para Johnson quanto para Kambeba, o motivo desse sistema está claro, fosse a “cobiça das pessoas brancas”, fosse a “espada da ambição”, respectivamente.

Além do capitalismo, outra ideologia bastante nociva utilizada na colonização foi o cristianismo, fato que não deixa de ser mencionado por Johnson — “Que padre de vestes brancas reza por sua segurança, / Como rezam uma oração de esperança / Para cada um que pelo Canadá se voluntaria? / Quem reza pela vitória que o jovem indígena traria? / Quem reza pelo nosso pobre povo derrubado?” — ou por Kambeba: “Falavam em nome de um Cristo, / Qual Cristo? Não se via”.

Como poemas inscritos sob vozes femininas, não se pode deixar de ouvir o lado das mulheres. Johnson destaca a solidão da mulher indígena e o menosprezo por sua dor: “Tua mulher? Ah, quanto a isso, quem se importa comigo? / Quem se compadece de meu amor e de minha agonia?”. Kambeba, por sua vez, afirma “Como mulher sofri / Vendo o povo lutar”. Num tom mais apreciativo, Kambeba destaca o papel da mulher indígena na formação do Brasil — “Não sou enfeite, nem objeto, / Sou a barriga da gestação, / Que gestou em ti cultura, / Contribuindo com a miscigenação” — e sua identidade multicultural: “Sou mulher, sou povo, / Sou rio, sou natureza”.

Se no final do século XIX Pauline Johnson denunciava o extermínio indígena e sua contrapartida, a resistência, “Nosso povo que caiu e que se levanta para insurgir”, no século XXI somos lembrados por Márcia Kambeba de que “Os abusos e violências / Não ficaram para trás, / Vários anos se passaram / Ainda ecoa nossa voz”. Essa resistência passa por uma das principais características da voz indígena, a afirmação de sua autodeterminação, e é assim que as duas autoras terminam seus poemas, seja com o apelo de Johnson — “Por direito, por nascimento, nós, indígenas, somos donos dessas bandas” —, seja com a celebração de Kambeba: “Cada canto em sua língua, / Identidade que em mim ressoa, / Sou cultura, ancestralidade, / Sou sabedoria, eu sou pessoa”.

Ainda que os temas tratados por Johnson e Kambeba sejam compartilhados por muitos autores e autoras indígenas, vale perceber que, por meio do ato de traduzir informado por práticas feministas e éticas de tradução, temos a possibilidade de fazer notar as reverberações entre as duas autoras, num jogo de intertextualidade em que os direcionamentos entre textos-fonte e textos-alvo se confundem. Talvez aqui possamos voltar à ideia de “rastros das mediações”, proposta por Haraway (2009), para imaginar essas múltiplas vozes que estão à escuta nos textos numa dimensão relacional e fluida. São as vozes das autoras e da tradutora, que embora estejam localizadas em comunidades muito diversas, podem se encontrar como diferentes afluentes, a fim de formar um grande rio.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011.
- EDWARDS BROS. Pauline Johnson-2. *Search Archives*, Vancouver, 1902. Disponível em: <https://searcharchives.vancouver.ca/pauline-johnson-2>. Acesso em: 21 set. 2025.
- FLOTOW, Luise von. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Tradução de Ofir Bergemann de Aguiar & Lilian Virginia Porto. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. 2 p. 492-511, maio/ago., 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/75949>. Acesso em: 2 jun. 2025.
- GAUDRY, Adam. Métis. *The Canadian Encyclopedia*, Toronto, 28 nov. 2023. Disponível em: <http://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/metis>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- GERSON, Carole; STRONG-BOAG, Veronica. *Paddling Her Own Canoe: The Times and Texts of E. Pauline Johnson (Tekahionwake)*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- GERSON, Carole. The International Reach of E. Pauline Johnson / Tekahionwake. *Études canadiennes/Canadian Studies*, [Aubervilliers], n. 88, 2020. Publicado em: 1º jun. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eccs/3367>. Acesso em: 21 set. 2025.
- GRAY, Charlotte. *Flint & Feather: The Life and Times of E. Pauline Johnson Tekahionwake*. Toronto: Harper Flamingo Canada, 2002.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução de Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 20 ago. 2025.

JOHNSON, E. Pauline (Tekahionwake). A canção que meu remo canta | The Song My Paddle Sings. Tradução de Carolina Paganine. *Revista Nota do Tradutor*, Florianópolis, n. 27, p. 237-250, dez. 2023. Disponível em: [https://www.notadotradutor.com/previas/\(n.t.\)_E_Pauline_Johnson_Tekahionwake.html](https://www.notadotradutor.com/previas/(n.t.)_E_Pauline_Johnson_Tekahionwake.html). Acesso em: 17 dez. 2024.

JOHNSON, E. Pauline. *Canadian born*. Toronto: George N. Morang & Co., 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/canadianborn00john/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 21 set. 2025.

JOHNSON, E. Pauline (Tekahionwake). *The White Wampum*. London/Toronto/Boston: John Lane/Copp Clark Co./Lamson, Wolfe & Co., 1895. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/52988/pg52988-images.html>. Acesso em: 22 ago. 2025.

JOURDAN, Judith L. Wampum: Our Historical Record. *Oneida Cultural Heritage Department*, Nova York, 13 set. 2016. Disponível em: <https://oneida-nsn.gov/wp-content/uploads/2016/04/WAMPUM-OUR-HISTORICAL-RECORD-9.13.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tama = Eu moro na cidade*. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *O lugar do saber*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020a. Disponível em: <http://www.casaleiria.com.br/acervo/olma/olugardosaber>. Acesso em: 17 set. 2025.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Índio eu não sou. In: DORRICO, Julie. Três poemas de Márcia Kambeba. *Revista Acrobata*, Teresina, 23 abr. 2020b. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrigo/poesia/3-poemas-de-marcia-kambeba>. Acesso em: 17 set. 2025.

- KOVACS, Alexandra (Sasha). Pauline Johnson's Costume: In and Beyond the Museum of Vancouver. *Performance in the Pacific Northwest*, Victoria, c2025. Disponível em: <https://performancepnw.uvic.ca/pauline-johnsons-costume/#intro>. Acesso em: 21 set. 2025.
- MÁRCIA Kambeba. *Wikipédia*, [s. l.], c2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rcia_Kambeba. Acesso em: 22 ago. 2025.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Caminhos para uma redefinição da prática feminista de tradução. Tradução de Emanuela Carla Siqueira e Marcela Lanius. *Revista X*, Curitiba, v. 17, n. 1, p. 192-212, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/84391>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- RIBEIRO, Catarina Vitória Guimarães. *Dois contos de E. Pauline Johnson (Tekahionwake) em tradução feminista e interseccional*. 2025. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos da Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2025.
- SCHNEIDER, Liane. Vozes de escritoras indígenas das Américas: resistência em forma de verso no Canadá e Brasil. *Interfaces Brasil/Canadá*, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 16, n. 3, p. 134-214, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/9839>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- SETON, Ernest Thompson. Tekahionwake. In: JOHNSON, E. Pauline. *The Shagganappi*. Toronto: William Briggs, 1913. Disponível em: <https://archive.org/details/shagganappi0000unse/mode/2up>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THE HAUDENOSAUNEE Creation Story. *Oneida Indian Nation*, Nova York, c2025. Disponível em: <https://www.oneidaindiannation.com/the-haudenosaunee-creation-story/>. Acesso em: 21 set. 2025.

WAMPUM. *Onondaga Nation*, Nova York, c2025. Disponível em: <https://www.onondaganation.org/culture/wampum/>. Acesso em: 21 set. 2025.

Inês Oseki-Dépré e o amor das línguas

MARCELO JACQUES DE MORAES

Inês Oseki-Dépré viveu desde sempre entre línguas, a começar pela infância, em São Paulo, onde cresceu entre o japonês do pai, imigrante que chegara ao Brasil aos 13 anos de idade, e o português da mãe, filha também de japoneses, mas nascida no Brasil. Entretanto, mais do que expô-la desde cedo à diferença irreduzível entre os modos de significação do mundo que as línguas carregam consigo, a divisão entre as línguas paterna e materna despertou em Inês, muito especialmente, o amor pela língua estrangeira, daquele amor não sem ambivalência pela língua estrangeira quando é vivido no cotidiano, no seio da língua própria (Nuselovici, 2018)¹.

Portanto, não parece que tenha sido por acaso que, em 1966 (ainda muito jovem, aos 23 anos), Inês radicou-se num país estrangeiro, a França, e tornou-se, entre muitas outras coisas — mas acima de tudo —, tradutora. Creio que é a partir desse lugar primeiro, que ela nunca abandonou, e de todas as experiências efetivamente tradutórias que dele decorreram, que Inês é também uma ensaísta e uma teórica da tradução.

Foi na França que, de fato, ela começou a traduzir. Sua primeira tradução importante foi a primeira tradução para o português dos

¹ Recolho esses dados de um belíssimo relato ‘autobiográfico’ feito por Inês e ainda inédito em português. Chamado “*You’re Welcome*”, foi originalmente publicado no periódico francês *La République Internationale des Lettres*, número *hors-série*, em 10 de fevereiro de 1995.

Escritos de Jacques Lacan, realizada entre 1968 e 1970, cuja primeira edição, pela Editora Perspectiva, de São Paulo, data de 1976. Foi feita por insistência do próprio Lacan, que, conforme conta saborosamente Inês, se entusiasmou com a possibilidade de tê-la como tradutora depois de saber por Roman Jakobson que ela não tinha interesse em fazê-lo e de ela ter-lhe dito pessoalmente que nada entendia de psicanálise. Nesse caso, respondeu-lhe Lacan, ela seria a tradutora ideal (Garcia; Gandolfi, 2015).

Relembro o fato, pois acho interessante que Inês tenha tido essa experiência iniciática com um original para ela tão hermético e ao mesmo tempo tão centrado na materialidade da linguagem, além de carregado da aura de intraduzibilidade. Somada à sua relação primeiramente com Haroldo de Campos — que ela conhecera pouco antes de ir para a França e cuja obra passou também a traduzir para o francês —, mas também com Roman Jakobson — que lhe fora apresentado pelo poeta e que, por sua vez, a apresentou ao psicanalista —, e ainda com a obra de Michel Butor — sobre a qual fazia sua tese de doutorado em Aix-en-Provence —, essa tradução de Lacan certamente contribuiu para a sua sensibilidade para com uma tradução centrada na “carne” da letra, como ela diria em artigo a respeito dessa experiência (Oseki-Dépré, 2011), e também ajuda a explicar o interesse mais tarde, nos anos 1980/1990, em sua reflexão sobre a tradução, por autores como Henri Meschonnic e Antoine Berman, com os quais, aliás, teve também a oportunidade de conviver.

Foi nessa mesma época que Inês começou a traduzir para o francês inúmeros autores portugueses e brasileiros — de António Vieira a Carlos Drummond de Andrade, de José de Alencar a Lygia Fagundes Telles, de Fernando Pessoa a João Cabral de Melo Neto, entre muitos outros —, constituindo, assim, os alicerces que lhe permitem já há muito tempo transitar pelas diversas teorias da tradução literária, além de fundamentar dois livros de referência na França, mas não apenas, na área de estudos da tradução: *Théories et pratiques de la*

traduction littéraire, pela Armand Colin, em 1999/2006, e *De Walter Benjamin à nos jours. Essais de traductologie*, pela Honoré Champion, em 2007. Essas obras foram traduzidas e publicadas no Brasil pela editora UNB em 2021 (Oseki-Dépré, 2021a; 2021b).

Mas acho importante destacar, inclusive como base para esses livros, a experiência com dois autores fundamentais para o pensamento e a prática da tradução de Inês. Haroldo de Campos (1998; 2019), evidentemente, e suas *Galáxias*, traduzidas em diálogo com o poeta desde o final dos anos 1960, com uma primeira edição integral em 1998 (reedição em 2019); e Guimarães Rosa (1982), com suas *Primeiras histórias*. Inês refletiu e expôs a cozinha dessas traduções em inúmeros ensaios. Se Haroldo é onipresente na trajetória de Inês, tanto pela parceria tradutória quanto por sua consistente reflexão teórica — inclusive ela também traduziria para o francês uma seleta de artigos do poeta sobre a tradução (Campos, 2018) —, a dificuldade de traduzir para o francês — uma língua tão normatizada, digamos assim — o que ela chamou de “efeito de despaisamento” na língua decorrente da leitura de Rosa (Oseki-Dépré, 2021a, p. 393) certamente foi decisiva para sua relação com a própria língua francesa. Sobre esta tradução, diria Mathieu Dosse — também ele tradutor de Rosa para o francês a partir dos anos 2010 —, em tese sobre a tradução defendida na Universidade de Paris 8, em 2011:

A tradutora, muito atenta ao ritmo, oferece ao leitor francês um efeito de leitura muito próximo do original. Ela obtém isso ao recriar na tradução o efeito de despaisamento que todos os leitores brasileiros sentem ao ler o autor. Dos outros tradutores franceses, apenas Jacques Thiériot consegue (embora com uma escuta menor do ritmo) restituir, mas apenas em alguns momentos, esse efeito de leitura singular. No entanto, existe uma diferença fundamental entre as traduções de Inês Oseki-Dépré e as de Jacques Thiériot: as primeiras são escritas num registo culto, de acordo com aquele utilizado

pelo autor no original; as traduções de Jacques Thiériot, por sua vez, são escritas numa língua compósita, em que os neologismos e arcaísmos coexistem com palavras de gíria. (Dosse, 2011, p. 216, tradução minha)

Como bem sabemos, de fato não é o caso de Rosa. Segundo o próprio Haroldo afirmaria a Inês em carta de 20 de setembro de 1984 — eles se corresponderam com maior ou menor regularidade entre 1967 e 2003:

A propósito: Augusto e eu conversamos longamente com o Michel Butor, durante a recente estada dele em S. Paulo. Disse ao Butor que a sua tradução das *Primeiras estórias* era a primeira que apresentava Rosa em francês na sua barbárica plenitude verbo-rabelaisiana. (Oseki-Dépré; Carneiro, 2022, p. 166)

E exatamente doze anos depois, em 20 de setembro de 1996, Haroldo lhe escreve sobre a tradução das *Galáxias*, então por sair, e compara-a com a de Rosa:

É claro que tem a minha autorização para a publicação de sua tradução das *Galáxias* em francês. Acompanhei as etapas de seu dedicado trabalho de transposição criativa do meu texto desde o início, contribuindo, sempre que me pareceu oportuno, com sugestões de revisão. Em meu julgamento você saiu-se com êxito da difícilíssima empresa de re-criar em francês um texto tão complexo quanto o meu, que explora a língua portuguesa até seus extremos limites, transgredindo-os mesmo onde esteticamente relevante. Nesse sentido, as *Galáxias* (que considero um poema longo, em 50 Cantos/Fragmentos) oferecem problemas de tradução talvez maiores e mais desafiadores do que, por exemplo, os textos de Guimarães Rosa, até mesmo pela “compactura” irredutível da poesia epifânica em relação à prosa épica, ainda que elaboradíssima, como a de Rosa. (Oseki-Dépré; Carneiro, 2022, p. 221)

Não é, portanto, à toa que Inês publica em 1999 *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, obra de caráter didático destinada em especial a estudantes e pesquisadores do campo. Nesse livro, ela traça um amplo panorama do pensamento sobre a tradução literária no Ocidente, concedendo significativo espaço para a apresentação do pensamento de Haroldo, discutindo principalmente o modo como ele vem “reformular a tese benjaminiana da tradução no sentido não de uma prática ‘literalista’, mas antes de uma prática ‘transcriadora’” (Oseki-Dépré, 2021b, p. 220).

Neste nosso século XXI, Inês seguiu traduzindo bastante — ela nunca parou — e, como professora e pesquisadora de literatura comparada da Universidade Aix-Marseille, participou de inúmeros eventos em vários países mundo afora, orientou e formou pesquisadores, e também continuou a publicar seus ensaios em livros e revistas, sempre a partir de suas experiências tradutórias. Nesse sentido, vou destacar rapidamente alguns desses trabalhos.

Em primeiro lugar, uma importante tradução de um livro de 1986 do poeta Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, traduzido por Algo: preto e publicado pela Editora Perspectiva em 2005. Conforme comenta Inês (Roubaud, 2005, p. 15-17) em seu prefácio, “o verso é livre, mas a forma nunca é prosaica”, constituindo-se a partir de todo um jogo intertextual de Roubaud, o autor de *La vieillesse d’Alexandre*, com “o passado da tradição, a poesia trovadoresca ou japonesa”, de que a língua portuguesa, por sua vez, não oferece memória. Nesse sentido, num ensaio de 2009 Inês qualifica sua tradução como “amnésica”, na medida em que produz “em nossa língua uma poética inédita, herdeira de formas e tradições diversas, ausentes em nossa memória” (Oseki-Dépré, 2009, p. 401).

Entendo que ela estivesse falando de certa da tradição da poesia em língua francesa, que se constitui inevitavelmente de “imagens-língua públicas” (expressão de Stéphane Baquey que foi citada por Inês) mais longevas, tradição que ela contrapõe justamente à falta

de longevidade de uma tradição poética propriamente brasileira. De todo modo, acho a ideia de uma tradução amnésica bastante interessante e produtiva, e vale, a meu ver, de certo ponto de vista, para toda e qualquer tradução. Não é esta, aliás, uma das tarefas fundamentais da crítica de tradução? Contrapor memórias e desmemórias? Recuperar, confrontar e ampliar a memória de duas línguas, na tensão entre elas? Porque, se a tradução é de fato sempre, de alguma maneira, esquecimento da potência de rememoração do original e de sua língua, se é igualmente (como apontava Walter Benjamin) “crescimento” desse original, é também crescimento da língua da tradução — e da “relação mais íntima” entre as duas línguas. Inês não faria também de certa forma do francês, ao explicar suas traduções das *Galáxias* de Haroldo ou das *Estórias* de Rosa, por exemplo, uma língua amnésica? E também não o faria crescer, ao despertar virtualidades adormecidas — ainda que nem sempre admitidas pelo espírito normativo do francês, como ensinou Berman? E que funcionariam como espécies de novas próteses de memória?

O segundo aspecto de seu trabalho mais recente que eu gostaria de sublinhar é sua curadoria da poesia contemporânea brasileira, expressa de modo evidente em ensaios mais recentes, mas muito especialmente em alguns dossiês importantes, como para as revistas *Action poétique* (em 1999 e em 2011), ou o que ela intitulou “*Nous sommes la terre*”, para a revista *Attaques*, em 2020, e que acabou resultando na valiosíssima antologia bilíngue “*Poésie intraitable*”, pela editora Les Presses du Réel, em 2022, muito representativa da poesia brasileira contemporânea (Oseki-Dépré, 2022). Seriam muitos elementos a destacar, mas quero salientar um deles, que ela própria realça em sua introdução: o aumento significativo de publicações de poetisas mulheres e o esforço de pensar “certa especificidade de sua escrita poética”, das mulheres, “sem cair na armadilha de uma definição da escrita feminina” (Oseki-Dépré, 2022, p. 19). Mas, uma vez mais, o que ela coloca em questão nessa apresentação é, a partir

de certa reflexão de Liliane Giraudon, que ela cita, “essa não-memória que pesa sobre elas, corpo e língua”, “ausência de memória que as leva a inventar de outra maneira”. Uma escrita amnésica, pergunto-me? Essa tarefa de tradutora de mulheres, Inês a tem também levado adiante através da tradução de poetisas como Angélica Freitas ou Marília Garcia², que muito bem poderíamos definir como extremo-contemporâneas, para evocar a expressão de Michel Deguy³.

