

PALAVRA DE TRADUTOR

Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros

THE TRANSLATOR'S WORD

Reflections on Translation by Brazilian Translators

Organizadoras | Editors

Marcia A. P. Martins

Andréia Guerini

Edição bilíngue | Bilingual edition



PALAVRA DE TRADUTOR

Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros

THE TRANSLATOR'S WORD

Reflections on Translation by Brazilian Translators

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

Luiz Carlos Cancellier de Olivo (in memoriam)

Ubaldo César Balthazar (pro tempore)

Vice-Reitora

Alacoque Lorenzini Erdmann

EDITORA DA UFSC

Diretora Executiva

Gleisy R. B. Fachin

Conselho Editorial

Gleisy R. B. Fachin (Presidente)

Aguinaldo Roberto Pinto

Ana Lize Brancher

Ana Paula de Oliveira Santana

Carlos Luiz Cardoso

Eliete Cibele Cipriano Vaz

Gestine Cássia Trindade

Katia Jakovljevic Pudla Wagner

Kátia Maheirie

Luis Alberto Gómez

Marilda Aparecida de Oliveira Effting

Mauri Furlan

Pedro Paulo de Andrade Júnior

Sandra Regina Souza Teixeira de Carvalho

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

Caixa Postal 476

88040-900 – Florianópolis-SC

Fone: (48) 3721-9408

editora@contato.ufsc.br

www.editora.ufsc.br

PALAVRA DE TRADUTOR

Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros

THE TRANSLATOR'S WORD

Reflections on Translation by Brazilian Translators

Organizadoras | Editors

Marcia A. P. Martins (PUC-Rio)

Andréia Guerini (UFSC)

© 2018 Editora da UFSC

Coordenação editorial:

Flavia Vicenzi

Capa e editoração:

Thabata J. B. Pinheiro

Revisão:

Letícia Tambosi

Ficha Catalográfica

(Catalogação na publicação pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina)

P154 Palavra de tradutor : reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros =
The Translator's Word : Reflections on Translation by Brazilian Translators /
organizadoras Marcia A. P. Martins, Andréia Guerini. – ed. bilingue.
– Florianópolis : Editora da UFSC, 2018.
205 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-328-0823-3

1. Linguística. 2. Tradução e interpretação – Teoria. I. Martins, Marcia A. P.
II. Guerini, Andréia. III. Título: The Translator's Word w: Reflections on Transla-
tion by Brazilian Translators.

CDU: 801=03



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

br.creativecommons.org

Sumário | Contents

Nota das organizadoras.....	9
Editors' Note.....	13

Brazilian Translators' Metalanguage: An Introduction.....	17
A metalinguagem de tradutores brasileiros: uma introdução.....	39

Século XVIII | 18th century

1 | MANUEL JACINTO NOGUEIRA DA GAMA

Discurso do tradutor.....	63
Discourse of the Translator.....	73

Século XIX | 19th century

2 | ODORICO MENDES

Prologo.....	85
Prologue.....	87

Século XX | 20th century

3 MONTEIRO LOBATO	
Cartas (fragmentos).....	91
Letters (extracts).....	97
4 CLARICE LISPECTOR	
Traduzir procurando não trair.....	103
Translating Seeking Not to Betray.....	107
5 HAROLDO DE CAMPOS	
Transluciferação mefistofáustica (fragmento).....	111
Mephistofaustian Transluciferation (extract).....	113
6 SILVIANO SANTIAGO	
Introdução – Cotidiano e humor: o pequeno homem (fragmento).....	115
Introduction – Daily life and humor: the small man (extract).....	119
7 PAULO HENRIQUES BRITTO	
Posfácio.....	123
Afterword.....	127
8 MILLÔR FERNANDES	
Sobre tradução.....	131
On Translation.....	133
<i>Hamlet</i> – a tradução.....	135
<i>Hamlet</i> – The Translation.....	141
9 JOÃO UBALDO RIBEIRO	
Suffering in Translation.....	147
Sofrendo na tradução.....	151

10 WILLIAM AGEL DE MELLO	
Apresentação do tradutor.....	155
Translator's Introduction.....	157

11 BARBARA HELIODORA	
My Reasons for Translating Shakespeare.....	159
Meus motivos para traduzir Shakespeare.....	175

Século XXI | 21th century

12 PAULO BEZERRA	
Nas sendas de <i>Crime e castigo</i> (fragmento).....	195
On The Path of <i>Crime and Punishment</i> (extract).....	199
Sobre as organizadoras.....	203
About the Editors.....	205

Nota das organizadoras

Andréia Guerini
Marcia A. P. Martins

Este livro, como o título indica, reúne reflexões acerca de concepções de tradução e do fazer tradutório a partir do ponto de vista de diferentes tradutores brasileiros. São reflexões não sistematizadas, produzidas em momentos históricos diferentes, que cobrem um arco temporal de mais de duzentos anos, começando no final do século XVIII e se estendendo até os nossos dias. São paratextos e metatextos escritos por tradutores, homens e mulheres, que emolduram abordagens de gêneros textuais diversos: do texto técnico-científico ao de ficção, passando pela literatura infantojuvenil, pela poesia épica e lírica e pelo drama. O livro, em formato bilíngue, foi pensado para ampliar e difundir entre a comunidade acadêmica nacional e internacional um conjunto de textos originalmente encontrados em volumes que nem sempre ressaltam a importância teórica desses escritos. Seguindo uma estrutura diacrônica, o texto de abertura é o de Manuel Jacinto Nogueira da Gama, intitulado “Discurso do traductor”, de 1798, decorrente da tradução do livro *Reflexões sobre a metaphysica do calculo infinitesimal*, de Lazare Carnot. Em seguida, temos o texto de Odorico Mendes, que é o prólogo à sua tradução da *Iliada*, de Homero [1863?]. Passando ao século XX, são apresentados fragmentos de cartas de Monteiro Lobato sobre tradução, publicadas em 1944; um texto de Clarice Lispector, “Traduzir procurando não trair”, publicado originalmente na revista *Joia*, Rio de Janeiro, n. 177, maio de 1968; o fragmento “Transluciferação mefistofáustica”, de Haroldo de Campos, publicado em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, em 1981; um fragmento da introdução de Silviano Santiago à sua tradução de poemas de Jacques

Prévert, de 1985; o posfácio de Paulo Henriques Britto ao livro *Beppo*, de Byron, de 1989; dois fragmentos sobre tradução, de Millôr Fernandes: o ensaio “*Hamlet – a tradução*”, publicado na revista *34 Letras*, n. 3, 1989, e “*Sobre tradução*”, originalmente um fragmento de entrevista para a revista *Senhor* (1962) e publicado posteriormente como paratexto da edição de *A megera domada* da L&PM, em tradução de Millôr (2007); o texto “*Suffering in Translation*”, de João Ubaldo Ribeiro, de 1989; a apresentação de William Agel de Mello à sua tradução da obra poética de Federico García Lorca, de 1999; o artigo de Barbara Heliadora intitulado “*My Reasons for Translating Shakespeare*”, publicado na revista *Ilha do Desterro*, n. 36, de 1999. Do século XXI, trazemos um fragmento do prefácio de Paulo Bezerra à sua tradução de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, de 2001.

A seleção desses nomes e textos, que têm em comum o fato de desenvolverem reflexões acerca do trabalho tradutório, seguiu alguns critérios, embora não de maneira excessivamente rigorosa. Buscou-se, por exemplo, reunir o pensamento tanto de homens quanto de mulheres, embora a pesquisa bibliográfica tenha revelado que paratextos assinados por homens são mais numerosos. As duas mulheres incluídas na coletânea, Clarice Lispector e Barbara Heliadora, têm perfis diferentes: enquanto para a primeira a atividade tradutória era menos intensa e tinha menos visibilidade do que a de romancista e contista, para a segunda a tradução foi um empreendimento de uma vida inteira. Talvez a tradutora de Shakespeare mais conhecida no Brasil, Barbara conseguiu transpor para o português toda a obra dramática desse autor, feito que apenas dois outros tradutores haviam realizado até então. Outro critério foi dar voz a tradutores não muito conhecidos na academia por seu pensamento teórico, quer porque este se encontra diluído em veículos menos privilegiados nas bibliografias acadêmicas, quer porque não se costuma atribuir a esses comentários o estatuto de teorizações. Contam-se como exceção os nomes de Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto, ambos teóricos influentes com sólida inserção acadêmica, mas que não poderiam faltar numa edição bilíngue que almeja difundir um pouco do pensamento brasileiro sobre tradução no cenário internacional.

Outra preocupação foi não se ater apenas a paratextos editoriais, visto haver espaços alternativos igualmente propícios para a elaboração de um discurso sobre a tradução e o traduzir (com diferentes graus de

sistematização). Ensaios e entrevistas publicados na mídia tradicional, como o caso respectivamente de Clarice (revista *Joia*) e Millôr (revista *Senhor*); correspondência entre amigos e parceiros de trabalho, como Monteiro Lobato e Godofredo Rangel; e metatextos como o de João Ubaldo Ribeiro constituem preciosas fontes de pesquisa para o tipo de metalinguagem de grande interesse para estudiosos de tradução.