Um terceiro aspecto, comento-o rapidamente por razões mais pessoais, diz respeito a duas traduções que tive o prazer e a sorte de fazer com ela (entre várias outras formas de colaboração, formais e informais, institucionais ou não, que construímos ao longo dos últimos vinte anos — nós nos conhecemos em 2005, justamente): as traduções são uma coletânea de ensaios do poeta Christian Prigent, *Para que poetisas ainda?* (Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017), que escolhemos juntos, e *Polifonia Pentesileia* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2022), de Liliane Giraudon. Não vou entrar no mérito dos livros, mas isso dá prova do que de certa maneira já se terá podido apreender da vocação dialógica de Inês, de seu prazer de trabalhar junto, esse prazer que talvez defina exemplarmente a tarefa do tradutor.

Antes de concluir, quero falar um pouco do já referido *De Walter Benjamin aos nossos dias*, um livro de maturidade, precioso, que mapeia, de modo sintético e preciso — sem tirar-lhes a densidade —, algumas das principais discussões teóricas que deram aos estudos da tradução literária toda a sua desenvoltura ao longo do século XX. O interesse primordial do livro está em partir do texto mais lido e relido, traduzido e retraduzido, citado e recitado no campo — “A tarefa do

² Respectivamente, *Rilke Shake* (Les Presses du Réel, 2023) e *Expédition nébuleuse* (Les Presses du Réel, 2025).

³ Sobre a reflexão de Inês a respeito da escrita de mulheres, remeto, por exemplo, ao artigo “(Des)figurações do feminino na poesia contemporânea” (Oseki-Dépré, 2024).

tradutor”, de Walter Benjamin —, para introduzir a obra de autores que são bastante diferentes entre si, mas que desempenharam, nas últimas décadas do século XX, um papel fundamental na consolidação desses estudos como um campo disciplinar próprio: a tradutologia, justamente. Em especial os já citados Antoine Berman e Henri Meschonnic, o pesquisador australiano Anthony Pym e, evidentemente, Haroldo de Campos são os nomes abordados com destaque por Inês. Cada um a seu modo e segundo seus próprios interesses — Berman, com sua discussão sobre a fidelidade à letra e ao estrangeiro; Meschonnic, ao colocar em primeiro a questão do sujeito e da reescrita poética; Pym, inquieto em relação às interseções culturais e à formação do tradutor; e Haroldo, finalmente, com sua militância transcriadora —, os quatro autores retomam e valorizam, como mostra Inês, aspectos do texto de Benjamin que continuam fundamentais para a(s) teoria(s) e a(s) prática(s) da tradução literária.

Longe, contudo, de amortecer o impacto teórico da “Tarefa”, em sua preocupação fundamental de considerar a tradução menos como a transmissão do conteúdo de uma determinada obra (conteúdo que para Benjamin é sempre “inessencial”) do que como a “expressão da relação mais íntima entre as línguas”, Inês salienta a produtividade dessa dimensão propriamente aporética que, em vez de considerar a tradução literária desde o seu enquadramento à perspectiva de uma determinada teoria, permite tomá-la como elemento de um processo dinâmico, definitivamente inacabado, em que está tão sujeita ao “crescimento” — palavra benjaminiana a que já me referi — quanto a própria obra literária dita original. Esse aspecto do trabalho é particularmente realçado no último capítulo do livro, dedicado à discussão de alguns casos exemplares de tradução e retradução literária: da *Eneida* de Virgílio ao *Corvo* de Edgar Poe, da *Antígona* de Sófocles à *Bíblia*, o que as sucessivas traduções demonstram é que o que se coloca em jogo — ou o que resta dele — a cada nova experiência tradutória é o que a autora chama de uma “*epistemologia* do

estilo, singularidade ontologicamente heterogênea, que deixa seu rastro no campo literário”. Ou seja, em suma, a tradução é sempre, ela também, a despeito ou por conta de sua especificidade — de suas amnésias e de suas próteses —, literatura.

E é assim que Inês nos oferece, com a simplicidade facultada apenas àqueles que dominam um determinado campo do conhecimento, uma visão a um só tempo panorâmica e centrada de aspectos conceituais e temáticos incontornáveis nos estudos contemporâneos da tradução literária. E muito mais do que isso, pois ela também nos permite intuir esse lugar da diferença radical que é o da tradução literária como um lugar onde a língua, entre línguas, pode e deve, amorosamente, ser reinventada.

Creio que é um pouco nesse sentido que, em “*You’re Welcome*” — um texto de 1995 no qual Inês fez (em francês) o relato da colisão de mundos em que sua própria existência se inscreveu —, ela está sempre traduzindo *para* a língua em que escreve:

Muitas vezes ela se perguntou se não tinha tudo inventado. Esse país de origem, esse país natal, esse país de acolhida. Esta língua *onde* ela escreve. *Onde* é exatamente a palavra. Ela escreve em uma língua, em língua, ou por meio de uma língua. Talvez até ela escreva *para* esta língua. (Nuselovici, 2018)

Por fim, compartilho com vocês minha tradução do prólogo de “*You’re Welcome*”:

Em certos momentos ela tinha o sentimento de falar “em línguas”.

Tudo se misturava em sua cabeça, é preciso dizer que elas eram como frequência inconciliáveis.

O pai, chegado do Japão aos 13 anos, permanecera japonês. A mãe, nascida no Brasil, era completamente brasileira. E cada um falava com ela em sua língua.

Nas outras famílias, havia uma ordem tácita, já que os pais em geral falavam a mesma língua: as crianças aprendiam primeiro o japonês; depois, na escola, o português, conservando do primeiro um ligeiro sotaque, uma inépcia, facilmente reconhecível e com frequência motivo de deboche de todos.

Ela não sabe mais, mas lembra-se vagamente de ter falado as duas línguas durante certo tempo. Depois, de repente, o pai também começou a falar com ela em português, criando um vazio em sua cabeça e em sua língua, pondo fim às bifurcações de seus pensamentos.

A razão, ela adivinhou mais tarde: falava como um menino. Faziam-lhe uma pergunta, ela respondia com um “mm” acompanhado de um movimento de cabeça vertical e seco. Isso explica por que, durante anos, até que a música tivesse mudado completamente sua vida, impuseram a ela e ao irmão, à revelia deles, uma professora que vinha, três vezes por semana, ensinar-lhes um japonês anasalado e delicado. De fato, ao longo de todos esses anos de má vontade, ela desaprendeu o pouco que sabia dessa língua, que ficou, se não morta, ao menos bastante escondida, latente, em sua memória.

As duas línguas eram perfeitamente contraditórias, é verdade. Uma, latina, indo no sentido do tempo, a outra, absconsa, a contrapelo, aquela língua insular que não se contentava em ter um verbo no final da frase, como o alemão, mas que se apercebia do final no início de cada segmento e na qual a frase de Ponge, extraída do poema “Chuva”, teria ficado assim:

“Centro no, esse, descontínua uma fina cortina (ou rede), provavelmente leves gotas de implacável, mas relativamente lenta queda, sem vigor ser (mas) eterna uma precipitação depois puro meteoro de intensa fração (ser)”⁴

⁴ A tradução do poema em português poderia ser assim: “No centro há uma fina cortina (ou rede) descontínua, uma queda implacável mas relativamente lenta

Por um longo período, essa língua de abandono foi para ela ao mesmo tempo muito familiar e muito estrangeira. Várias pessoas a falavam em sua família e a falavam com ela. Ela não recorda mais quem exatamente, mas sempre entendeu tudo, e quando, por vezes, a avó paterna se dirigia a ela em japonês — enquanto preparava vigorosamente a massa para os pastéis (*chu-mai*): era preciso bater com a mão direita numa vasilha que se segurava com a mão esquerda e a substância líquida, cinzenta, ia ficando aos poucos viscosa e clara, antes de passar ao estado sólido, que era cortado e frito —, a situação beirava a catástrofe. Ela pensava, sem jamais confessar: esta palavra eu não conheço. Eu não entendo o que ela está dizendo.

Como o português era sua língua “materna”, não teve nenhuma dificuldade para aprender inglês, francês, latim e, mais tarde, o espanhol, o italiano, o alemão.

Ela adorava as línguas, sempre pôde falar com muita gente, em países diferentes, onde há uma grande alegria em reconhecer frases familiares.

Na verdade, a língua que ela dominava menos era o francês, o que lhe valeu mais de um contratempo quando chegou aqui. Não entendeu a primeira frase que lhe dirigiu, cocoricando, o zelador da cidade universitária da cidade de Aix-en-Provence. — K'est-cê-ke-cé-ké-ça, perguntou ele. Por um momento achou que não estivessem na França, mas num enclave, ou num território fronteiriço. [...] Seu segundo exílio fora essa longa viagem para a Provença, região que ela só passou a amar depois de muito esforço e de muitos anos: um país verde — coisa inimaginável para uma brasileira das cidades, para quem o verde jamais podia significar “civilização” —, pessoas com um sotaque que ela achou “pavoroso”,

de gotas provavelmente bastante leves, uma precipitação eterna sem vigor, uma fração intensa do meteoro puro”.

uma ausência deprimente de sinais luminosos, de luzes multicoloridas piscando na noite...

Em suma, com o passar do tempo, acabou adquirindo um domínio suficiente da língua falada e escrita. Dois anos já se haviam passado desde aquele pavor do primeiro dia na cidade universitária. A boa Germaine, que chegava gritando em cada quarto “Poubella! Mamoisella, Poubella!”, a deixara num estado de profunda perturbação, de que só lhe tirara o velho e bom Larousse sobre o qual se precipitara antes de abrir a porta.

Ao ponto de esquecer a língua materna. As palavras já não lhe saíam com facilidade e, quando encontrava um compatriota, na rua ou em alguma reunião de amigos, não apenas não conseguia mais se expressar na língua deles, como ficava com o maxilar tenso, com câibras.

Nessa época, por diferentes razões — entre as quais o regime militar fascista —, decidira que o Brasil podia ficar sem ela, e as dificuldades linguísticas só fizeram aumentar o sentimento de que seu país e ela não conseguiriam mais se comunicar como antes.

Então, em sua cabeça, quase sem perceber, começou a mergulhar nas línguas, na linguagem. Primeiro, voltou a praticar as línguas que conhecia bem. Depois, quando tudo voltou à ordem, lançou-se na tradução, no sentido inverso do que poderia ter sido o normal.

Que tédio

Tudo de que ela gostava passava por ali. Como uma necessidade, e mais do que sonhar com a casa do ser, com algo tranqüilo ou com um bem próprio, não sossegou até se instalar naquela gigantesca Babel em que ela própria se transformara, pensava na linguagem que se alargara tanto, que engolira Hölderlin, e então se lembrava do avô.

Ponderava que ele fora o herói de uma aventura, que perseguira uma ideia que o havia levado a milhares de quilômetros

de sua ilha natal, cercada de rios e montanhas, em busca de um ser que, afinal, se mostrara evanescente, em via de desaparecimento, e ao qual, até o fim de seus dias, só se ligara pela língua.

Ele transportara consigo um mundo inteiro, paixões fortes, o ódio do vício e da fraqueza, o amor pela poesia, seus milhares de signos. Enraizar gerações num país que não era o delas nem o dele próprio, tudo por um Irmão mítico e selvagem.

Ao que o avô iniciara ali tão longe, no encontro das línguas, ela precisava dar sequência, separando-se, para isso, de tudo o que amara, de todos os que a haviam feito como ela era, de tudo aquilo a que, sem o saber, ela se apegava mais no mundo.

Ela viera encontrar a passagem secreta entre as línguas.

Mais tarde, compreendeu, contudo, que não se pode dizer tudo em qualquer língua, algumas coisas se dizem melhor em inglês ou alemão; outras em francês, outras, ainda, jamais se dizem em japonês: mim, me, eu.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. *Galaxies*. 1. ed. Prefácio de Jacques Roubaud. Tradução de Inês Oseki-Dépré. La Souterraine: La Main Courante, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *De la raison anthropophage et autres textes*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Caen: Nous, 2018.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galaxies*. 2. ed. Prefácio de Jacques Roubaud. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Caen: Nous, 2019.
- DOSSE, Mathieu. *Poétique de la lecture de la traduction: James Joyce, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Geral e Comparada) – Universidade de Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, 2011. Disponível em: <https://octaviana.fr/s/octaviana/item/171131#?c=0&m=0&s=0&cv=0>. Acesso em: 18 set. 2025.
- GARCIA, Marília; GANDOLFI, Leonardo. Inês Oseki-Dépré. Entrevista. *Revista Grampo Canoa – Lunaparque Edições*, São Paulo, n. 1, out. 2015, p. 2-15. Disponível em: https://www.mariliagarcia.com/_files/ugd/91ec05_635798c838174b29ad36b5edbbe1af16.pdf. Acesso em: 18 set. 2025.
- NUSELOVICI, Alexis. You're Welcome – Inês Oseki. *Hypotheses*, [s. l.], 10 out. 2018. Disponível em: <https://migrexil.hypotheses.org/214>. Acesso em: 18 set. 2025.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. D'une traduction amnésique (à propos de Algo: Preto, de Jacques Roubaud). *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 385-402, dez. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200014. Acesso em: 18 set. 2025.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. A tradução brasileira dos *Escritos* de Jacques Lacan: de uma libra de carne. *Revue Silène*, Paris, 2011.

- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *De Walter Benjamin aos nossos dias (ensaios de tradutologia)*. Tradução de Patrícia Rodrigues Costa. Brasília: Editora UNB, 2021a.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Tradução de Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: Editora UNB, 2021b.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês; CARNEIRO, Vinícius (orgs.). *Cartas de Haroldo de Campos a Inês Oseki-Dépré (1967-2003)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2022.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. (Des)figurações do feminino na poesia contemporânea. *Texto Poético*, [s. l.], v. 20, n. 41, p. 152-170, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2024n41a1066>. Acesso em: 18 set. 2025.
- ROSA, João Guimarães. *Premières histoires*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Paris: Éditions Métailié, 1982.
- ROUBAUD, Jacques. *Algo: preto*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Galeot fo lo libre e qui l'escri.

A voz de Francesca nas traduções catalãs da *Comédia*

EMANUELA FORGETTA

Introdução

A figura de Francesca da Rimini e sua trágica história de amor, narrada no Canto V do *Inferno*, têm fascinado leitores e intérpretes de todas as épocas, estimulando reflexões críticas e inúmeras reescritas. Este estudo pretende analisar como as diferentes estratégias de tradução da voz de Francesca nas versões catalãs de *A divina comédia* não apenas refletem distintas poéticas tradutórias, mas também revelam as formas pelas quais a literatura catalã construiu, ao longo dos séculos, um diálogo crítico próprio com a obra de Dante.

A análise será dividida em duas seções principais. A primeira oferecerá um panorama das traduções catalãs da *Comédia*, examinando o contexto histórico, cultural e literário de cada versão. A partir da tradução pioneira de Andreu Febrer i Cardona (1429), passando pelas versões do século XX de Antoni Bulbena i Tossell (1908), Antoni d'Espona i Nuix (c. 1915), Narcís Verdaguer i Callís (1921), Llorenç de Balanzó i Pons (1923-1924), até chegar às traduções mais recentes de Josep M. de Sagarra i de Castellarnau (1955) e Joan Francesc Mira i Casterà (2000), serão destacados os principais enfoques tradutórios e suas implicações culturais.

A segunda parte do estudo se concentrará em uma análise comparativa das estratégias tradutórias adotadas para a transposição do

monólogo de Francesca no Canto V do *Inferno*, em três das versões mais conhecidas da *Comédia* em catalão: as de Andreu Febrer, Josep M. de Sagarra e Joan Francesc Mira. Por meio de uma abordagem comparativa, serão analisadas as escolhas lexicais e sintáticas nos trechos-chave do discurso de Francesca e, em alguns casos, as estratégias de transposição do registro poético e retórico. O objetivo é oferecer uma visão de conjunto, uma primeira aproximação a um tema que, por sua amplitude e complexidade, mereceria uma investigação filológica mais aprofundada e específica. Atenção especial será dada à forma como cada tradutor interpretou e restituiu a voz da personagem, situando essas escolhas no contexto literário catalão correspondente.

Por meio dessa dupla perspectiva — histórica e tradutológica —, o ensaio busca oferecer uma contribuição para compreender a relação entre Dante e a tradição catalã, evidenciando não apenas a recepção da *Comédia* no âmbito catalão, mas também a forma como a herança dantesca foi, de certa maneira, assimilada pelos âmbitos culturais e literários dessa tradição.

As versões da *Comédia* em catalão

Durante a *Renaixença*, o movimento de renascimento cultural catalão entre os séculos XIX e XX, intelectuais e estudiosos manifestaram um forte interesse pelos textos do passado, especialmente pelos textos medievais. Como consequência, na segunda metade do século XIX iniciou-se a publicação de obras clássicas, muitas vezes organizadas por eruditos e, portanto, destinadas exclusivamente a um público culto (Sabatés, 2024, p. 68). É nesse contexto que se insere a edição de *A divina comédia*, publicada em 1878 por Gaietà Vidal i de Valenciano, que apresentou a tradução quinhentista de Andreu Febrer — a qual

foi, de fato, a primeira versão de *A divina comédia* realizada na Catalunha e no restante do mundo (Somolinos, 2018, p. 13)¹.

A intenção inicial da obra era ambiciosa: previa um segundo volume com um estudo biográfico e bibliográfico sobre Febrer, uma análise do códice por ele utilizado, um glossário e uma investigação sobre a recepção da *Comédia* na Espanha (Somolinos, 2018, p. 64). No entanto, essa segunda parte jamais foi publicada. Além disso, Vidal i de Valenciano completou os trechos ausentes do manuscrito de Febrer com uma tradução própria.

Ainda que haja algumas possíveis incertezas na transposição do original, o trabalho do filólogo catalão permanece como uma contribuição notável. O que se percebe claramente é que, durante a *Renaixença*, o interesse dos intelectuais catalães não se voltou tanto para Dante enquanto autor, mas sim para a recuperação da literatura medieval — nas obras originais e em suas traduções (Sabatés, 2024, p. 69).

A partir do século XX — e ainda mais por ocasião do centenário de Dante —, o “dantismo catalão autêntico e, em parte, original” (Arqués, 2001, p. 26) cresceu exponencialmente, com uma intensa atividade de traduções, conferências e estudos. Essa celebração permitiu que a cultura contemporânea voltasse seu olhar para a obra de Dante, consolidando um vínculo histórico fértil entre a literatura catalã e a italiana. Como observa Gavagnin (2005, p. 196), isso representou “uma consequência natural de uma profunda afinidade linguística e espiritual que perdura desde tempos antigos”. Foi justamente nesse contexto que intelectuais e escritores passaram a considerar necessária uma nova versão de *A divina comédia* — longo período havia

¹ Trata-se da primeira tradução ao mundo, em terceira rima, de *A divina comédia*. Precedida de duas versões em prosa: uma em latim, de Giovanni Bertoldi da Serravalle (1417), e outra em espanhol, de Enric de Villena (1428). Também há uma versão em hexâmetros latinos de Matteo Rondo (1427-1431).

se passado desde a versão de Febrer (1429) —, que levasse em conta, sobretudo, a nova normativa linguística².

A segunda tradução de *A divina comédia* para o catalão, portanto — após a do século XV feita por Febrer —, foi a de Antoni Bulbena i Tossell (1908), também conhecido por sua versão catalã do *Dom Quixote* (Ugarte, 2011, p. 98). A obra vinha acompanhada de um texto introdutório dedicado à vida de Dante. Breve e nem sempre preciso, ainda assim era indicativo do conhecimento dos principais momentos da biografia do poeta italiano (Sabatés, 2024, p. 81). Bulbena compreendeu a importância de recuperar e valorizar um autor da estatura de Dante, mas sua abordagem tradutória revela-se peculiar e controversa.

Como destacam os estudiosos, sua estratégia de tradução está longe de ser invisível: Bacardí (2005, p. 172) ironiza levemente o fato de que, em vez de se anular no texto, Bulbena impõe sua própria voz de forma clara e evidente, em nítido contraste com sua própria declaração programática: “Não há uma frase acrescentada, nem uma expressão alterada; é Dante, e somente Dante, quem fala” (Tosell, 1908, p. 7). Além disso, o tradutor recorre a uma significativa redução do texto original, segundo ele mesmo afirma: “Uma das liberdades que, apesar da nossa veneração pelo autor, nos permitimos foi a redução e supressão de algumas poucas digressões ou episódios” (Tosell, 1891, p. VI-VII).

Não se trata, portanto, de um tradutor que se coloca a serviço do texto: ele o lê, sim, com espírito crítico, mas se autoriza licenças que interferem até mesmo na organização dos capítulos, adaptando-a aos

² Graças ao trabalho de normatização do catalão realizado por Pompeu Fabra na primeira metade do século XX, a língua procura consolidar-se como um instrumento moderno e unificado. É nesse contexto que a tradução da *Commedia*, de Sagarra, responde em particular à necessidade de uma nova versão que reflita as mudanças linguísticas, superando a já distante tradução quatrocentista de Febrer.

interesses dos leitores de sua época (Sabatés, 2024, p. 82-83). Narra a viagem de Dante pelo *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* acompanhado de seus guias, mas omite alguns personagens encontrados ao longo do caminho, preservando apenas os mais conhecidos — entre eles, Francesca. Em alguns casos, um capítulo corresponde à redução de um canto inteiro; em outros, vários cantos são resumidos em um único capítulo.

É provável que Bulbena tenha trabalhado a partir de uma versão italiana da obra — embora não esteja claro qual —, bem como da tradução francesa de Antoine de Rivarol, que ele próprio cita no texto dedicado ao *Inferno*.

As duas traduções seguintes à de Bulbena, ambas dos anos 1920 e, de certa forma, relacionadas entre si e à tradução de Febrer, são de Antoni d’Espona e Narcís Verdaguer i Callís³. Antoni d’Espona fazia parte do *Esbart de Vic*, um grupo literário que se reunia em torno da figura de Jacint Verdaguer, do qual ambos — Espona e Verdaguer — foram sócios fundadores. Esse grupo, altamente representativo da cultura *renaixentista* da época, adotava como lema “pátria, fé e amor”, que “constituíam os temas preferidos de suas composições” (Puntí, 2017, p. 401).

Também de Vic era o primeiro tradutor catalão conhecido de Dante, Andreu Febrer. Como observa Gavagnin, a partilha dessa experiência de tradução entre Espona e Verdaguer não devia ser casual: trocas e encontros ocorriam dentro de um ambiente cultural específico, o de Vic, caracterizado por tendências conservadoras e católico-radicalas. Esse contexto estimulava a atenção voltada a Dante tanto do ponto de vista ideológico quanto pedagógico, em relação ao Seminário de Vic (Gavagnin, 2005, p. 217).

Embora provenientes do mesmo ambiente cultural, as traduções da *Comédia* de d’Espona e Verdaguer i Callís mostram-se, no entanto, contrapostas: a primeira respeita a métrica dantesca, mas utiliza uma

³ Primo do poeta Jacint Verdaguer.

língua não normativa; a segunda opta pelo verso livre, respeitando, porém, as normas linguísticas previstas pelo *Institut d'Estudis Catalans*. Além disso, a primeira é uma tradução completa, enquanto a segunda não é. D'Espona buscava conservar ao máximo a literalidade das palavras em função da rima, e é muito provável que a edição da *Comédia* por ele utilizada fosse a de Fraticelli (Sabatés, 2024, p. 91).

Nota-se também certa influência da tradução de Febrer (Sabatés, 2024, p. 94-95). Contudo, enquanto esteve em vida, sua tradução foi recebida timidamente e nunca foi publicada na integralidade. A publicação de alguns cantos ocorreu apenas postumamente.

A tímida recepção da obra de d'Espona explica-se em parte pelo veto da Seção Filológica do Institut d'Estudis Catalans, que, na ata de 19 de maio de 1921, negou sua publicação por considerá-la desprovida de “valor literário de exemplaridade atual” e “representativo do tempo de sua produção” (Soler, 2013, p. 213). D'Espona, como outros membros de seu contexto cultural, era contrário à reforma ortográfica proposta por Fabra, e sua tradução, de caráter *renaixentista*, já se mostrava ultrapassada em relação às novas orientações linguísticas e literárias do catalão normativo.

Ao contrário, a versão de Verdaguer i Callís foi recebida de modo caloroso, às vezes com alguma exagerada admiração, embora parte da crítica tenha apontado negativamente a renúncia à tercina (Gavagnin, 2005, p. 219-220). Sua tradução opta por uma língua já normatizada, e, de fato, a edição contou com o trabalho incansável do revisor Emili Guanyavents, que interveio no texto em várias questões. Além de garantir o respeito à normativa fabriana, ele também cuidou de outros aspectos textuais, como pontuação, léxico e sintaxe. A tradução foi publicada, incompleta devido à morte do tradutor, em 1922.

Verdaguer i Callís baseou-se na edição de Scartazzini, revisada por Vandelli para a Sociedade Dante Alighieri Italiana (Sabatés, 2024, p. 105), uma edição que gozava de grande prestígio e representava um modelo de referência para os estudos dantescos da época.

Entre 1923 e 1924 surgiu a tradução em dupla versão — versos e prosa — de Antoni Balanzó. Seu desejo era tornar-se o tradutor de Dante, considerando as inúmeras tentativas até então frustradas. Ele baseou-se sobretudo na versão mais antiga da *Comédia*, a de Andreu Febrer, e na mais recente, de Jacint Verdaguer. No entanto, sua versão também foi recebida com certa hesitação pela crítica.

As razões para essa recepção nem sempre positiva residem no fato de que Balanzó frequentemente segue a versão de Febrer, mantendo latinismos, italianismos e arcaísmos do catalão (Gavagnin, 2005, p. 222-223) — elementos que não agradavam ao gosto de seus contemporâneos. Sua escolha de permanecer fiel a uma língua de sabor antigo colidia com as expectativas de um público que, no início do século XX, assistia à modernização da língua catalã, também graças aos esforços da *Renaixença*.

Um aspecto interessante da publicação de Balanzó é a dedicatória da obra ao papa Bento XV. A referência não é casual: em 1921, o pontífice publicou a encíclica *In Praeclara Summorum*⁴, endereçada aos “diletos filhos, professores e alunos dos institutos literários e de alta cultura do mundo católico” por ocasião do sexto centenário da morte de Dante Alighieri. Nesse documento, Bento XV exortava ao estudo do poeta florentino, destacando como “inspira em Alighieri a mesma piedade que há em nós; sua fé tem os mesmos sentimentos, e dos mesmos véus se reveste a verdade que nos veio do céu e que tanto nos eleva”. Balanzó assumiu esse discurso para si, considerando-se não apenas um tradutor, mas também um intérprete da missão espiritual e cultural de Dante.

Essa perspectiva confere à sua tradução uma dimensão ideológica bem-definida: seu Dante não é apenas um clássico da literatura universal, mas um poeta da cristandade, um autor

⁴ Encíclica do papa Bento XV, de 30 de abril de 1921.

a ser lido e compreendido dentro de um horizonte católico. Isso também explica a escolha de manter no texto elementos arcaicos e de se referir a uma tradição linguística e literária que se ligava diretamente à Idade Média, época em que Dante viveu e atuou.

As duas últimas versões de *A divina comédia* em catalão, a de Josep Maria de Sagarra e a mais recente de Joan Francesc Mira, são objeto de análise neste ensaio, junto com a primeira tradução, a de Febrer. Por essa razão, terão um tratamento à parte, para evidenciar as diferenças linguísticas, estilísticas e interpretativas, e para compreender a evolução da recepção dantesca no âmbito catalão.

A voz de Francesca nas versões de Febrer, Sagarra e Mira

Em 1º de agosto de 1429, Andreu Febrer, *algutzir* e provavelmente conselheiro na corte de Afonso, o Magnânimo, concluiu sua tradução para o catalão da *Comédia* de Dante (Somolinos, 2018, p. 36). Trata-se da primeira tradução da obra em versos para uma língua românica diferente do italiano, além de ser a primeira que mantém, com notável rigor, o esquema da tercina encadeada (*terza rima*) (Somolinos, 2018, p. 13). A empreitada de Febrer, realizada em um contexto cultural marcado por uma forte circulação de textos italianos na corte catalano-aragonesa, é um exemplo sofisticado de tradução poética, em que a fidelidade métrica se sobrepõe a uma interpretação pessoal do texto dantesco. Sua versão da *Comédia*, como destaca Di Girolamo, é mais catalanizante do que occitanizante; ela certamente inclui alguns italianismos, que, no entanto, “não devem ser entendidos como atalhos sistemáticos de um tradutor preguiçoso, mas sim como a abertura de um poeta catalão occitanizante a um novo possível paradigma linguístico e cultural” (Girolamo, 2001).

É particularmente interessante analisar a forma como a voz de Francesca da Rimini é proferida no Canto V do *Inferno* — um ponto nevrálgico tanto lírico quanto moral —, por meio das escolhas linguísticas de Febrer. Não faltam calques do italiano, que evidenciam sua fidelidade ao texto original e uma sensibilidade cultural filtrada pelo tempo em que viveu. Justamente nos trechos mais icônicos do diálogo entre a mulher de Ravena e o poeta, nota-se uma perfeita adesão ao texto italiano, a tal ponto que Febrer, por vezes, não hesita em forçar a língua catalã a fim de manter intacta a estrutura sintática e a intensidade expressiva do modelo. A tradução configura-se, assim, como uma prova de fidelidade que, talvez sacrificando em parte a naturalidade da expressão em catalão, restitui com precisão a eloquência trágica do discurso de Francesca, preservando o efeito de imediata reconhecibilidade que esse trecho exercia — e ainda exerce — sobre quem o lê.

Pense-se, por exemplo, nos versos 100-102 do Canto V, nos quais Francesca revela a Dante a causa que está na origem do assassinato cometido contra ela e contra o amado Paolo: “*Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e ’l modo ancor m’offende*”. Esses versos são traduzidos por Febrer com extrema fidelidade: “*Amor, qu’al cor gentil tentost se pren, / pres aquest fort de la bella persona / qui tolta-m fo; e-l modo enquer m’offen*”. A única variação introduzida diz respeito ao advérbio *tentost* (arcaico: *tan prompte*, “tão prontamente”), que substitui *ratto*.

Em Dante, *ratto* também possui valor adverbial, de modo que a função sintática permanece inalterada, o que demonstra a atenção minuciosa do tradutor em respeitar o texto original. Pouco adiante, nos versos 103-105 da *Comédia*, observa-se um procedimento análogo: a única modificação é a substituição de *piacere* por *complaure*. Com essa escolha, Febrer parece interpretar a ambivalência semântica do termo: por um lado, *complaure* pode referir-se à beleza de Paolo, que desperta o amor; por outro, remete mais amplamente ao

prazer ou à felicidade que o próprio amor proporciona (Somolinos, 2018, p. 253)⁵. Em ambos os casos, a versão catalã confirma uma grande fidelidade ao texto dantesco, acompanhada de sutis nuances interpretativas que revelam a fineza poética de Febrer.

A mesma coisa se observa nas duas tercinas que encerram o relato de Francesca (versos 133-138), um dos momentos mais intensos e célebres de todo o canto. Também aqui Febrer reproduz quase literalmente os versos dantescos. A única mudança visível é o uso de *leal* no lugar de *cotanto*: “*Quant nos legim aquell amorós ris / esser bessat de son leal amant, / aquest, qui may de mi no fos divis, / la boca me bessa tot tremolant. / Galeot fo lo libre e qui l’escriu. / E aquell jorn no-n legim plus avant*”.

A substituição de *cotanto* por *leal*, por um lado, parece atenuar a ênfase quantitativa (“tão intensamente”); por outro, introduz um valor que revela uma conotação moral, ao acentuar a fidelidade amorosa e a dimensão ética do vínculo entre Paolo e Francesca. O leve deslocamento semântico observado, introduzido por Febrer, junto com as outras variações mencionadas nos versos 103-105, indicam uma tradução extremamente fiel ao original; ele não apenas não o trai, mas também, em certo sentido, amplia algumas de suas nuances, preservando intactos tanto a força dramática quanto o ritmo da *terzina*.

A figura de Josep Maria de Sagarra, como faz questão de destacar Palau i Fabre (1983, p. 7), é talvez a mais talentosa e poliédrica da literatura catalã da época da *Renaixença*. Poeta, romancista, dramaturgo e jornalista, ele se debruçou sobre um dos monumentos da literatura italiana, *A divina comédia*, mas também sobre outro ápice da

⁵ Lemos no texto: “O tradutor pode ter interpretado *piacer* (agradar) como a beleza de Paolo, mas também, num sentido mais genérico, como a felicidade que o amor proporciona”. No original: “*El traductor pot haver interpretat piacer (complaure) com la bellesa de Paolo, però també, en un sentit més genèric, com la felicitat que proporciona l’amor*”.

tradição ocidental: Shakespeare, cuja obra traduziu quase integralmente. Conforme observa Joan Fuster, dois autores tão diferentes “tinham que exigir, de seu tradutor, uma flexibilidade técnica e uma perícia literária levadas ao extremo”, para que “a versão contivesse o reflexo vivo de suas respectivas personalidades” (Fuster, 1959, p. 35). A tradução de Sagarra nunca é um exercício de mera imitação ou de simples fidelidade literal, mas uma prova de flexibilidade poética, capaz de fazer emergir na língua catalã o ritmo e a voz inconfundível dos autores traduzidos (Gavagnin, 2011, p. 162)⁶.

De fato, uma grande coincidência com o texto dantesco pode ser notada na tercina final do discurso de Francesca: “*Galeot fou el llibre i qui el va escriure! / Aquell jorn el llegir no anà endavant*” (Alighieri, 1955, p. 67)⁷. Em muitos outros pontos cruciais do discurso da mulher de Ravena, o intelectual catalão consegue tornar a voz de Francesca intensamente vívida, carregada de *pathos* e perfeitamente compreensível para o leitor catalão do século XX. Em comparação com a versão de Febrer, mais aderente e quase filológica, Sagarra opta por um catalão imediatamente reconhecível pelos leitores de sua época, em sintonia com os gostos literários e teatrais do período. A voz de Francesca, graças à sua pena, parece adquirir uma entonação mais teatral e passional, conservando, no entanto, o caráter trágico que a define.

Um exemplo significativo é a reformulação dos versos 100-102: “*Amor, que en cor gentil com flama pren, / inflamà aquest de l’escaient persona / que em fou robat; i el com encar m’ofèn*”

⁶ A tradução, concluída em 1941, só foi publicada em volume alguns anos mais tarde, após ter superado a censura franquista; entretanto, circulou clandestinamente, inclusive de forma oral, nos cenáculos literários do pós-guerra espanhol, onde foi recebida com entusiasmo.

⁷ A referência está nos versos 137-138 de *A divina comédia*.

(Alighieri, 1955, p. 65)⁸, onde o *ratto* dantesco, de valor adverbial e concentrado, torna-se em Sagarra “*com flama pren*”, e a ação de *prender* se intensifica em *inflamar*. A imagem do fogo e da chama introduz, assim, uma dimensão sensual, mais imediata e visual, além de uma referência explícita à iconografia infernal.

Do mesmo modo, “*prese costui de la bella persona*” transforma-se em “*inflamà aquest de l’escaient persona*”, com um deslocamento semântico de *bella* para *escaient*, adjetivo que atenua a ênfase estética em favor de uma conotação de *adequação* e *congruência*, aludindo à harmonia mais do que a uma pura beleza exterior. Por fim, o “*mi fu tolta*” torna-se “*em fou robat*”, escolha que acentua a violência do ato por meio do campo semântico do roubo e do assalto.

Ainda mais eloquente é a tradução da cena da leitura de Lancilote (versos 127-136). Onde Dante introduz o episódio “*por prazer*”, Sagarra prefere uma poderosa imagem sensual — “*com l’encesa mel del dolç desig*” (Alighieri, 1955, p. 66)⁹ (*como o mel aceso do doce desejo*) —, deslocando o foco do inocente passatempo para a força ardente do desejo. A expressão “*li occhi ci sospinse*” torna-se “*ens empenyia / a contemplar-nos en els ulls la cara*” (Alighieri, 1955, p. 66) (*nos impelia / a contemplar-nos o rosto nos olhos*), mais explícita e teatral, enquanto a palidez dos rostos — “*scolorocci il viso*” — desaparece, sacrificada em nome da fluidez narrativa. Por fim, a hipérbole quantitativa “*cotanto amante*” é substituída por “*es va fondre amb els llavis de l’amant*” (Alighieri, 1955, p. 67) (*fundiu-se com os lábios do amante*): a medida da paixão transforma-se numa imagem de fusão carnal, mais intensa e imediata, porém menos fiel à letra do texto dantesco.

Sagarra, embora mantenha a estrutura da *terza rima* e a progressão argumentativa do discurso de Francesca, interpreta o texto com uma

⁸ A referência está nos versos 100-102 de *A divina comédia*.

⁹ “*Un jorn llegiem com l’encesa mel*.” Refere-se ao verso 127.

liberdade criativa que teatraliza a cena e acentua a carga emotiva. O ganho é uma tradução de grande potência dramática, adequada ao público do século XX e coerente com a sensibilidade poética e cênica do tradutor.

Diferente ainda é a abordagem de Joan Francesc Mira, autor de uma das traduções mais recentes da *Comédia* para o catalão (Alighieri, 2000). Na introdução à sua versão, o estudioso adverte: “Não fiz versos para serem escandidos um a um, mas para serem lidos como um fluxo narrativo” (Alighieri, 2000, p. 9). Mira insiste no fato de que Dante era um poeta e que os versos devem ser respeitados, mas, ao mesmo tempo, a *Comédia* é, antes de tudo, uma viagem, uma narrativa, e o leitor não deve perder essa percepção¹⁰. Uma tradução puramente em prosa significaria renunciar a um componente essencial da obra — a musicalidade do verso —, que ele considera insubstituível como “forma, sabor e cor da expressão” (Pujals, 2000, p. 8).

Por outro lado, a obrigatoriedade das *terzine* (tercetos) implica inevitavelmente certa alteração do original porque, como destaca Mira, “a exigência da rima é implacável” (Pujals, 2000, p. 8). Seu objetivo, no entanto, é claro: oferecer ao leitor contemporâneo uma leitura fluida e natural, sem sacrificar a arquitetura poética¹¹. A

¹⁰ Como destaca Pujals, Joan Francesc Mira “aproxima a beleza do texto clássico da sensibilidade do leitor moderno”.