Por outro lado, o tamanho dos textos não foi um critério, visto que há excertos – uns mais curtos, outros mais longos, dependendo do foco nas reflexões sobre tradução de cada um dos textos integrais de onde foram extraídos – e também textos completos, como o longo ensaio de Barbara Heliadora, que detalha e justifica seu modo de traduzir Shakespeare, e o artigo de João Ubaldo, em que ele descreve de modo relativamente sucinto o sofrimento que lhe custou a tarefa de se autotraduzir, embora esta não tenha deixado de lhe trazer uma satisfação silenciosa.

Por fim, podemos citar novamente a diversidade de gêneros que a compilação deste material buscou contemplar.

Em relação à linguagem dos textos, mantivemos a ortografia da época em que foram produzidos. No caso dos mais antigos, as traduções para o inglês adotaram uma estratégia com tendência arcaizante em termos de léxico e sintaxe, mas não de ortografia.

Os textos foram traduzidos para o inglês por Rebecca Frances Atkinson (Manuel Jacinto Nogueira da Gama, Monteiro Lobato, Silviano Santiago), Paulo Henriques Britto (Odorico Mendes, Haroldo de Campos e o ensaio de sua própria autoria), Janine Pimentel (Clarice Lispector), Alexander Martin Gross (Millôr Fernandes, William Agel de Mello, Paulo Bezerra) e Roberta Jenkins de Lemos (Nota das organizadoras). Os textos de Barbara Heliadora, João Ubaldo Ribeiro e a Introdução de Else R. P. Vieira foram originalmente escritos em inglês e traduzidos para o português por Thelma Christina Ribeiro Côrtes (os dois primeiros) e Marcia A. P. Martins, para acompanhar a edição bilíngue.

Esperamos que o livro contribua para a história da tradução no país com foco nas teorias, campo muito rico e que tem muito a nos dizer, embora precise ser mais bem divulgado, visto que as reflexões produzidas em línguas e culturas não hegemônicas não costumam ser incluídas nas antologias que contemplam teorizações sobre tradução.

Aproveitamos para agradecer a todos que colaboraram para que alguns dos textos fossem localizados (Alessandra Ramos de Oliveira Harden, Paulo Henriques Britto, José Roberto O'Shea, Anna Olga Prudente de Oliveira e Maria de Lourdes Duarte Sette), aos tradutores acima citados e aos detentores dos direitos autorais, que concederam as devidas autorizações para republicação.

Editors' Note

Andréia Guerini
Marcia A. P. Martins

As the title suggests, this book brings together reflections on translation and its practice from the viewpoints of a variety of Brazilian translators. These are non-systematized reflections which were produced in different historical contexts spanning over two hundred years, from the end of the 18th century until the present day. They come from paratexts and metatexts written by translators, men and women, which offer approaches to diverse textual genres: from technical/scientific writings to fiction, as well as children's literature, epic and lyrical poetry, and drama. The book, in bilingual format, is aimed at the Brazilian and international academic communities. It was conceived with the purpose of widening the reach of a body of texts that were originally found in books where their significance is sometimes not apparent. Following a diachronic structure, the opening text, the 1798 "Discurso do tradutor" ("Discourse of the Translator"), was written by Manuel Jacinto Nogueira da Gama, and accompanies his translation of Lazare Carnot's *Réflexions sur la métaphysique du calcul infinitésimal* (*Reflections on the Metaphysical Principles of the Infinitesimal Analysis*). Next, there is Odorico Mendes' prologue to his translation of Homer's *Iliad* [1863?]. On to the 20th century, we present passages about translation from Monteiro Lobato's letters, published in 1944; a text by Clarice Lispector, "Traduzir procurando não trair" ("Translating Seeking not to Betray"), originally published in issue 177 of *Joia* magazine, in Rio de Janeiro, in May 1968; an excerpt from "Transluciferação mefistofáustica" ("Mephistofaustian Transluciferation") by Haroldo de

Campos, published in *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (*God and the Devil in Goethe's Faust*) in 1981; an excerpt from Silviano Santiago's introduction to his 1985 translation of Jacques Prévert's poems; and a 1989 postscript by Paulo Henriques Britto to Byron's *Beppo*. There are two pieces by Millôr Fernandes: his essay "Hamlet – a tradução" ("Hamlet – The Translation"), published in 1989 in the 3rd issue of *34 Letras*, an academic journal, and "Sobre tradução" ("On Translation"), originally a passage from a 1962 interview for *Senhor* magazine and later published by L&PM Editores as the paratext for Fernandes's 2007 translation of *The Taming of the Shrew* (*A megera domada*). The book also features João Ubaldo Ribeiro's 1989 "Suffering in Translation", William Agel de Mello's 1999 presentation of his translation of Federico García Lorca's poetic oeuvre, and Barbara Heliodora's 1999 article "My Reasons for Translating Shakespeare", published in issue 36 of the academic journal *Ilha do Desterro*. From the 21st century we present an extract from Paulo Bezerra's preface for his 2001 translation of Dostoyevsky's *Crime and Punishment* (*Crime e castigo*).