¹¹ Como nos aponta Ardolino: “Sagarra criou uma obra de poesia que nunca morrerá, mas que dificilmente pode servir hoje como instrumento para compreender Dante. Mira, ao contrário, oferece-nos uma tradução que não teme a comparação com as melhores versões modernas feitas em outras línguas, e reconstrói parcialmente um universo poético, tornando-o inteligível, apesar de sua natureza caduca”. No original: “*Sagarra va crear una obra de poesia que no morirà mai, però que difícilment pot servir avui com a instrument per entendre Dante. Mira, al contrari, ens dóna una traducció que no tem la comparació amb les millors versions modernes fetes en altres idiomes i reconstrueix parcialment un univers poètic fent-lo intel·ligible, malgrat la seva natura caduca*” (Ardolino, 2001, p. 25).

edição de referência utilizada é a de Petrocchi, com poucos recursos, em caso de divergência, à edição de Mattalia. Nos versos 100-102, Mira propõe: “*L’amor, que en cor gentil pren aviat, / es va encendre en aquest, per la bellesa / del meu cos; i és com una ofensa encara*” (Alighieri, 2000, p. 75). As diferenças mais evidentes em relação ao texto dantesco são pelo menos três: em primeiro lugar, “*ratto*” torna-se “*aviat*”, traduzindo a rapidez adverbial com um léxico mais neutro e cotidiano, menos solene que “*ratto*” ou “*tentost*” (Febrer) e menos imagético que “*com flama pren*” (Sagarra). Em segundo lugar, o sintagma “*bella persona*” transforma-se em “*la bellesa del meu cos*”, com uma escolha mais explícita e concreta que acentua a fisicalidade de Francesca em relação à sobriedade do original. Por fim, “*il modo ancor m’offendè*” torna-se “*és com una ofensa encara*”: a construção torna-se mais simples, com um registro quase prosaico, compatível com o projeto tradutório de Mira, que privilegia clareza e linearidade narrativa (Ardolino, 2001, p. 25)¹².

Na cena da leitura de Lancilote (versos 127-135), Mira escreve: “*Un dia estàvem, per plaer, llegint / com s’encengué l’amor en Lancelot; / estàvem sols, sense recel de res. // Moltes voltes, la història que llegíem / ens feia alçar els ulls i empal·lidir; / i arribàrem al punt que ens va fer caure: // quan vam llegir que els llavis desitjats / eren besats per un amant tan alt, / aquest, que no s’allunye mai de mi!*” (Alighieri, 2000, p. 77).¹³

¹² Em alguns casos, Ardolino aponta que: “Mira simplifica não tão somente o vocabulário, mas também, e sobretudo, a estrutura sintática”. No original: “*Mira simplifica no tan sols el vocabulari dantesc, sinó també, i sobretot, l’estructura sintàctica*” (Ardolino, 2001, p. 25).

¹³ “Um dia estávamos, por prazer, lendo / como o amor se acendeu em Lancelot; / estávamos sós, sem receio de nada. // Muitas vezes, a história que líamos / fazia-nos levantar os olhos e empalidecer; / e chegamos ao ponto que nos fez cair: // quando lemos que os lábios desejados / foram beijados por um amante tão nobre, / este, que nunca se afaste de mim!” (tradução minha)

Em relação a Dante, o início “*Noi leggiavamo un giorno per diletto*” torna-se “*Un dia estàvem, per plaer, llegint*”, com uma construção mais discursiva, que acentua a ideia de um contexto comum e narrativo. A expressão “*li occhi ci sospinse*” é traduzida como “*ens feia alçar els ulls*”, uma reformulação menos intensa, porém mais direta, enquanto “*scolorocci il viso*” torna-se “*empal·lidir*”, escolha sintética e imediata. De particular destaque é a expressão “*un amant tan alt*” em lugar de “*cotanto amante*”: “*alt*” simplifica a hipérbole dantesca, traduzindo a medida quantitativa em um adjetivo qualitativo que alude mais à nobreza e à grandeza do que à intensidade.

Note-se, por fim, que o verso conclusivo “*Galeot fou el llibre i qui el va escriure*” permanece praticamente inalterado e idêntico nas três versões catalãs (Febrer, Sagarra, Mira), talvez como demonstração da força proverbial e quase intocável deste célebre trecho, que conserva inalterada sua imediaticidade trágica e simbólica.

TRADUÇÃO *Davi Pessoa*

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comèdia*. Tradução de Josep Maria de Sagarra. Barcelona: Alpha, 1955.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comèdia. Infern*. Tradução de Joan Francesc Mira. Barcelona: Proa, 2000.
- ARDOLINO, Francesco. De divines comèdies. *Caràcters*, Barcelona, v. 15, n. 15, 14 jan. 2001.
- ARQUÉS, Rossend. El rastre de la pantera perfumada: Dante en les poètiques catalanes de la modernitat. *In: ARQUÉS, Rossend; GARRIGÓS, Alfons (orgs.). Sobre el Dant*. Barcelona: Editorial Claret, 2001. p. 23-53.
- BACARDÍ, Montserrat. Antoni Bulbena i Tosell, traductor en guerra. *In: GIBERT, Miquel Maria; ORTÍN, Marcel (orgs.). Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*. Lleida: Puntcum, 2005. p. 169-177.
- FABRE, Josep Palau i. Incursió en l'obra poètica de Josep Maria de Sagarra. *In: SAGARRA, Josep Maria de. Antologia poètica*. Barcelona: Laie, 1983. p. 7-37.
- FUSTER, Joan. Arte de traduir. *Destino*, Barcelona, v. 23, n. 1.159, 1959.
- GAVAGNIN, Gabriella. *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
- GAVAGNIN, Gabriella. Dante e i miti storiografici della letteratura catalana contemporanea. *Critica del testo*, Roma, v. XIV, n. 3, p. 149-164, 2011.
- GIROLAMO, Costanzo di. La *Divina Comèdia* en catalã. *L'Espill*, [s. l.], v. 7, p. 131-140, 2001. Disponível em: <https://www.riale.unina.it/bollettino/base/dc.htm>. Acesso em: 1º jul. 2025.

- PUJALS, Joan Maria. La Vanguardia. *Opini3n*, [s. l.], 20 nov. 2000.
- PUNTÍ, Pol Serrabassa i. L'Esbart de Vic: un cercle eminentment romàntic. *Ausa*, Vic (Osona, Catalunya), v. 28, n. 180, p. 395-414, 2017.
- SABATÉS, Guillem Cunill. *La Divina comèdia de Josep Maria de Sagarra: el context hist3ric i la traducció*. 2024. Tese (Doutorado em Traduç3o) — Departamento de Traduç3o e Ci3ncias de Linguagem, Universidade de Pompeu Fabra, Barcelona, 2024.
- SOLER, Patricia Gom3z. *El uso ideol3gico de Dante Alighieri en Cataluãa (1889- 1921)*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de Alacante, Alacante, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=118497>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- SOMOLINOS, Raquel Perera. *La versió d'Andreu Febrer de la Commedia de Dante: biografia del traductor, estudi del manuscrit, anàlisi de la traducció i edici3 dels cants I-XX de l'Inferno*. 2018. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Filologia Catalã da Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Aut3noma de Barcelona, Barcelona, 2018.
- TOSELL, Antoni Bulbena i. *Nota bibliogrãfica d'en Antoni Bulbena-Tosell (1885- 1908)*. Barcelona: Arthur Suarez, 1908.
- TOSELL, Antoni Bulbena i. Pr3lech. In: SAAVEDRA, Miquel de Cervantes. *L'enginy3s cavaller don Quixot de la Manxa*. Traduç3o de Antoni Bulbena Tosell. Barcelona: Tipografia de F. Alt3s, 1891, p. III-IX.
- UGARTE, Xus. Antoni Bulbena i Tusell. In: BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (orgs.). *Dicionário de la traducció catalana*. Vic: Eumo Editorial; Universitat Aut3noma de Barcelona; Universitat de les Illes Balears; Universitat Jaume I; Universitat de Vic, 2011. p. 97-98.

Ginzburg tradutora de Proust: a alegria das coisas mínimas

JULIA SCAMPARINI

*Luciana: “Não, isso não vai acontecer never ever.
Como a gente diz never ever?
Eu: “Nunca, jamais?”
Luciana: “Não, nunca unca”*

LAURA WITTNER, *Viver e traduzir*

Como tradutora, costumo equilibrar a inevitável solidão do traduzir com a participação em encontros com colegas, pesquisadores e leitores, em que se reúne para discutir o ofício, seus prazeres e pesares. Foi em uma das valiosas trocas ocorridas pelo grupo de conversa do coletivo de tradutoras “Quem traduziu”¹ que cheguei ao *podcast* chamado *The Critic and Her Publics*, publicado pela *New York Review of Books*. Mais precisamente, à temporada chamada *On Translation* em que tradutores e editores conversam sobre o que torna uma tradução melhor ou pior que a outra, sobre a tradução como prática de interpretação e como ato político, e também sobre “o enorme prazer de prestar atenção à sintaxe e ao estilo, as cicatrizes que histórias coloniais deixam na língua, os detalhes práticos

¹ É possível acessar o *site* do coletivo aqui: <https://www.quemtraduziu.com.br/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

envolvendo editoras, royalties e remuneração”. O encontro foi organizado pela escritora e editora Merve Emre e durou sete dias, os quais renderam os sete episódios da temporada². Além dos debates, aos quais estamos habituados e sempre revisitamos, pois atravessam o pensamento crítico, os estudos acadêmicos e as reivindicações que orbitam em torno do ofício da tradução, os profissionais propuseram-se, como primeira atividade (que se tornou o primeiro episódio), a realizar um exercício prático: leitura e troca de impressões sobre seis traduções diferentes, para o inglês, de uma frase de alta complexidade extraída do primeiro livro de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Ei-la:

Mais à l’instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m’avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause.

Sem adentrar com demora a literatura de Proust, ou mesmo apresentar a discussão sobre os pormenores das frases em inglês — os quais podem ser acessados no endereço que deixo em nota de rodapé —, salto diretamente aos comentários posteriores, que os tradutores que compõem o grupo tecem ao compartilhar traduções das outras línguas com as quais trabalham.

Importante tradutora do italiano para o inglês, com traduções de Dante Alighieri (*Vita Nova*) e Luigi Pirandello (*Novelle per um anno*) em seu currículo, Virginia Jewiss, também professora da Universidade John Hopkins, acrescenta à conversa observações sobre a tradução que a escritora italiana Natalia Ginzburg realizou do primeiro volume da *Recherche*, que em italiano ganhou o título *La strada di Swann*. E chama atenção à forma como a autora traduziu *gâteau* ao fazer

² É possível acessar a sequência aqui: <https://www.nybooks.com/tag/the-critic-and-her-publics/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

referência ao termo *madeleine*, inscrito na frase anterior à que está em discussão, optando por *focaccia*, em vez de bolo ou biscoito (ou ainda bolinho, acrescento). Trata-se na verdade de uma frase que compõe o notório efeito literário de saborear a *madeleine*, e tudo o que sabemos que este momento representa para o narrador e para a história da literatura. Na versão de Ginzburg (1946), ficou assim:

Ma nel momento stesso che quel sorso misto alle briciole di focaccia toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa.

Para que tenhamos um contraponto em português, recupero o mesmo excerto na tradução de Mario Quintana (2006):

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremecei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa.

Sobre a escolha de Ginzburg para *gâteau*, Jewiss coloca que muito de cultura se transmite através da comida e da importância de certas palavras, e que, apesar da tendência a pensar em algo salgado quando se lê *focaccia*, trata-se de uma escolha interessante. Jewiss acrescenta que, em sua tradução, Ginzburg optou pela italianização e criou o termo *maddalenina*, e, mais tarde, sua escolha foi reformulada em novas edições da obra (como veremos). Na edição à qual tive acesso, de 1983, a frase foi publicada com as alterações em destaque, a seguir:

Ma, nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di biscotto toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa.

Sem comentar neste momento a vírgula incluída e o artigo suprimido, pensar *focaccia* ao lado de *maddalenina* e do comentário de Jewiss acerca da relação entre comida e cultura nos leva a vislumbrar uma possível postura tradutória, que pode ser não apenas pontual, referente a um projeto de tradução: proporcionar aos leitores italianos um enredo culturalmente mais próximo, em uma tentativa de recriar a sensação que relaciona a memória, o prazer e o sabor que, para os italianos, esteja acessível mais depressa e, portanto, faça mais sentido. É claro que, para afirmar que há um projeto ou intenção desta espécie, seria necessário um estudo de maior fôlego sobre a tradução de Proust feita por Ginzburg e sobre outras traduções suas, assim como outras traduções da obra do escritor francês. Em uma destas toadas, a pesquisadora Anna Battaglia compara, em seu artigo intitulado *Madame Bovary c'est trois*, três traduções da obra de Flaubert para o italiano, dentre as quais está a de Natalia Ginzburg, *La Signora Bovary*, publicada em 1983. Já a pesquisadora Giada Mattarucco, em seu artigo publicado na revista polonesa *Kwartalnik Neofilologiczny*, apresenta e faz breves análises de todas as traduções feitas pela escritora, partindo de autorias mais célebres — como *Una vita*, de Guy de Maupassant, *Suzanna Andler*, de Marguerite Duras, e a novela *Il silenzio del mare*, de Vercors — e chegando a obras menos conhecidas — como *Il racconto di Peuw bambina cambogiana*, de Molyda Szymusiak, *Non mi dimenticare*, de Sirkku Talja, e *A poco a poco il ricordo*, de Saul Friedländer, três narrativas sobre infâncias perdidas.

Neste ensaio, serão apresentados os escritos que Natalia Ginzburg deixou sobre sua experiência de tradução da *Recherche*, com alguns trechos traduzidos e mais alguns exemplos de escolhas feitas por ela, muitas das quais habitam os textos em questão.

* * *

Escritora de importância reconhecida ainda em vida, premiada e mundialmente celebrada pelo romance *Léxico familiar* (sua “autobiografia sem protagonista”), Natalia Ginzburg escreveu romances, comédias e textos breves — contos, crítica artística, artigos jornalísticos, ensaios. Muito do que escreveu transcende gêneros, pois comporta ficção, memória, opinião, história. Envolvida na luta antifascista, sua vida pessoal, familiar e profissional foi permeada pelos acontecimentos da Segunda Guerra. Atuou também como editora e, já no fim da vida, tornou-se parlamentar. A qualidade e a relevância da obra literária de Ginzburg são indiscutíveis, e grande parte de seus principais romances, assim como parte de seus ensaios, já está disponível em português. Mas alguns escritos ainda são de difícil acesso mesmo em língua italiana.

É o caso de um de seus breves textos sobre tradução, o posfácio para a edição de 1990 de *La strada di Swann*. Ao todo, Natalia Ginzburg traduziu seis livros e escreveu pelo menos quatro breves ensaios em que imprime seu pensamento sobre o ofício da tradução, quase sempre por ocasião da publicação de um volume por ela traduzido. Um dos principais deles, *Nota del traduttore*, publicado em 1983 com a versão de *Madame Bovary*, foi traduzido integralmente por Davi Pessoa, quando em seu ensaio para o livro *Traduzir edição, editar tradução* trata da atividade editorial e tradutória de Italo Calvino e Natalia Ginzburg. O texto da autora intitula-se simplesmente “*Nota del traduttore*”, no masculino, que Pessoa traduz no feminino, “Nota da tradutora”, em consonância com os tempos atuais. Nesse texto, Ginzburg desenha o que talvez seja sua maior contribuição para um “pensamento ginzburgiano” sobre tradução, isto é, a imagem do tradutor como formiga e cavalo. O ato minucioso de buscar as melhores palavras — as “coisas mínimas” do título deste capítulo — acompanha ou almeja a corrida do cavalo, que, em seu ritmo veloz, parece não mais enxergar ou dar importância para o que foi escolhido a dedo.

Portanto, a escolha de *focaccia*, como se espera de uma escritora deste porte, não é desatenta. Em *Come ho tradotto Proust*, outro de seus breves textos sobre tradução, ela diz respeitar a orientação do marido Leone Ginzburg, experiente tradutor de Tolstói e outros russos, que lhe orientara a procurar todas as palavras no dicionário, mesmo as conhecidas. A “interessante” escolha de Ginzburg pelo termo *focaccia* pode ter sido, quem sabe, decorrente de consultas a um ou mais dicionários. Em rápida pesquisa, o dicionário da editora Hoepli, hoje acessível via *site* do jornal *La Repubblica*, apresenta como segundo significado para *focaccia* o seguinte: *dolce rustico di forma tonda e schiacciata*; em português, “doce rústico de formato redondo e achatado”.

Da mesma forma, optar pelo neologismo no diminutivo *maddalenina* em vez de manter *petite madeleine* — como a corrigiriam mais tarde — tem importância, e ela não perdoa quem alterou esta palavra em específico: “Por exemplo, com relação a *petite madeleine*, eu havia traduzido *maddalenina*, e os revisores corrigiram trocando pelo termo francês, *madeleine*. Por quê? *maddalenina* não é nem um pouco feio”.

A citação acima pertence ao último texto que redigiu sobre sua tradução proustiana, publicado como posfácio em 1990 e, pouco antes, em 13 de maio do mesmo ano, no jornal *Corriere della sera* — o qual veremos mais adiante. Anteriormente, para edições de *La strada di Swann* ao longo do tempo, Ginzburg escrevera em outras duas ocasiões. Há, então, três escritos breves sobre sua experiência de traduzir Proust, com décadas de distância entre si: *Prefazione di Natalia Ginzburg a Marcel Proust*, de 1946; *Come ho tradotto Proust* [Como traduzi Proust], de 1963; e *Postfazione di Natalia Ginzburg a Marcel Proust*, de 1990.