The selection of these authors and texts, all offering reflections on translation, was based on certain criteria, which were followed with a degree of latitude. For instance, it was decided to represent the ideas of both men and women, even though the literature review revealed a higher number of paratexts by men. The two women included in the collection, Clarice Lispector and Barbara Heliodora, have contrasting profiles: while Clarice is better known for her short stories and novels than her translations, which are also fewer in number, for Barbara Heliodora translation was a lifelong activity. Arguably the best known translator of Shakespeare in Brazil, she rendered all his plays into Portuguese – a feat achieved by just two translators before her. Another criterion was to give voice to translators little known in academic circles for their theoretical thinking, either because it is dispersed in publications that feature less often in academic bibliographies or because such contributions tend not to be identified as theory. Two exceptions here are Haroldo de Campos and Paulo Henriques Britto, influential theorists with an established presence in academia who simply could not be left out of any bilingual edition that purported to present a sample of Brazilian thinking about translation to an international audience.

Another concern was not to draw exclusively on editorial paratexts, recognizing the existence of other spaces equally suited to elaborating discourse about translation and translating (with different degrees of systematization). Essays and interviews published in the mainstream media, such as those by Clarice Lispector (*Joia* magazine) and Millôr Fernandes (*Senhor* magazine), respectively; private correspondence with friends and work colleagues, such as that between Monteiro Lobato and Godofredo Rangel; and metatexts, such as the one by João Ubaldo Ribeiro, are all invaluable sources of research for the type of metalanguage of such great interest to translation scholars.

One consideration that was left out of the selection criteria was the size of the texts. Longer and shorter excerpts have been included – depending on the focus of the reflections on translation in the texts from which they were extracted – alongside complete texts, like the long essay by Barbara Heliodora, in which she sets out and justifies her way of translating Shakespeare, or the article by João Ubaldo, in which he describes quite succinctly how much suffering the task of translating his own work caused him, despite the quiet satisfaction he also gleaned from it.

Finally, it is again worth noting the diversity of genres the selected material covers.

As for the language of the texts, we have maintained the spelling used by the authors. In the English translations of the older texts, a more archaizing strategy is adopted in terms of the lexical choices and syntax, but not the spelling.

The texts were translated to English by Rebecca Frances Atkinson (Manuel Jacinto Nogueira da Gama, Monteiro Lobato, Silviano Santiago), Paulo Henriques Britto (Odorico Mendes, Haroldo de Campos and his own essay), Janine Pimentel (Clarice Lispector), Alexander Martin Gross (Millôr Fernandes, William Agel de Mello, Paulo Bezerra), and Roberta Jenkins de Lemos (Editors' Note). Barbara Heliodora's and João Ubaldo Ribeiro's texts, as well as the Introduction by Else R. P. Vieira, were originally written in English and translated into Portuguese by Thelma Christina Ribeiro Côrtes (the first two) and Marcia A. P. Martins.

We hope this book may contribute to the history of translation theory in Brazil, a rich field with so much to offer but which deserves

more visibility, since reflections produced by nonhegemonic languages and cultures are not usually included in anthologies of translation theory.

We are grateful to all of those who helped locate some of the texts (Alessandra Ramos de Oliveira Harden, Paulo Henriques Britto, José Roberto O'Shea, Anna Olga Prudente de Oliveira, and Maria de Lourdes Duarte Sette), to the above-mentioned translators, and to the copyright owners, who granted us the required permissions for reproduction.

Translated by Roberta Jenkins de Lemos
and Rebecca Frances Atkinson

Brazilian Translators' Metalanguage: An Introduction

Else R. P. Vieira
Professor of Brazilian and Comparative Latin American Studies,
Queen Mary University of London

“There are three things for which I was born and for which I give my life. I was born to love others, I was born to write and I was born to raise my children. ‘Loving others’ is so vast that it includes even forgiveness for myself, with what is left over.”¹ Thus read the inscriptions by the statue of Clarice Lispector (1920-1977), unveiled in May 2015 in Leme, the neighbourhood in Rio de Janeiro where this major and much studied Brazilian writer lived for twelve years. The sculpture by Edgar Duvivier is the first to give visibility to a woman writer in this city’s legendary sidewalks which, in contrast, have displayed a number of men writers and composers. But what of Lispector as a translator? This volume follows suit making available to Brazilian and non-Brazilian scholars Lispector’s lesser known role and metalanguage as a translator. It also moves a step further redressing the gender imbalance in Translation Studies including distinguished translator Barbara Heliodora’s most valuable reflections on canon translation, namely, Shakespeare’s. Where does the originality of Clarice Lispector’s and Barbara Heliodora’s contributions to translators’ metalanguage lie? It is a question that this book poses to the reader.