No primeiro deles, um prefácio sem título à primeira edição de sua tradução, logo na escolha da citação a escritora aponta para uma postura tradutória, ou melhor, para a atitude (ideal?) de um

escritor que se põe a traduzir: “O tradutor deve *aprender servindo*. Da sede de domínio e violência brota apenas uma flor destinada a logo murchar”³. Em seguida, o primeiro parágrafo também indica e justifica escolhas do tom de sua tradução:

É desejo e escopo desta nossa tradução aproximar o público italiano à obra de um grande escritor muito conhecido, mas muito pouco lido na Itália, habitualmente considerado de leitura difícil e tediosa, patrimônio exclusivo de poucos intelectuais, que o fecham em um círculo mágico e talvez acolham com hostilidade e desconfiança essa nossa tentativa, levantando vozes de protesto como se profanásemos um solo sagrado. Nós gostaríamos que a obra de Proust tivesse uma difusão mais vasta na Itália e que certos preconceitos que a circundam fossem finalmente abandonados. (Ginzburg, 1946)

Nos idos de 1946, era uma história que contava de uma tristeza “própria a do tempo que passa”, com uma “sede de conhecimento da vida”, uma forma “tão nova de narrar” que a autora desejou traduzir mesmo sem tê-la lido — fato que confessará em seu segundo texto sobre a tradução do primeiro volume da *Recherche*, o já citado “Como traduzi Proust”. À época do aceite, Natalia estava prestes a se casar com Leone Ginzburg, o qual fazia parte do grupo que estava consolidando o projeto da editora Einaudi. Como era amigo da família e o casal já cultivava proximidade, a futura esposa acompanhava de perto suas movimentações antifascistas, bem como sua atividade como intelectual, tradutor e, então, editor. Ela aceita realizar a tradução de Proust porque ouvira durante a infância os irmãos

³ “*Il traduttore deve imparare servendo. Dalla sete di dominio e di violenza nasce soltanto un fiore che ben presto è destinato ad appassire.*” O destaque está no original. A citação é de Adolf Spemann, e sua menção por Ginzburg foi problematizada por Domenico Scarpa no artigo *Falsi Amici*, publicado na revista *Tradurre*, n. 14.

conversarem sobre o autor em casa, e nutriria certo fascínio por ele. Muitos acontecimentos graves e quase dez anos atravessam o aceite e a publicação da tradução, que foi tida como perdida no vilarejo onde a família se protegeu durante os anos de maior perseguição. Após o assassinato de seu marido pelo regime fascista, em 1944, e as primeiras tentativas de recuperar uma rotina, a escritora recebe ajuda familiar e impulso profissional de colegas e amigos, e retoma o trabalho. Sua biógrafa, Sandra Petrignani, conta que:

Natalia voltou a morar na rua Pallamaglio, que hoje se chama Morgari. De manhã deixava as crianças com a mãe, na outra metade do apartamento, e fugia para o escritório. Sai sua tradução, concluída durante os complicados meses de 1945, da breve obra-prima de Vercors, *O silêncio do mar*, cuja linguagem seca se adequa perfeitamente à sua, e que de imediato se torna um livro cultuado também na Itália. Faz então a revisão de Proust, que logo seria publicado. Havia trabalhado nele em Pizzoli e também em Roma, depois de ter voltado às pressas ao vilarejo do exílio para recuperar a tradução e os dicionários, que havia deixado com as amigas Fabrizi. (Petrignani, 2018, p. 156)

Se no primeiro de seus textos sobre a tradução de Proust a escritora dedicou-se majoritariamente à apresentação da narrativa, no segundo ela se demorou mais analisando a própria experiência de tradução. Assim, sobre o começo de sua empreitada, que na realidade almejava a tradução de todos os sete volumes de *Alla ricerca del tempo perduto*, ela conta ter lido a primeira frase e começado imediatamente a traduzir. Diz que, em sua infinita inocência e impaciência, não pensava que fosse necessário ler tudo antes de dar início ao trabalho. E nos conta: “Fui adentrando aquele labirinto de frases longuíssimas, curiosa mais sobre mim do que sobre os sentidos daquelas frases, espiando minha capacidade de levar as palavras

de uma língua a outra”. Deu ao marido o resultado das primeiras quatro páginas, e ele lhe falou que estavam muito mal traduzidas. Então, lentamente, Ginzburg retomou o trabalho.

Passava horas, intermináveis horas, pesquisando uma palavra. Mas havia deixado de pensar em mim mesma: e na lentidão extrema em que me movia, eu era, por outro lado, levada por um ímpeto de alegria profunda, pois havia passado a amar aquele labirinto de frases longas: não podia despedaçá-las, agora eu sabia que não devia nunca despedaçá-las; e o que mais me surpreendia era, em mim, o ritmo rápido, alegre e potente que me conduzia por aquelas longuíssimas frases, o ritmo profundo e alegre que eu sentia vibrando em mim também pela alegria de folhear o dicionário; [...] (Ginzburg, 1963)

Este excerto foi publicado na edição de 1963 de *La strada di Swann*, vinte anos antes do seu *La Signora Bovary*, que sai em 1983 acompanhado do texto já citado anteriormente, “Nota da tradutora”. Ainda que em 1983 formule melhor e de forma mais teórica o que pensa sobre tradução, em “Como traduzi Proust” ela já organiza sua postura — frente à literatura de outros — em torno do que é detalhe e do que é maior, as palavras e o conjunto, a formiga e o cavalo, os cacos e o vaso, as coisas mínimas e o ritmo. Da mesma forma, nesse texto Ginzburg dialoga com a citação presente em 1946, quando podemos associar sua orientação de *aprender servindo* com o fato de ter “parado de pensar em si mesma”. Para escritores, parece ser esta a tarefa do tradutor.

Isso não exclui uma postura autoral em relação a um texto literário que ganhará vida em outra língua, ou a um projeto para o mesmo. Como ela própria coloca em 1946, a tradução de Proust visava aproximar os leitores italianos ao escritor francês, o que se pode ver de maneira mais concreta comparando apenas a primeira frase de *Du côté de chez Swann* em duas versões diferentes no italiano e, em seguida, às versões em francês e em português:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure.

(Marcel Proust)

Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo.

(Mario Quintana)

Per molto tempo, mi son coricato presto la sera.

(Natalia Ginzburg)

A lungo, mi sono coricato di buonora.

(Giovanni Raboni)

O poeta Giovanni Raboni, tradutor de outros volumes da *Recherche* para o italiano, parece optar pela fidelidade lexical e tonal do texto de partida, enquanto Ginzburg escolhe popularizá-lo, quase parafraseando a frase de Proust ao dar-lhe uma fisionomia menos formal — o que encontra seu desejo expresso de apresentar o escritor francês também ao público jovem — ou mais “familiar”, conforme aponta Fabio Vasarri em seu estudo comparativo, o qual demonstra a proximidade linguageira dos dois escritores e foi publicado na revista *Quaderni Proustiani*:

A relativa simplicidade do vocabulário de Proust e sua pontuação parcimoniosa foram notadas pela crítica. Seu estilo pode apresentar uma concretude muito direta. Já em 1947, num ensaio que por muito tempo permaneceu inédito, Giacomo Debenedetti reconhecia um componente caseiro e sem adornos na polifonia estilística da *Recherche*, e expandia o alcance deste fenômeno, pois nele via a manifestação de um posicionamento antilírico e de uma atitude intimista na relação com o leitor. (Vasarri, 2016, p. 91)

Os leitores de Ginzburg sabem que muitas de suas histórias são contadas de forma direta, ou mesmo dura e enxuta, em alguns momentos. A linguagem de Ginzburg é normalmente descrita com vocábulos de campos semânticos afins: citando apenas dois exemplos, Elisabetta Menetti já no título de seu artigo fala em honestidade e transparência, e Iara Pinheiro Machado em clareza e

simplicidade — ou, até mesmo, podemos retomar a “secura” da linguagem apontada por Petrucci em citação anterior.

Justamente, e ainda em sua segunda nota sobre a tradução de *Du côté de chez Swann*, Ginzburg menciona sua “alegria nervosa” ao traduzir Proust, autor com o qual ela se sentia em uma relação próxima e íntima (*stretto e intimo colloquio*). E finaliza dizendo saber agora “que as coisas mais belas, mais importantes, as maiores coisas da vida, acontecem por puro acaso e nos momentos em que estamos mais cegos e mais surdos, mais despreparados e distraídos. O acaso nos chama e nos leva ao único lugar onde era impossível ir”. O fascínio, o aprendizado, o prazer transformaram o que era risco numa criação autoral, numa tradução *em relação com* o traduzido.

A edição de 1990 de *La strada di swann* vem a público acompanhada do último paratexto que aqui examinamos. O romance proustiano torna-se parte da coleção *Scrittori tradotti da scrittori* [Escritores traduzidos por escritores], o que dá à autora chance de retomar a primeira versão de sua tradução, restaurando decisões que ela tomara e que foram alteradas. Vasarri, em seu já citado trabalho que compara três traduções do romance proustiano — feitas, além de Ginzburg, por Giacomo Debenedetti (*Un amore di Swann*, 1948) e Giovanni Raboni (*Dalla parte di Swann*, 1983) —, conta que em 1961 a versão da escritora sofrera uma revisão supervisionada pelo francesista e tradutor Paolo Serini, que “muitas vezes censurou o estilo da tradutora em benefício do bom italiano, lógico e acadêmico”.

Esta edição [1990] revista e aprovada pela tradutora acolhe algumas correções que datam da revisão de Paolo Serini [1961] e outras, posteriores, de Mariolina Bertini (1978). Mas, de resto, recupera o texto de 1946: paradoxo de uma nova edição que não é uma (auto)retradução, mas sim uma restauração filológica⁴. (Vasarri, 2016, p. 94)

⁴ No original, *parafilologica*.

Os dois escritos anteriores sobre a tradução de Proust são encontrados apenas em italiano, e apenas como apêndices ao estudo de Domenico Scarpa, *Falsi amici*, disponível na revista *Tradurre*, acessível remotamente. O último escrito não está presente no artigo de Scarpa nem consta em nenhuma das coletâneas de textos da autora, como ocorre com grande parte de seus escritos para jornais. Portanto, embora não haja espaço para uma tradução integral, deixamos aqui uma imagem de sua versão original impressa, encontrada nos arquivos digitais do periódico *Corriere della sera* (<https://archivio.corriere.it>). O acesso é possível para assinantes do jornal, que, realizando uma busca quase manual, podem encontrar o artigo na página 5 da edição do dia 13 de maio de 1990. O título, “Aquela ‘*Recherche*’, em busca do meu léxico familiar”, joga com o título proustiano e o de seu romance *Lessico famigliare*, cuja ortografia (em vez do mais comum *familiare*) já indica a marca autoral de sua tradução.

A esta época, Natalia Ginzburg já tinha muito mais intimidade com o universo da tradução, por aquelas que realizara, e por seu trabalho editorial relacionado a traduções de outras obras e autores, como nas coleções “*Narratori stranieri tradotti*”, “*Coralli*”, “*Supercoralli*” e “*Millenni*”, entre outras ocasiões esparsas⁵. Em *La corsara*, Sandra Petrignani (2018, p. 373) conta que traduzir é uma das atividades preferidas de Ginzburg, tanto é que, na época em que está trabalhando na tradução de Madame Bovary — também para a coleção *Scrittori tradotti da scrittori* —, ela “traduz das 4h às 8h, pois é um trabalho que exige recolhimento absoluto, dedicação absoluta”.

As versões publicadas entre 1946 e 1990 de *La strada di Swann* haviam sofrido modificações porque em dado momento a Einaudi procurou unificar as vozes dos diferentes tradutores da obra. Era chegada a hora, então, de a autora reivindicar o retorno de seu texto,

⁵ Ver a pesquisa de Giulia Bassi, *Con assoluta Sincerità*.

«Quella "Recherche", alla ricerca del mio lessico famigliare»

di NATALIA GINZBURG

Vent'anni dopo Pontiggia ci ripensa. E rinnova il suo romanzo. La Ginzburg invece ottiene una riparazione: il suo Proust appare ora come lei lo volle

Mi sposai con Leone Ginzburg, nel '38, ed ebbi in dono per il mio matrimonio, da Santoro Debenedetti, i sedici volumi della Recherche in un'edizione del '20, in una splendida rilegatura rosso e oro. Li ho ancora, e stanno ancora oggi davanti a me, all'angolo sul caminetto della mia casa.

Nel '37, tradotte le prime due pagine, le avevo mostrate a Leone Ginzburg e mi aveva detto che erano tradotte molto male. Dovetti ritradurre più d'una volta. Imparai allora, sopra *De côté de chez Swann*, che cosa significa tradurre: quel lavoro di forma e di cambio che è una traduzione. Quel lavoro che deve combinarsi insieme la minuscolità della forma e l'impeto del cavallo. Mi ero innamorata perdutamente della Recherche, dopo quelle prime due pagine, e non più niente altro, per molto tempo.

Esistono persone che hanno l'arte del traduttore. Io non ho quest'arte. Leone l'aveva. Io posso tradurre solo se mi innamoro di quello che sto traducendo.

Leone mi aveva detto che dovevo cercare tutte le parole sul vocabolario, anche quelle di cui sapevo il significato. Era sempre possibile trovare un termine più preciso e migliore. Questa frase la presi alla lettera e cercavo proprio ogni parola: anche mutazioni. Come vocabolario, avevo il Ghiotti. Era, secondo Leone, un vocabolario povero. Avevi dovuto all'ultimo, disse, andare in biblioteca e consultare il Littré. Confesso che per il Littré non l'ho mai consultato. Traducevo sull'edizione Gallimard, la sola che allora ci fosse. Non toccavo la bella edizione rilegata, ma avevo una copia squinternata su cui facevo dei segni. Usavo per tradurre, dei grandi fogli protocollo piegati in mezzo. La parte bianca era per le correzioni. Così Leone mi aveva detto di fare. Avevi voluto costantemente leggersi le pagine che via via traducevo, ma lui aveva da fare e non sempre poteva darmi retta.

Inti "No scappier su guerra". Leone fu mandato al confino in Abruzzo, a Pizzoli, e io lo seguì. Una



Ghiotti d'autore: una pagina manoscritta di Paolo Volponi per «Il pianeta irritabile»

gran parte della traduzione la feci io. Credo d'aver preso pensato che, se fossi riuscita a portare a termine la traduzione dei due primi volumi, sarebbe stato un vero miracolo: avevo, in quegli anni, l'incubo di

non saper mai portare avanti quello che incominciavo. E credo d'aver capito presto che, se fossi riuscita miracolosamente a finire quei due primi volumi, dopo mi sarei fermata. Era troppo difficile per me.

Quando lasciai Pizzoli, dopo l'armistizio, lasciai lì il Ghiotti, i due volumi dell'edizione Gallimard su cui traducevo (la bella edizione rossa era rimasta a Torino) e tutti i fogli proto-

collo della mia traduzione. Ero arrivata alle prime pagine di *Un amore di Swann*. Per molto tempo, non pensai più a quei fogli protocollo. Li credevo perduti. Se a tratti mi avveniva di ricordarli, ricordavo soprattutto il tempo felice trascorso. Leone era morto e la quiete di quei pomeriggi che passavo a tradurre apparteneva a un'età perduta.

Finiva la guerra, tornai a Pizzoli e ritrovai i fogli protocollo, il Ghiotti e i due volumi squinternati e pieni di segni. Nella nostra

casa erano venuti i tedeschi, ma prima che venissero, una persona amica aveva avuto il pensiero di portare via quelle carte. Aveva nascosto tutto in casa sua sotto a un sacco di farina. Devo a lei se ho ritrovato quei miei fogli. La tradizione di *De côté de chez Swann* mi finiva a Roma, nella sede della casa editrice, in via Uffizi del Vicario. Per tradurre quei due volumi, ci avevo messo otto anni.

A Torino, nel '46, fu pubblicata la mia traduzione, con il titolo *La strada di Swann*. Il titolo era stato scelto da Leone. I volumi successivi, affidati ad altri, seguirono abbastanza rapidamente.

Molti anni dopo, oggi in Francia *La recherche* nelle edizioni della Pléiade. Fu allora deciso, nella casa editrice Grasset, che venisse riveduta l'intera traduzione italiana sul testo della Pléiade. Venne rivisitata allora anche la mia traduzione. Io non abitavo più a Torino ma a Roma, ed ebbi il torto di non chiedere qualche sottile.

Nella mia traduzione c'erano degli sbagli, e sono stati corretti. Di questo ringrazio. Però penso che i revisori avrebbero dovuto sottoporli le loro correzioni. Non l'hanno fatto.

Questa mia traduzione, se devo giudicarla oggi, è giustamente una traduzione di letta una appassionata. Penso che i revisori, quando una traduzione è difettosa ma appassionata, se dovrebbero accorgersi, correggere gli sbagli ma sottoporre al traduttore le correzioni. Se non lo fanno smangiavano qualcosa che non dovrebbe essere smangiato senza consenso.

Correggere gli sbagli era sacrosanto, ma alcune correzioni le ho trovate arbitrarie. Non starò ad enumerarle, ma per una. Se ne sarebbe noioso e ossessivo. Ma per esempio, riguardo a *la partie maldienne* in un verso tradotto maldanina, e i revisori hanno corretto francese, *maldetino*.

Perché? *maldanina* non è mica brutto. È per esempio ancora: «Nell'entusiasmo gridai brandendo l'ombrello chiuso: Zut zut zut zut!» dice la mia traduzione; i revisori al posto di

quello «zut zut» hanno corretto «Nepola, Nepola, perché?». E ancora: «Oddio naturali ancora, certo, e color del tempo come quelli della campagna viciana... stagionali, ma mobili e domestici», dice la mia traduzione; i revisori hanno corretto: «mobilità» e «a me» è diventato di più. «E soprattutto, la povertà piccina è tanto supradita» è stato supradito. Ma a quell'articolo io ci tenevo moltissimo. È stato un dispiacere che me l'abbiano tolto. Qualcuno mi troverà forse snatta, ma i traduttori, nelle loro traduzioni, amano certe cose minime che gli altri non sanno.

E inoltre perché, dove lo scrivevo «giovane», i revisori hanno puntualmente corretto «giovine»? Io voglio dire «giovane». È un mio diritto.

Oggi questa mia traduzione cioè così com'era nel '46; con qualche rara correzione: credo di definirlo giustamente.

Non vorrei che si credesse che i miei sbagli fossero chissà quanti. No, non erano molti, davvero.

C'è uno sbaglio, che io ora so e che preferisco non toccare. Il nome «Genevieve» è in italiano *Genevieve* e non *Genevra*. Ma io tradussi un tempo «Genevra di Brabant» e non mi sento di correggere ora.

Leone, che aveva letto e controllato quelle prime pagine della mia traduzione, di quello sbaglio non si era accorto. Strano, perché s'accorgeva sempre di tali correzioni. Se non lo fanno smangiavano qualcosa che non dovrebbe essere smangiato senza consenso.

Però perché quando uno scrive giovane c'è una mano che corregge giovani? Sarebbero state le mani di Paolo Serini? Comunque sono contenta che ceca ora la mia traduzione, più o meno tale e quale com'era una volta, e sono contenta di ritrovarmela davanti oggi, vecchia, difettosa, appassita. ●

«Quella "Recherche", alla ricerca del mio lessico famigliare»

em nome da paixão e do direito à autoria: “Estava perdidamente apaixonada pela Recherche; depois daquelas duas páginas [traduzidas], não li mais nada, por muito tempo”. Alguns trechos deste seu último escrito renavam o que vem sendo apresentado neste ensaio. Além do que já foi destacado, são colocações passíveis de serem interpretadas e aproveitadas para compor o pensamento ginzburgiano

sobre a arte do traduzir. Incluem um pouco de tudo: vocação, metodologia, (auto)crítica e autoria, tocando em discussões caras a quem se dedica ao ofício.

Existem pessoas que têm o dom da tradução: eu não sou uma delas. Leone, sim. Eu só consigo traduzir se me apaixono pelo que estou traduzindo.

Para traduzir, eu usava folhas almaço dobradas ao meio. A parte em branco era para as correções. Leone havia me dito para fazer assim. Queria ler para ele todas as páginas que eu ia traduzindo, mas ele tinha coisas para fazer e nem sempre podia me dar atenção.

Esta minha tradução, se a avalio hoje, a considero uma tradução imperfeita mas apaixonada. Acho que os revisores, quando uma tradução é imperfeita mas apaixonada, deveriam se dar conta, corrigir apenas os erros e submeter ao tradutor as correções. Se não fazem desta forma, desarrumam algo que não deveria ser desarrumado sem consentimento.

Sobre esta desarrumação executada pelos revisores — quando se torna uma manipulação desestruturadora (*smaneggiamento*) — e somada à falta de consulta da parte deles à autora da tradução, Ginzburg reclama para além da supressão de *maddalenina*: “Além do mais, porque onde eu escrevo ‘*giovane*’, os revisores pontualmente corrigiram ‘*giovine*’. É um direito meu”. Reclama e clama por seus direitos como autora, mesmo quando assume equívocos:

Há um erro que agora eu vejo, mas prefiro não mexer. O nome “Geneviève” em italiano é *Genoveffa* e não *Ginevra*. Mas traduzi tempos atrás “Ginevra di Brabante” e não sinto vontade alguma de corrigir agora. Leone, que havia lido e verificado as primeiras páginas da minha tradução, não se deu conta desse erro. Estranho, porque ele sempre se dava conta de tudo. Mas agora estou apegada demais ao nome *Ginevra* para mudar, então vou deixar como está.

Se vem à memória a frase que dá início a este capítulo, na versão em italiano já corrigida pelos revisores da tradução de Ginzburg, o acréscimo de uma vírgula e a exclusão do artigo pareciam detalhes sem importância, frente à escolha por *focaccia*. Mas outras colocações da autora nos levam a crer que não:

“Antes de tudo, a pobre pequena é tão tola!”, diz a minha tradução: *la pauvre petite*, em francês; corrigiram: “Antes de tudo, pobre pequena, é tão tola!”. Mas eu gostava demais daquele artigo. Foi uma chateação ver que o tinham retirado. Talvez alguns me considerem louca, mas os tradutores, em suas traduções, amam certas coisas mínimas que os outros não entendem⁶.

Ginzburg finaliza seu texto com a conhecida ironia que faz fronteira com o humor, um de seus traços estilísticos mais marcantes e apreciados por seus leitores.

Muitas vezes me perguntei se entre os revisores estava meu amigo Paolo Sereni. É possível. Agora já morreu. Gostava muito dele e nunca poderia guardar nem mesmo uma pálida sombra de rancor. No entanto, por que, quando a pessoa escreve *giovane*, vem uma mão e corrige *giovine*? Terão sido as mãos de Paolo Sereni? De todo modo, estou feliz que agora minha tradução saia mais ou menos tal como era, e estou feliz de tê-la hoje diante de mim, velha, imperfeita, apaixonada.

* * *

⁶ Tradução minha a partir da tradução de Mario Quintana: “*Via Odette com um vestido muito luxuoso para uma reunião campesina, ‘pois ela é tão vulgar, a pobre pequena, e, antes de tudo, tão tola!!!’*”. No original: “*Il voyait Odette avec une toilette trop habillée pour cette partie de campagne, ‘car elle est si vulgaire et surtout, la pauvre petite, elle est tellement bete!!!’*”.

Contente, apaixonada, apegada, feliz. Alegria, quiete, enamoramento. Diversas vezes vocábulos desta ordem aparecem nos escritos de Natalia Ginzburg sobre sua tradução de Proust. O desejo e o prazer da tarefa parecem ter sido constantes em sua jornada, embora a autora não tenha traduzido muito. Suas escolhas sempre foram pessoais, dada sua posição de privilégio como editora da Einaudi e o fato de ser uma escritora de prestígio. Ginzburg cultivou a tradução quase como um *hobby*, poderíamos dizer, mas levou o trabalho a sério, bem como as impressões que deixou sobre sua experiência neste ofício. Já em seu primeiro texto, a *Prefazione*, de 1946, ela afirma que um tradutor que não é escritor nada deixa a desejar para aquele que não escreve literatura. E acaba estendendo suas percepções a todas as pessoas que traduzem. No segundo, de 1963, confessa ter pensado demais em Tolstói ao traduzir Proust, sendo que nada os aproxima além da “essência da vida” que ela como leitora procurava em ambos, o francês e o russo. Em seguida, perdoa sua própria inocência, seus equívocos, e afirma que no fundo não estava tão errada ao pensar em Tolstói. No terceiro, o Posfácio de 1990, a escritora retoma sua trajetória de tradutora de Proust, lembrando o papel de Leone em sua vida e nesta empreitada, enquanto professor e companheiro, e finaliza reivindicando e celebrando o direito ao retorno de sua tradução “velha, imperfeita e apaixonada”.

É possível reconhecer, portanto, um entrelaçamento entre vida e tradução, subjetividade e diálogo com o outro, respeito pelo que se propõe a traduzir, e respeito pela tradução autoral que se põe no mundo. A brincadeira presente na citação de Laura Wittner, onde *never ever* transforma-se em *nunca unca*, seguramente permaneceria fora de um texto mais acadêmico, ou poético, ou de qualquer outra ordem. Mas comparece aqui justamente porque — conforme diz o título de seu livro, *Viver e traduzir* —, a despeito da vida real, em que valores de lauda, prazos e dores nas costas compõem o cenário do ofício de quem traduz (com ou sem paixão), também é no jogo com a linguagem e na alegria das escolhas que se traduz literatura.

REFERÊNCIAS

- BATTAGLIA, Anna. Madame Bovary c'est trois. *Tradurre — pratiche, teorie, strumenti*, [s. l.], n. 4, 2013. Disponível em: <https://rivista.tradurre.it/madame-bovary-cest-trois/>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- GINZBURG, Natalia. Prefazione di Natalia Ginzburg a Marcel Proust. *In: PROUST, Marcel. Alla ricerca del tempo perduto. La Strada di Swann*. Tradução de Natalia Ginzburg, Turim, Einaudi.
- GINZBURG, Natalia. Come ho tradotto Proust, in *La Stampa*, 7. *In: PROUST, Marcel. Alla ricerca del tempo perduto. La Strada di Swann*. Tradução de Natalia Ginzburg. Turim, Einaudi, 1963.
- GINZBURG, Natalia. “Quella ‘Recherche’, alla ricerca del mio lessico familiare”. *Corriere della Sera*, Milano, 13 maggio 1990, p. 5. Disponível (para assinantes) em: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- MATTARUCCO, Giada. Natalia Ginzburg Traduttrice. *Kwartalnik Neofilologiczny — Polish Academy of Sciences*, Lodz, n. 1, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/35541895/Natalia_Ginzburg_traduttrice. Acesso em: 31 jan. 2026.
- MENETTI, Elisabetta. Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente. *Griseldaonline*, Bolonha, v. 16, n. 1, 2017. Disponível em: <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/10476>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- PESSOA, Davi; MARCEL, Phellipe (orgs.). *Traduzir edição, editar tradução*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2024.
- PETRIGNANI, Sandra. *La Corsara, ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2018.

- PINHEIRO, Iara Machado Frota. *Così ti ricordo: casas, partidas e retornos impraticáveis*. 2025. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.
- PROUST, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto. La Strada di Swann. Collana «Narratori stranieri tradotti»*. Tradução de Natalia Ginzburg. Turim: Einaudi, 1983.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- SCAMPARINI, Julia. Mai devi domandarmi: reflexões do traduzir com Natalia Ginzburg. *Revista Literatura Italiana Traduzida*, v. 2, n. 12, dez. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/230578>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- SCARPA, Domenico. Falsi amici. *Tradurre — pratiche, teorie, strumenti*, [s. l.], n. 14, 2018. Disponível em: <https://rivistatradurre.it/falsi-amici/>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- VASARRI, Fabio. Proust/Ginzburg — Il registro familiare. *Quaderni Proustiani*, Pádua, v. 10, n. 1, p. 91-108, 1º jun. 2016. Disponível em: <https://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/2016/1/6>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- WITTNER, Laura. *Viver e traduzir*. Tradução de Maria Cecília Brandi e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023.

Pasolini, tradutor corsário

DAVI PESSOA CARNEIRO

*Os sofrimentos humanos
têm facetas múltiplas.*

Oresteia, ÊSQUILO

Haroldo de Campos, na conferência “Da tradução como criação e como crítica”, proferida no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, ocorrido na Universidade da Paraíba em 1962, relembra a posição de Paulo Rónai em *Escola de Tradutores*, quando anotava que “tradução é arte” e que, por isso, é surpreendente que tradutores e tradutoras se empenhem em “traduzir o intraduzível”. Campos, portanto, apostava na recriação do próprio signo, com sua fisicalidade, propriedades sonoras e imagética visual, cujo significado a ser elaborado funcionaria como “o parâmetro semântico que será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (Tápia; Nóbrega, 2015, p. 5).

Dessa forma, tradutoras e tradutores estariam esboçando, a partir de suas experiências com linguagens diversas, uma teoria singular da tradução, reivindicando a categoria estética da tradução como criação crítica. Na perspectiva de Haroldo, não há movimento de criação sem leitura crítica porque, para criar, é necessário conhecer, e em toda manifestação de conhecimento se requer um posicionamento crítico. Ainda como lembrou Paulo Rónai, quando leu a tradução de *Ulysses* de Joyce para o espanhol, realizada pelo tradutor e crítico José Salas Subirat: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler.

Precisamente esse desejo de ler com atenção, de penetrar melhor obras complexas e profundas, é que é responsável por muitas versões modernas, inclusive esta castelhana de Joyce” (Tápia; Nóbrega, 2015, p. 14). Por meio dessa questão apontada por Haroldo de Campos, a saber, da tradução como movimento crítico, pretendo me colocar à escuta da singularidade crítico-criativa de Pier Paolo Pasolini.

Pasolini, na passagem de 1959 para 1960, recebeu o convite do ator Vittorio Gassman e do diretor Luciano Lucignani para traduzir *A Oresteia* (ou *A Orestíada*), de Ésquilo, para o Teatro Popolare Italiano (TPI) — fundado por Gassman nesse mesmo período. O Teatro Popular Italiano mantinha uma íntima relação com o Théâtre National Populaire francês, criado por Jean Vilar e Gérard Philipe, cujas peças tiveram muita repercussão nos anos 1950. Pasolini, por meio dessa experiência, recolocou em cena uma categoria político-literária muito cara a Antonio Gramsci: o nacional-popular. A tradução da famosa trilogia de Ésquilo foi financiada pelo Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA). O tradutor aceitou o convite. O espetáculo, a partir de sua tradução, teve estreia a 19 de maio de 1960, no Festival Bienal de Teatro Clássico, ocorrido no Teatro Grego de Siracusa. Pasolini teve o intuito de tornar a tragédia atual para o público presente e parecia, ao mesmo tempo, ter consciência de que alguns obstáculos deveriam ser superados. Nesse sentido, acrescentou uma “*Lettera del traduttore*” ao programa do espetáculo oferecido ao público. Vale a pena, aqui, citar alguns fragmentos de sua carta:

Comecei a traduzir *A Orestíada* por solicitação de Gassman e me senti totalmente despreparado. É verdade que seu pedido me foi feito logo depois da notícia de que eu estava traduzindo Virgílio — e o caminho, um pouco, se encerra: mas Virgílio não é Ésquilo e o latim não é grego. De qualquer modo, logo comecei entusiasmado pela bibliografia. Mas o que podia fazer, se tinha diante de mim, para a tradução, apenas poucos meses, e ainda mais realizando loucamente duas, três

produções consecutivas? Então não me restou nada senão seguir meu instinto profundo, ávido e voraz, contra o qual, como de costume, começava pacientemente a combater por meio da bibliografia... Lancei-me no texto, devorando-o tal como uma fera, em paz: um cão com seu osso, um osso maravilhoso cheio de carne magra, preso nas patas, protegendo-o contra um campo visual ínfimo. Com a brutalidade do instinto coloquei ao lado da máquina de escrever três textos: *Eschyle* (Tome II, com tradução de Paul Mazon, “*Le belles lettres*” Paris, 1949, M.A.), *The Oresteia of Aeschylus*, 2 vols. (Cambridge University Press, 1938), com tradução de George Thomson, e *Eschilo: Le Tragedie*, com tradução de Mario Untersteiner (Istituto Editorial Italiano, Milão, 1947). (Pasolini, 1960, p. 175)

Não era a primeira experiência de Pasolini como tradutor, visto que já havia traduzido ao friulano poemas de Niccolò Tammaseo (1802-1874), Salvatore Quasimodo (1901-1968), Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e Giovanni Pascoli (1855-1912), bem como já havia se aventurado pelas traduções à língua italiana de poemas de Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1991), Jules Laforgue (1860-1887), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Roger Allard (1885-1961), Jean Pellerin (1885-1921), André Frénaud (1907-1993), Federico García Lorca (1898-1936) e Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Também verteu para o friulano os poemas de Safo (entre 630 a.C. e 604 a.C. - c. 570 a.C.), assim como de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), T. S. Eliot (1888-1965). Os poemas de Thèodore Aubanel (1829-1886), que escrevia em dialeto provençal, e os do escritor catalão Joan Roís de Corella (1435-1497) foram traduzidos ao italiano. Além disso, traduziu para o italiano e para o friulano a poesia de: Stefan George (1868-1933), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Georg Trakl (1887-1914), Sei Shonagon (aproximadamente 966 d. C. - c.1025) e Shioi Uko (1869-1913).

Pasolini, assim, traduziu poetas de épocas, línguas e culturas diversas, decidindo por traduzi-los ora ao italiano, ora ao friulano, ora em ambas as línguas. Além disso, traduziu muitos poemas estrangeiros tendo como língua intermediária outras línguas e não necessariamente a língua de origem de cada poeta em questão. A escolha da língua do poema a ser traduzido, em italiano, friulano ou em ambas, sempre foi uma grande questão para Pier Paolo, em qualquer manifestação artística: poesia, cinema, romance e teatro. O uso da língua italiana nacional — cuja história remete ao ano de 1861, momento da Proclamação do Reino da Itália — foi imposto de forma autoritária por meio das cortes em âmbito literário e diplomático e por parte da primeira burguesia do período do Ressurgimento em âmbito estatal, e Pasolini compreendia que seu papel como tradutor, bem como aquele de escritores e poetas, era confrontar a complexidade entre a homologação do ‘italiano escrito’ em toda a nação e o ‘italiano oral’, especialmente porque a taxa de analfabetismo, logo após a unificação, chegava a 90% em algumas áreas do território unificado. Pasolini, por isso, não deixou de ressaltar em seu “Manifesto por um novo teatro” que “de fato, houve uma indiscutível homogeneização do *italiano escrito* em toda a nação (geográfica e socialmente). Mas, quanto ao *italiano falado*, a aceitação da imposição nacionalista e da necessidade prática foi simplesmente impossível” (Pasolini, 2025, p. 257). O escritor dizia que era ridículo que uma língua literária fosse imposta por meios de normas artificiais e eruditas a um povo de analfabetos, e acrescentava: “É fato que, se hoje um italiano *escrever* uma frase, ele a escreverá do mesmo jeito em qualquer lugar geográfico ou nível social da nação, mas, se a *disser*, ele a dirá de um jeito diferente de qualquer outro italiano” (2025, p. 257). Portanto, Pasolini compreendia que a tarefa a ser empreendida — a tradução do grego dialetal de Êsquilo — não podia deixar de lado uma série de “questões linguísticas” que, anacronicamente, ele abordou a partir do uso de qual língua colocar em cena:

Como traduzir? Eu já possuía um ‘italiano’: e era naturalmente aquele das *Cenere di Gramsci* (com alguma parte expressiva sobrevivida em *L’usignolo della chiesa cattolica*); sabia (por instinto) que poderia fazer uso dele. Naturalmente a timidez diante de um grande texto jamais é pouca: uma timidez que se apresenta sob o aspecto linguístico da inibição provocada pela tradução: e ainda estou limando para eliminar de modo mais possível tal sabor. Estou ainda na primeira fase de escrita, e meu trabalho, portanto, não acabou. A tendência linguística geral foi modificar continuamente os tons sublimes em tons civis: uma correção desesperada de toda tentação classicista. Daqui surge uma aproximação à prosa, ao discurso baixo, raciocinado. O grego de Êsquilo não me parece uma língua nem eleita, nem expressiva: é extremamente instrumental. Às vezes, até mesmo de uma magreza elementar e rígida: de uma sintaxe desprovida de contornos e de ecos que o classicismo romântico nos habituou a perceber como alusão contínua do texto clássico a um classicismo paradigmático, historicamente abstrato. Na realidade, a língua de Êsquilo, como qualquer língua, é, sim, alusiva; porém, sua alusão se direciona a um raciocínio muito mais que mítico e, por definição, poético, pois se refere a um amontoado muito concreto e historicamente verificável de ideias. O significado das tragédias de Orestes é apenas e exclusivamente político. (Pasolini, 1960, p. 176)

Em outras palavras, Pasolini intuía, de algum modo, que mais importante do que a “tradução” seria a “traduzibilidade” da língua alusiva de Êsquilo, ou seja, o vir a ser da linguagem de Êsquilo por meio da linguagem poética heterodoxa de *As cinzas de Gramsci*. Em outras palavras, transladar o tom sublime ao tom civil, pois a língua de Êsquilo, sobretudo, é uma língua de ideias com significado ‘exclusivamente político’. Nessa translação de mundos há uma visão de um mundo, o mundo de Êsquilo, que poderíamos traduzir como articulação de mundos, e cada língua – tanto a língua de Êsquilo como

a língua de Gramsci — articula e põe em confronto mundos diferentes. No entanto, é importante que façamos uma ressalva: visão de mundo não significa, para Pasolini, concepção de mundo porque, para ele, articulação de mundos significa operar um corte profundo em sua realidade. Nesse sentido, a passagem da língua de Ésquilo à língua que presentifica *As cinzas de Gramsci* é uma articulação de um mundo em relação à outra articulação de mundo, e tal relação dialética expõe uma série de conflitos.

Pasolini, como sabemos, nutriu uma relação sacral com a realidade, em parte por meio da cultura marxista, ou seja, de tipo gramsciano nacional-popular. E como ele mesmo apontou numa entrevista: “As coisas coincidem porque seja minha relação sacral com a realidade, seja a ideia da obra nacional-popular de Gramsci implicam um ritmo épico, objetivo, ainda que verbalmente, pois no fim das contas a objetividade não existe, uma vez que tudo é, na verdade, magma e sentimento poético” (Fontanella, 2005, p. 56). Portanto, o autor expõe uma simultaneidade no que diz respeito à realidade entre epicidade implícita e compreensão nacional-popular de Gramsci. Conforme ele ainda ressaltou na mesma entrevista, dessa contradição — oriunda de um momento de crise — vieram à tona filmes como *Uccellacci uccellini*, *Edipo* e *Teorema*, cujas narrativas trazem não apenas “um fundo problemático, não objetivo, mas também extremamente subjetivo. De fato, esses filmes são parábolas, parábolas que manifestam uma ideologia, um pensamento, um problema, tais filmes colocam um problema” (Fontanella, 2005, p. 56-57). Qual seria, então, o problema?

O crítico Enzo Siciliano, seguindo os rastros de tais simultaneidades, apontou que “Pasolini, em Ésquilo traduzido, experimenta a linguagem do próprio teatro por vir” (Siciliano, 2004, p. 69). A partir de tal experimentação, podemos nos questionar: a tradução de Pasolini ainda continuava centrada numa sorte de binarismo, por exemplo, entre “impulso objetivante” e “impulso subjetivante”, segundo discutida

pelo crítico Federico Condello em “Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatto e legende”, ou sua tradução fazia implodir tal relação binária? Na concepção de Condello, o “impulso objetivante”:

Orienta todas as metamorfoses do antigo hipotexto que se movem na direção altamente abstrata de um léxico fechado e essencialmente intelectualizado; um léxico que elimina a variedade e a natureza problemática do original, condensando seus valores em um conjunto limitado de palavras-chave, palavras quase como slogans, redutíveis a campos semânticos elementares e, em última análise, a uma oposição básica entre termos ‘eufóricos’ e ‘disfóricos’. O Ésquilo binário – e banalizado – da Carta do Tradutor, não é apenas um recurso exegetico, vagamente bachofeniano em sua origem mesmo antes de ser tomsoniano: é tanto a premissa quanto o resultado de uma simplificação tradutória coerente, que afeta os componentes individuais ou ‘átomos’ individuais do texto. (Condello, 2012, p. 12)

Inversamente, ainda de acordo com o que escreve o crítico:

Como complemento a esse impulso, uma tendência a aumentar os traços egoístas, subjetivos e sub-referenciais do texto antigo está em ação e opera em todos os lugares: a disseminação de dêiticos, de pronomes pessoais e, de modo mais geral, de marcas semânticas de subjetividade produz uma clara distorção do texto em um sentido emocional ou abertamente apaixonado. Em outras palavras: se, por um lado, a tragédia – no nível enunciativo – assume a forma de um texto didático ou drama de tese, por outro – no nível enunciacional – a *mise en relief* da ‘voz’ ou ‘vozes’ narrativas conduz inequivocamente a uma lirização sem preconceitos do original. Personificações simbólicas ou emblemáticas robustas, por um lado; e, por outro, personalizações igualmente robustas, que enfatizam ainda mais um ‘eu’ enfatizado de modo indevido. (Condello, 2012, p. 13)

Na leitura de Federico Condello, ambos os impulsos, nesse choque, não se anulam: ao contrário, convergem no binarismo psicológico e político muito presente na fortuna crítica sobre Pasolini na Itália de então. Além disso, o crítico afirmou que tais impulsos “determinam as escolhas tradutórias até os mais minuciosos detalhes: seleção do léxico, estruturação sintática e retórica, ênfase na enunciação e nos falantes” (2012, p. 13), pois:

Tudo, no tradutor Pasolini, visa um equilíbrio ideal entre duas necessidades diferentes, mas não divergentes: extrair, do texto-fonte, uma intensidade emocional que ressalte sua autenticidade ou genuinidade imediata; extrair, ao mesmo tempo, um sistema de valores abstratos e a-históricos que garantam seu valor exemplar duradouro. (Condello, 2012, p. 14)

Eis o *punctum*. Tal convergência apontaria, de fato, para um equilíbrio ideal entre duas necessidades diferentes? Ou elas mantêm uma forte tensão em constante desequilíbrio, levando em consideração as linguagens díspares postas em jogo por meio da tradução de Pasolini? Voltaremos a essa questão.

A leitura de outra carta talvez nos ajude a aprofundar nossas indagações. Em 1960, Pasolini publica em *Vie Nuove* uma resposta à carta do leitor Augusto Quieto, na qual este manifestava seu sentimento sobre as críticas direcionadas ao poeta e romancista Boris Pasternak. O leitor questionava: “Pode o íntimo sentimento poético de um artista realizar-se plenamente numa sociedade baseada numa concepção de vida que prevê uma hegemonia total da sociedade sobre o indivíduo?” (Pasolini, 1977, p. 30). Pasolini, em sua resposta, apontou que uma das lacunas do pensamento marxista de então era não conseguir enfrentar, com seus instrumentos ideológicos e racionais, o problema da irracionalidade, pois os marxistas geralmente identificam apenas a irracionalidade com a irracionalidade histórica

do Decadentismo, sem perceberem, no entanto, que há uma irracionalidade categórica nos seres humanos, que assume vários aspectos de acordo com a sociedade onde o indivíduo atua. Pasolini, assim, confrontava tal lacuna por meio de ideias precisas sobre a noção de irracionalidade, e não simplesmente sobre a noção de irracionalismo. Importante destacar que o escritor confrontou a irracionalidade, ou a *traduzibilidade* da irracionalidade, tomando como exemplo paradigmático a trilogia de Êsquilo (a saber, *Oréstia*, composta pelas peças *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*), que acabara de traduzir. Nas palavras do autor:

Você leu *A Orestíada*, de Êsquilo? Ocupei-me dela há pouco tempo, para traduzi-la. O conteúdo da *Orestíada* é essencialmente político: a substituição de um estado democrático — mesmo que toscamente democrático — a um estado tirânico e arcaico. O ápice da trilogia é o momento em que a deusa Atenas (a Razão: nascida da mente do pai, desprovida da experiência uterina, materna, irracional) institui a assembleia dos cidadãos que julgam com o direito de voto. Mas a tragédia não acaba aqui. Depois de uma fala racional de Atenas, as Erínias — forças arcaicas, instintivas da natureza — sobrevivem: e são deusas imortais. Não podem ser eliminadas, deixando intacta sua irracionalidade substancial: de “Maldições” transformá-las em “Bênçãos”. Os marxistas italianos não se colocaram, repito, tal problema: e nem mesmo, ao que me parece, os russos. Na Itália, os tempos são provavelmente prematuros: não houve ainda a intervenção de Atenas. Na Rússia, pelo contrário, já existiu: falta agora o apêndice à intervenção: a transformação das Maldições em Bênçãos (o irracionalismo desesperado e anárquico burguês, no irracionalismo... novo). Pasternak errou por não ter colocado esse problema, e por ter resolvido sua irracionalidade — e a irracionalidade categórica do homem — usando os termos e os instrumentos da cultura burguesa sobrevivida nele através de sua formação. (Pasolini, 1977, p. 31-32)

Em outras palavras, Pasolini aceitou traduzir a trilogia de Ésquilo, embora com tão pouco tempo à disposição — apenas três meses —, porque encontrou nela a tensão de forças antagônicas, entre sagrado e profano, irracional e racional, língua nacional e língua dialetal. A contemporaneidade do mundo grego se fez presente, em diversos momentos, em seu universo poético e cinematográfico, e a trilogia de Ésquilo lhe permitiu colocar em jogo a “defesa do sagrado” e do “irracional” — basta pensarmos, por exemplo, em *Pilade* (1966), no qual aparece o mito de Orestes na Itália pós-guerra, bem como em *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) e *Orestíade africana* (1970). Pasolini trasladou a agressividade e a pulsão de signos rítmicos, buscando a significância política oriunda dos textos clássicos, como forma de ler o que há de arcaico no mundo contemporâneo, e vice-versa.

E precisamente por essa razão sua tradução gerou um debate caloroso entre os filólogos mais conservadores, que o criticaram por ter feito uma tradução sem lançar mão de uma “arqueologia” linguística mais apurada dos textos de Ésquilo. Já os filólogos, poderíamos dizer, mais ‘vanguardistas’, que defendiam uma saída do binarismo acadêmico redutor, apontaram a exigência de uma leitura que relacionasse os elementos de tensão entre o que poderíamos chamar de arcaico e moderno. Sigamos alguns desses rastros de calorosa discussão.

O filólogo Enzo Degani publicou na *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, em 1961, um texto sobre a tradução de Pasolini, no qual dizia:

Pasolini [...] no insólito papel de helenista [...] traduz do francês, ignorando grosseiramente a língua grega. Que conheça também o grego, ninguém o espera, mas seu parto totalmente dificultoso (ele se vangloria por uma gestação canina de três meses) distorce de modo muito irreverente o velho poeta. (Degani, 1961, p. 187)

Umberto Albini escreveu para a revista *Atene e Roma*, também em 1961, uma crítica contra a tradução de Pasolini:

Dissolve-se o Olímpio como uma espécie de teatrinho distante, limitado e literário, transbordando da moldura que por tanto tempo o havia enquadrado e agora é colocado em contato, de modo saudável, com uma prática cotidiana de culto, assim como o movimento de uma sociedade voltado a um regime de igualdade que parece uma metáfora do progresso tão desejado por Pasolini em seu presente. (Gassman..., 2005)¹

No outono de 1961, Gassman e Lucignani convidaram novamente Pasolini para traduzir *Miles Gloriosus*, de Plauto, tendo à disposição três semanas e com escasso material para uma revisão crítica do texto. Pasolini então decidiu traduzi-lo num *koiné* romanesco, cujo título trazia o significante *Il Vantone* (em italiano, “o fanfarrão”), mais uma vez em companhia de uma tradução intermediária, aquela de Icilio Ripamonti, publicada em 1953 pela Mondadori, cuja edição trazia um título bem diferente do escolhido por Pasolini, a saber: *Il militare borioso*, ou seja, o militar soberbo. Pasolini assumiu o papel da direção para sua adaptação ao teatro; porém, depois de um breve período de ensaios, o texto não foi encenado nesse ano, talvez pela pouca familiaridade dos atores com o dialeto romanesco, talvez pelo fato de Pasolini não sentir uma paixão pelo texto de Plauto — em total dissonância, aliás, com a trilogia de Ésquilo. O espetáculo, assim, só estreou no final de 1963, no Teatro La Pergola, em Florença, sob a direção de Franco Enriquez, e com a atuação de Valeria Moriconi e Glauco Mauri, que faziam parte da Compagnia dei Quattro. Nesse

¹ Esta citação, aliás, foi retirada de um documentário intitulado *Gassman, Pasolini e i filologi*, que gira em torno da polêmica provocada pela tradução de Pasolini e que foi dirigido por Monica Centanni e Margherita Rubino, e cuja projeção se deu pela primeira vez na mostra “Vittorio Gassman, Elena Zareschi: due protagonisti al Teatro Greco di Siracusa”, no Palazzo Greco, Museo e Centro Studi INDA, entre junho e dezembro de 2005. No filme, o espectador entra em contato com uma série de posições de diversos filólogos italianos.

caso, o programa da peça também trazia uma carta do tradutor, semelhante àquela da trilogia de Ésquilo — no entanto, com uma diferença radical, pois Pasolini não sentiu uma identificação ideológica com a obra traduzida. Como bem argumentou o crítico Stefano Casi, em *Pasolini: un'idea di teatro*: “A atualização do texto é subordinada a uma não bem identificada ontologia teatral, que levou Pasolini a encontrar a correspondência do texto de Plauto em alguma coisa, de fato, ‘ontologicamente’ teatral: sem dúvida, nem o teatro de ‘alto nível’ nem o teatro dialetal” (Casi, 1990, p. 82). Então, o que fazer? Pasolini se questionou se Plauto era um “sóbrio aristocrata” ou um “plebeu despachado”, e manifestou que sentiu pelo texto um misto de fascinação e irritação, visto que, ao mesmo tempo, vacuidade e sentimento de grandeza o habitavam.

O gesto de sua tradução, tal como argumentou na “*Lettera del traduttore*”, buscou confrontar o “fantasma ontológico do teatro”, cuja linguagem não tomou de modelo a língua nacional, mas, sim, o dialeto romanesco, e seus versos martelados assumiriam uma linguagem de “*avanspettacolo*”². Pasolini concluía a apresentação à sua tradução da seguinte forma:

Que na Itália exista hoje um “teatro” análogo àquele no qual o trabalho de Plauto afundava suas prepotentes raízes é algo que deve ser posto, sem hesitação, em dúvida. Para que palco, portanto, para que espectadores eu traduzia? Onde podia encontrar um lugar dotado de tanta completude, de tamanho valor institucional? No teatro dialetal, sim — mas o texto de Plauto não era dialetal. Do teatro corrente, de alto nível, em língua, causava-me (e causa-me) horror a dicção afetada.

Pois bem: algo vagamente análogo ao teatro de Plauto, assim sanguinariamente plebeu, capaz de dar lugar a uma

² *Avanspettacolo*: ou *teatro di avanspettacolo*, é um gênero de espetáculo teatral cômico realizado na Itália entre os anos 1930 e os anos 1950.

troca igualmente intensa, piscante e dialogante entre texto e público, parecia-me possível identificá-lo talvez apenas no *avanspettacolo*... E foi a este — à língua deste — que, então, pensei recorrer, para substituir o “puro” falar plautino. Procurei me manter, do modo mais requintado possível, nesse nível. Também o dialeto por mim introduzido, íntegro ou contaminado, tem esse sabor. [...]. Também a rima, que creio ter retomado de modo inesperado, quer assumir esse tom baixo, pirotécnico. O nobilíssimo “vulgar”, enfim, contaminado pela vulgaridade — diria fisiológica — do *capocomico*... da *soubrette*... (Mas, no fundo, em proteção de sua aristocracia substancial, de sua literariedade, eis a sombra dos dísticos de sete sílabas rimados de uma tradição cômica ressuscitada sob o signo de Molière.) (Plauto, 1963, p. 160)

Dessa maneira, uma nova tensão entrou em cena. Em 1964, o crítico de teatro Ennio Flaiano publicou na revista *Europeo* a resenha “*Cinque in latino a quel Vantone di Pasolini*”. Flaiano afirmava que o tipo de teatro de Plauto não havia mais em sua época, e lembrava que Pasolini, na apresentação do programa do espetáculo, se questionava “para qual palco e para quais espectadores seria necessário traduzir a comédia”. A tal questão Flaiano descartou a possibilidade de um espetáculo ao modo dialetal, pois Plauto não escreveu a peça dessa forma, restando apenas a Pasolini, conforme ressaltado pelo crítico, o *avanspettacolo*. Porém, ainda existia uma decisão a ser tomada: em que tipo de *avanspettacolo*? Da periferia de Milão, de Nápoles, das periferias de Roma? Pasolini decidiu fazê-lo em romanesco, como o fez Ettore Romagnoli, em 1915, na tradução das *Comédias*, de Aristófanes. Nas palavras de Flaiano (1983, p. 184): “Os atores falam e se movem como se estivessem sobre um palco de cinema diletante dos bairros populares de Roma, mas logo fica claro que se trata de uma contaminação, elegante em seu modo, desejosa, não sanguineamente plebeia, mas apenas literária”. Ainda nas palavras do crítico:

O resultado é desconcertante e um pouco entediante. As palavras obscenas e os gestos um pouco audaciosos caem sobre a plateia sem provocar o eco ordinário e satisfatório que só podem ser justificados num teatro de periferia, no qual o público não assume o papel menos comprometido, mas, ao contrário, aspira àquela linguagem e àquela composição. (Flaiano, 1983, p. 184)

E sua conclusão não é menos enfática:

Parece-me, no geral, um espetáculo que nasceu de uma contradição. Pasolini diz que o teatro dialetal, sim, cairia bem para traduzir Plauto, mas Plauto não é dialetal. Esperamos dele, portanto, uma translação em língua (calorosa como quiser, mas em língua); porém, ao contrário, a tradução é em romanesco, no romanesco particular das periferias que os romanos do velho centro jamais sonham falar, um misto de gíria, de ‘italianetto’ e de contaminações velhas. (Flaiano, 1983, p. 185)

Na carta em resposta a Flaiano, Pasolini escreveu:

Caro Flaiano, antes de tudo um “signo” tem um significado num “contexto”. Assim, acredita inserir “Frattocchie”³ em todo o sistema estilístico de minha tradução de Plauto, antes de contribuir para minha difamação. [...] Além disso, não vejo por que desprezar tão aprioristicamente o *avanspettacolo*. Caso leia os textos críticos que se referem a Plauto, verá que o público desse “*auctor*” era exatamente aquele do *avanspettacolo*. E mais, não teme que se possa pensar que

³ Frattocchie é uma parte do município de Marino, a vinte quilômetros de Roma, na Appia Antica. Frattocchie ficou conhecida historicamente por abrigar uma escola do Partido Nacional Fascista, durante o regime de Mussolini — a *Scuola di Frattocchie*, que era usada para formar quadros do partido.

sua reticência diante de “Frattocchie” seja um sintoma de complexo de inferioridade de quem não se nutriu muito de estudos clássicos em confronto com os clássicos? Não sou de forma alguma o tipo vulgar de *avanspettacolo*: se você pode mesmo suspeitar de longe — ou provocar tal suspeita —, significa que, pelo menos no que diz respeito aos meus textos, está totalmente desprovido de sentido crítico, a menos que você não compartilhe com todos os italianos a “psicologia mágica”, por isso tudo é possível de tudo (por exemplo, que você possa fazer um balé verde ou escrever a *Odisseia*): psicologia devida ao estado de barbárie crítica em que os italianos vivem. (Pasolini, 1988, p. 516)

O tradutor, assim, parece propor um modo de operação de leitura enquanto procedimento crítico de leitura que se manifesta em defesa de um novo teatro nem acadêmico, nem de vanguarda, mas um “Teatro de Palavra”, no qual a escuta se tornava até mais importante que a visão, uma vez que as ideias, na concepção de Pasolini, são as reais personagens dessa manifestação teatral. O Teatro da Palavra se opõe tanto ao Teatro do Gesto e do Grito, no qual a palavra é profanada em favor de uma presença física absoluta, quanto ao Teatro da Tagarelice, cujo ritual tem como intuito fazer a burguesia se ver refletida. Ambos os teatros “têm em comum o ódio pela Palavra” (Pasolini, 2025, p. 253). Tais questões se encontram no “Manifesto por um novo teatro”, publicado na revista *Nuovi Argomenti*, em 1968. No “Manifesto”, há uma defesa da partilha de opiniões e ideias, “em uma relação muito mais crítica do que ritual” (2025, p. 254). Na peça *Affabulazione*, escrita em 1977, Pasolini retomou alguns pressupostos do “Manifesto”, tendo como porta-voz a Sombra, um personagem de Sófocles:

No teatro a palavra vive de uma dupla glória,
Jamais ela é tão glorificada. E por quê?
Porque ela é, ao mesmo tempo, escrita e pronunciada.

É escrita como a palavra de Homero,
Mas também é pronunciada como as palavras
Que se trocam entre si dois homens no trabalho,
Ou num grupo de jovens, ou as garotas junto ao tanque,
Ou as mulheres no mercado — como, em suma, as pobres
palavras
Que são ditas todos os dias, e somem com a vida:
As palavras não escritas das quais não há nada mais bonito.
Agora, no teatro, se fala como na vida.
Percebes? Agora te lamentas, dizendo: aaaaah, aaaaaaah,
E no teatro é o mesmo som: aaaaah,
aaaaaaaaaaaaaaaaaah...

(Pasolini, 1988, p. 235)

No entanto, assim como Pasolini diferenciava ‘poder’ de ‘Poder’, há uma translação entre ‘palavra’ e ‘Palavra’ que merece ser discutida, visto que o Teatro da Palavra, em sua concepção, é um teatro radicalmente crítico e criativo, pensado e atuado a partir da concepção dialética entre as palavras ditas pelos atores e a participação ativa da plateia, cujo efeito desconstrói a concepção da palavra recitada, da palavra passiva. Tal procedimento era muito importante para os idealizadores do Teatro Popular Italiano, os quais queriam produzir uma ruptura com o teatro de tradição clássica. Essa concepção surgiu quando Pasolini, lacerado por uma úlcera, ficou internado em 1966, e ali pôde ler os diálogos de Platão, ficando especialmente muito impactado com a leitura do *Simpósio* e de *Fedro*. Pasolini, aliás, em algumas entrevistas, manifestou o desejo de fazer um filme sobre Sócrates, um de seus deuses, ao lado de Jesus, Marx e Gramsci. Numa conversa com Jon Halliday, diz que gostaria que seu último filme fosse entre Paulo e Sócrates, mas para isso teria que alcançar uma maior pureza e um maior desinteresse (lembremo-nos da maiêutica pedagógica de Sócrates). Recordemos também a máxima *nosce te ipsum* — conhece-te a ti mesmo —, que Platão emprega por meio

de Sócrates para motivar seus diálogos e que se fará presente numa argumentação de Pasolini, quando ressaltou mais uma vez a importância de Sócrates em sua vida:

A resistência italiana significou não só a luta contra o estrangeiro, ou contra o fascista, mas significou a revisão, digamos assim, a revolta e a revolução de todas as ideias que os italianos tinham sobre si mesmos, sobre sua história, pelo menos sobre a história moderna. Assim, no fundo a resistência foi uma espécie de grande raiva organizada, organizada e planejada, sobretudo, através da ideologia marxista. Então, quando um jovem italiano tem críticas voltadas à burguesia – mesmo se burguês, naturalmente –, quando se direciona contra a burguesia, já encontra, num certo sentido, um caminho aberto, um caminho aberto pela resistência. Não reinventa a sua raiva, mas encontra alguns esquemas de crítica à sociedade que foram preparados pela resistência e pela cultura marxista italiana. No entanto, esses esquemas envelheceram; como todos os esquemas, tornaram-se de algum modo oficiais. [...] Gostaria de acrescentar que, para mim, o raivoso ideal, o maravilhoso raivoso da tradição histórica é Sócrates. Acredito que não haja caso de raiva mais sublime do que este⁴.

Apesar das críticas negativas por parte dos filólogos conservadores, a tradução foi considerada por outros críticos como um gesto que translada o Teatro da Palavra para fora de si mesmo e em direção à *polis*. Nesse sentido, podemos compreender as traduções de Sófocles e Plauto por parte de Pasolini como translinguísticas. Numa entrevista cedida à revista *Sipario*, em 1965, Pasolini diz: “Traduzi

⁴ Trecho retirado da entrevista “Pasolini l’enragè”, de Jean-André Fieschi, realizado em julho de 1966. A primeira transmissão ocorreu em 15 de novembro de 1966 (ORTF, França).

a *Orestíada*, de Ésquilo, e, num romanesco entre plebeu e burguês, o *Miles gloriosus*, de Plauto” (Pasolini, 2013, p. 173). Portanto, tal operação — *translinguística* — chega ao espectador como ação — não como palavra passiva recitada, mas como pertinente e viva. Dito de outra forma: Pasolini convoca o espectador a não se deixar domesticar pela língua nacional. O crítico Umberto Todini, na apresentação da tradução *Il Vantone di Plauto*, realizada por Pasolini, escreveu:

O ‘fator vodu’ da linguagem de Pasolini, sua capacidade de reencarnar o texto de Plauto, revela-se, de fato, baseado em um componente fundamental: Pasolini não é um tradutor de palavras, mas de contexto. Ele justapõe a escuta do contexto latino à escuta do contexto de sua própria língua como um experimentador, um escritor capaz de recriar a equivalência expressiva, no nível da gênese da palavra, daquilo que o texto a ser traduzido lhe sugere em termos de ressonância estilística e lexical. (Todini, 1997, p. 14)

Fator vodu como contaminação de linguagens. Pasolini, em sua tradução de Plauto, realizou substituições nada descartáveis porque, ao fazê-las, estava ressaltando um complexo procedimento de leitura: como ler o tempo arcaico no contemporâneo? E ainda: o que há de contemporâneo no arcaico? O nome “Zeus” se tornou, na tradução, “Deus”; “templos” se tornaram “igrejas”. A translação não passaria despercebida por parte dos filólogos, tanto que o crítico Paolo Lago, no ensaio *“Pasolini e gli antichi: una nota sulle traduzioni”*, defendeu a tese de que o escritor modernizou os textos de Ésquilo com o objetivo de aproximá-lo ao seu mundo cultural e ideológico contemporâneo. Em novembro de 1963, houve um debate no jornal *L’Unità* entre Pasolini e Aggeo Savioli, cujas linhas argumentativas abordavam se os textos clássicos deveriam ser profanados a ponto de se alinharem a questões ligadas, por exemplo, ao pensamento de Karl Marx. Pasolini assumiu uma posição ambivalente, já que defendia a

alteridade dos textos clássicos e, ao mesmo tempo, tomava partido pelas decisões que enfatizavam o caráter antimilitar e antiescravista da peça de Plauto. O crítico Gianni Borgna, em *Pasolini integrale*, ao fazer um percurso crítico de leitura da poesia de Pasolini — aliás, experiência essencial para todas as questões que serão depois repensadas em seu ofício como tradutor, dramaturgo e diretor de teatro —, relembra a posição do crítico francês Hervé Joubert-Laurencin em torno do posicionamento de Pasolini:

Em seu *Le dernier poète expressionniste*, Hervé Joubert-Laurencin ressaltou as características dessa originalidade. E o fez desde a quarta capa de seu livro, dando conta de cada uma das expressões que compõem o título de seu ensaio. *Dernier*, “último”, como é chamado o último dos homens um personagem do cinema de Murnau, naquele que Pasolini considerava um dos filmes mais bonitos que já havia visto. *Dernier poète*, “último poeta”, porque ainda estamos procurando quem poderia hoje representar e assumir a velha figura do Poeta. *Expressionniste*, “expressionista”, porque a verdadeira descoberta é a originalidade de sua obra, apta a mudar a vida, não a acompanhá-la ou a reformá-la. (Joubert-Laurencin, 2005, p. 7)

Pasolini foi um filólogo singular e, como o mais radical entre todos os amantes das palavras, viveu a profunda tensão entre ser e habitar na linguagem — nas linguagens —, sem a pretensão de compreensão, tendo em vista que a filologia é o habitar da linguagem na própria linguagem. Nesse sentido, em vez da referencialidade, Pasolini apontou por meio do gesto da tradução a singularidade da leitura, que jamais se esgota num único gesto, pois o gesto de leitura não se finda no alcance de uma única interpretação. A filologia é uma relação afetiva, de amizade (uma *philia*) com a linguagem. Não há tradução crítico-criativa sem filologia. Porém, como Pasolini a encenou: por uma filologia sem filólogos ortodoxos.

A tarefa de Pasolini, tradutor corsário: colocar sobre a mesa de montagem materiais disparatados, provenientes de tempos e espaços heterogêneos, de modo que o grau de contaminação entre estilos manifeste um extremo grau de violência e de intensidade, investindo as formas, os estilos e as ideologias, pois o que conta, como ele mesmo apontou, “é a profundidade do sentimento, a paixão que ponho nas coisas” (Pasolini, 2013, p. 49). Em suma, não a novidade dos conteúdos, nem a novidade das formas, mas a sagrada relação com a realidade: arcaicamente atual.

REFERÊNCIAS

- CASI, Stefano. *Pasolini: un'idea di Teatro*. Udine: Campanotto Editore Udine, 1990.
- CONDELLO, Federico. Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatto e legende. *Semicerchio: rivista di poesia comparata*, Florença, v. 47, n. 2, 2012. p. 8-17.
- DEGANI, Enzo. Recensione a Eschilo “Orestide”, nella trad. di Pier Paolo Pasolini. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, Bolonha, n. 98, p. 187-193, 1961.
- ÊSQUILO. *Orestea*. Organização de Albini Umberto (org.). Milão: Garzanti, 1985.
- FLAIANO, Ennio. *Lo spettatore addormentato*. Milão: Rizzoli, 1983.
- FONTANELLA, Luigi. *Pasolini rilegge Pasolini: intervista con Giuseppe Cardillo*. Milão: Archinto, 2005.
- GASSMAN, Pasolini e i filologi: *Orestide a Siracusa 1960 — saggio-documentario*. Direção: Monica Centanni e Margherita Rubino. Itália: Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA), 2005. Documentário (28-30 min).
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Le dernier poète expressionniste: écrits sur Pasolini*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo. Lettera del traduttore. In: ÊSQUILO. *Orestide*. Tradução de Pier Paolo Pasolini. Turim: Einaudi, 1960.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere: 1955-1975*. Organização de Nico Naldini. Turim: Einaudi, 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo. Pasternak e la irrazionalità. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Le belle bandiere*. Roma: L'Unità/Editori Riuniti, 1977. p. 52-54.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Povera Italia: interviste e interventi, 1949-1975*. Organização de Angela Molteni. Milão: Kaos Edizioni, 2013.

- PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. Parma: Ugo Guanda Editore, 2013.
- PASOLINI, Pier Paolo. Affabulazione. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Teatro*. Milão: Garzanti, 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Orgia e animal de estilo* (teatro, v. 1). Organização de Alvaro Machado; tradução de Maria Betânia Amoroso, Claudia Tavares Alves e Alvaro Machado. São Paulo: Cosac, 2025.
- PLAUTO. *Il Vantone di Plauto*. Tradução de Pier Paolo Pasolini. Milão: Garzanti, 1963.
- SICILIANO, Enzo Siciliano. Pilade, politica e storia. In: FABBRO, Elena (org.). *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum Edizioni, 2004. p. 69-76.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (orgs.). *Haroldo de Campos — transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- TODINI, Umberto. Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno. *Lezioni su Pasolini*. Ascoli Piceno: Sestante, 1997.

Sobre as autoras e os autores

CAROLINA PAGANINE é tradutora do inglês, doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e professora associada de Teorias da Tradução na Universidade Federal Fluminense (UFF), fazendo parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (POSLING/UFF). É líder do Grupo de Pesquisa, credenciado junto ao CNPq, Estudos Contemporâneos da Tradução e coordenadora do Núcleo de Tradução e Criação. Suas principais áreas de interesse de pesquisa são: tradução comentada, literatura traduzida, variação linguística e tradução de mulheres. É Jovem Cientista Mulher (FAPERJ, 2023), com o projeto de pesquisa Diálogos Feministas em Tradução, do qual o presente ensaio faz parte.

DAVI PESSOA CARNEIRO é professor do Instituto de Letras da UERJ (Departamento de Letras Neolatinas, setor de Italiano), do Programa de Pós-Graduação em Letras (UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UniRio). É Procientista da UERJ/FAPERJ, com pesquisa dedicada à obra de Pier Paolo Pasolini. É autor de *Terceira Margem: Testemunha, Tradução* (2008); *Dante: poeta de toda a vida* (2015), com Maria Pace Chiavari; *Pasolini: retratações* (2019), com Manoel Ricardo de Lima; e *Anacronismos: ensaios de arte, literatura e filosofia de exceção* (2025). Organizou os livros: *Traduzir edição, editar tradução* (2024), em parceria com Phellipe Marcel, e *A traduzibilidade dos arquivos neolatinos* (2024). É membro do Comitato Nazionale Pasolini 100, sediado em Roma, tendo colaborado com

diversas publicações italianas sobre a obra de Pasolini, entre as quais: *Pasolini nelle lingue del mondo. Un'opera tradotta e da tradurre* (2025); *Il sogno del Centauro: i sovvertimenti di Pasolini tra pedagogia e linguaggi* (2023); «Io lotto contro tutti». *Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici* (2022). Atua também como tradutor de filosofia e literatura italiana, tendo traduzido inúmeras obras de Giorgio Agamben, Pier Paolo Pasolini, Donatella Di Cesare, Roberto Esposito, Furio Jesi, Elsa Morante, Italo Svevo, entre outros. É organizador, ao lado de Valentina Cantori (USP), do *Seminário Franco e Franca Basaglia: a luta antimanicomial entre psiquiatria, psicanálise, arte e literatura*.

EMANUELA FORGETTA desenvolve atividades de pesquisa na *Università degli Studi Suor Orsola Benincasa de Nápoles*. Formou-se entre a Itália e Barcelona e lecionou Literatura Catalã e Língua Catalã na Universidade de Sassari, na Universidade Federico II e na Universidade “L’Orientale” de Nápoles. Suas pesquisas situam-se no âmbito das literaturas comparadas e concentram-se, em particular, na literatura catalã medieval e contemporânea, nas genealogias literárias femininas e nas cartografias literárias. Dedicase também ao espaço literário e à literatura de viagem em perspectiva comparada, com atenção à área ibérica e ao eixo Países Catalães—Itália. É autora de *A cidade e a casa. Espaços urbanos e domésticos em Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Mercè Rodoreda*, monografia dedicada a quatro grandes autoras catalãs e italianas do século XX (Veneza, Edizioni Ca’ Foscari). É também tradutora do espanhol e do catalão; traduziu *Paraísos oceânicos*, de Aurora Bertrana, e *A fragilidade do mundo*, de Joan-Carles Mèlich.

FELIPE FANUEL XAVIER RODRIGUES é professor adjunto do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

Realizou pós-doutorado na UERJ com bolsa FAPERJ Nota 10, com pesquisa sobre literaturas afro-americana e afro-brasileira contemporâneas. Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, realizou estágio sanduíche no Dartmouth College (EUA), com bolsa CAPES/Fulbright. Graduou-se como bacharel e licenciado em Letras – Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. É Procientista UERJ/FAPERJ e Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ. Membro eleito do Comitê Executivo do Fórum Luso-Brasileiro da *Modern Language Association* (MLA), atua também como membro do Advisory Board da série *Literature and Translation*, da UCL Press (*University College London*).

HELANO RIBEIRO desenvolve trabalhos de literatura e teoria crítica dentro das temáticas: literatura e imagem, tradução e ética, crítica e recepção de Walter Benjamin na América Latina. Publicou traduções de textos de autores de línguas alemã e francesa, tais como, Walter Benjamin, Carl Einstein e Georges Didi-Huberman. Organizou eventos e publicações científicas nas áreas de tradução e literatura com atenção particular para os escritos de Walter Benjamin. Trabalha como Prof. Associado no Curso de Bacharelado em Tradução na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde também atua como professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB). Em 2019, foi professor convidado na *Katholische Universität Eichstätt* e *Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg*, na Alemanha, lá apresentou suas pesquisas através de seminários sobre Literatura Brasileira Contemporânea. Coordenador do Núcleo de Estudos Benjaminianos em Tradução e Imagem (NEBETI) e editor-chefe da *Revista Benjaminiana* – Revista de Estudos em Tradução e Imagem.

JULIA SCAMPARINI é doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ e graduada em Letras pela Unicamp. Na UERJ, é professora associada do Depto. de Letras Neolatinas – Setor de Italiano e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa (PPGLILP).

Além da docência nas áreas de língua e cultura italiana, traduz do italiano ao português e desenvolve pesquisa em Linguística Cognitiva, Tradução e Intermidialidade. É membro do Núcleo de Estudos em Língua(gem) em Uso e Cognição (NELUC-UERJ/CNPq) e do Grupo de Pesquisa em Literatura Italiana e Tradução (PLIT-ILUFBA).

MARCELO JACQUES DE MORAES é professor titular de literatura francesa da Faculdade de Letras da UFRJ, onde atua nos Programas de Pós-Graduação em Ciência da Literatura e em Letras Neolatinas. É pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). É autor de, entre outros, *Christian Prigent* (Eduerj, 2015) *O fracasso do poema, Língua contra língua* (7 Letras, 2017) e *Experiência, linguagem, comunidade. Ensaios sobre a poesia e o teatro contemporâneos de língua francesa*, com Rodrigo Ielpo (7Letras, 2024). Traduziu diversos escritores e ensaístas franceses, entre os quais, mais recentemente, Georges Bataille, Liliane Giraudon (com Inês Oseki-Dépré), Marielle Macé, Marie de Quatrebarbes, Jean-Christophe Bailly e Hélène Cixous. É, desde 2019, diretor da Editora UFRJ.

PATRICIA PETERLE nasceu em São Paulo, cresceu no Rio de Janeiro e mora em Florianópolis. É professora titular de literatura italiana da Universidade Federal de Santa Catarina, psicanalista, tradutora e poeta. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Traduziu vários poetas e autores italianos G. Agamben, F. Rella, R. Esposito, V. Magrelli, E. Testa, A. Anedda, E. De Signoribus, M. G. Calandrone, entre outros. Foi responsável pelos projetos: Literatura e Pensamento Italiano contemporâneo (Escola de Altos Estudos | CAPES); Conectando Culturas (Pró-Humanidades | CNPq); Mapas Geopoéticos da Guerra (Apoio a Projetos Internacionais | CNPq). Este último projeto é resultado dos estudos que vem desenvolvendo sobre a relação entre linguagem, poesia e guerra. É uma das responsáveis pelo *Dicionário da Literatura Italiana Traduzida no Brasil*

(www.dblit.ufsc.br). Organizou diversos livros publicados no Brasil e na Itália, entre os quais *Itinerari Transatlantici: Culture e letteratura in dialogo tra Italia e Americhe* (2024, Prospero Editore), com Andrea Gialloredo e Andrea Santurbano; *Desarquivando o literário: percursos entre línguas* (2023, 7Letras), com Andrea Santurbano e Grazielle Frangiotti. Seu livro ensaístico mais recente é *À escuta da poesia* (2023, Relicário). Está no prelo um volume dedicado à poesia de Amelia Rosselli. De poesia: *Perdi meu peão, mas aceito jogar* (Quelônio) e *Quando a língua bate* (7Letras).

PRISCA AGUSTONI formou-se em Letras e Filosofia na Universidade de Genebra, onde teve aulas de Literatura Comparada com George Steiner e de Fenomenologia e Estética com Roberta de Monticelli. Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC-Minas, Prêmio Capes de Teses, 2010). É professora associada de Literatura italiana na UFJF, e leciona também Tradução e Criação Literária no Programa de Pós-graduação da mesma instituição. Colabora como crítica literária para jornais brasileiros (Rascunho, Estado de Minas) e italianos (Il Sole 24 Ore; l'internazionale). Desde 2015 está na organização do Festival internacional Chiasso Letteraria, onde é responsável pela área das literaturas pós-coloniais e das literaturas suíças. Como poeta, tem inúmeras publicações em italiano, francês e português, seus idiomas de vida e de escrita, que receberam reconhecimentos como o Prêmio Cidade de Belo Horizonte (2022), o Prêmio Suíço de Literatura (2023), o Prêmio Oceanos (2023) e o Prêmio italiano del Mezzogiorno (2025). Trabalha também como tradutora para editoras brasileiras e italianas. Em 2024, ganhou a Bolsa Internacional de tradução da Casa Looren, em Zurique.



1ª EDIÇÃO dezembro 2025

IMPRESSÃO jmv

PAPEL MIOLO pólen bold 90g/m²

PAPEL CAPA cartão triplex 300g/m²

TIPOGRAFIA libertinus serif

como criação crítica. Na perspectiva de Haroldo, não há movimento de criação sem leitura crítica porque, para criar, é necessário conhecer. No entanto, ainda hoje o ofício de tradutores e tradutoras é muito invisibilizado, conforme o testemunham as omissões de seus nomes em textos críticos e referências bibliográficas, em estudos acadêmicos e não acadêmicos. A exclusão de seus nomes revela, além do mais, a obliteração de suas formas de vidas, de seus estudos críticos vinculados ao gesto da tradução. Assim, convocamos vocês, leitores e leitoras, a se colocarem à escuta da tradução crítica e criativa de tradutores e tradutoras, de nosso presente e passado, para que possamos conhecer mais a fundo a tarefa crítica e criativa que se colocaram e que ainda se colocam em nossos dias, trazendo à luz textos que por muitas vezes restam à sombra, em silêncio. Então, como ecoá-los?

Os ensaios aqui reunidos se colocam à escuta daquilo que resiste à captura e à normatização de uma única língua, para promover o *convivium* — isto é, o banquete como figura ética e política — entre línguas e linguagens que nos afetam profundamente, deslocando-nos e descentralizando-nos. Eis a nossa tarefa, portanto: conhecer tais vidas a fundo, colocar-nos à escuta das traduções críticas e criativas.

Davi Pessoa Carneiro e Julia Scamparini



ISBN 978-65-6128-161-4