Lispector, born in Ukraine, came to Brazil when she was one year old. Her translation output included abridged versions of works

¹ My translation of “Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Eu nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. O ‘amar os outros’ é tão vasto que inclui até mesmo perdão para mim mesma, com o que sobra.”

by George Barr, Agatha Christie, Alistair Maclean and Anya Seton in the 1960s. But the bulk of it dates from the 1970s: Anne Rice, John Farris, Jack London, theatre plays by Lillian Hellman and Ibsen as well as adaptations of classic works (by Edgar A. Poe, Oscar Wilde, Henry Fielding, Jonathan Swift, Jules Verne, and Walter Scott) for a young readership.² Lispector's ever rare reflections on translation were originally published in a 1968 chronicle in the revista *Joia*, "Traduzir procurando não trair" ("Translating Seeking not to Betray"). Her focus is on translation for the theatre; she stresses the need for dialogues for the stage to be colloquial and advocates a freer adaptation as a bridge between different linguistic codes.

Susan Bassnett, in her reflections on translation for the theatre, has shed light on the parameter of playability: the text, one of the elements in the totality of theatre discourse, has to be closely linked with performance (1991); thus the translator has to transfer the linguistic and other codes into a time-bound text in which form also merges with speech rhythms (Bassnett 1985). Playability ("writing lines that actors might speak with no major difficulties, so that they might best convey the meaning of what they were saying to the audience")³ and naturalness in dramatic translations are also yardsticks used by another woman translator, Rio-born Barbara Heliadora (1923-2015), whose Christian name was Heliadora Carneiro de Mendonça. Her views derive from a lifetime dedicated to the theatre as a lecturer in foremost institutions (the Federal University of Rio de Janeiro, the University of São Paulo, the Conservatório Nacional do Teatro, Uni-Rio). They also derive from her regular contribution as an essayist, translator and critic to the wide-circulating newspapers *Jornal do Brasil* and *O Globo*, as well as *Visão* magazine. She is particularly recognized for the rigour and erudition of her work. Not only did she produce groundbreaking scholarship on Shakespeare in Brazil, including her doctoral thesis and a book on the political man inscribed in the playwright⁴ but she also translated thirty-

² Source: *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil* (Dictionary of Literary Translators in Brazil). Available on: <www.dicionariodetradutores.ufsc.br>.

³ Heliadora, Barbara. "My Reasons for Translating Shakespeare" (in this volume).

⁴ *O homem político em Shakespeare* (Political Man in Shakespeare), published in 2005 by Editora Agir.

eight of his plays published by Nova Fronteira, Nova Aguilar and other leading publishing houses in the country.⁵ Her various accolades include the *Ordre des Arts et des Lettres* by France's Ministry of Culture and the medal João Ribeiro awarded by the Brazilian Academy of Letters.

In a text originally written in English (in this volume), she stresses the importance of finding an idiom that would give both actors and audiences the ease and sense of identification one finds in one's own language. In this respect her translations are communicative, in Peter Newmark's terminology in his *A Textbook of Translation* (1988). More specifically in her metalanguage on the translation of Shakespeare's poetic plays she spells out that her main concern "has been the search for a fluent Brazilian Portuguese music and rhythm that might be acceptable as 'the nearest equivalent' to the original". But a further related challenge was to bring to the audience's ears at least some of the poetry and musicality inhabiting Shakespeare's works; this move also aligns her procedures to what Newmark has labelled semantic translation, which lays stress on the aesthetic value of the original (1988). She carries on spelling out her motivation for embracing this task so enthusiastically. Foremost was the realization that, in the course of her role as a drama teacher, existing translations were unsatisfactory:

I guess that originally my primary reason for translating Shakespeare was finding for my students a type of text that might preserve at least some of the characteristics with which the author had imbued the original, since in the poet's plays, more than in any others I have ever read, form and content coexisted in the most exemplary way.

Scholar Maria Clara Castellões de Oliveira has studied the avatars of women writers *cum* translators in Brazil. A case in point is her specific study of translation in the 1940s when, for a number of reasons, publishing houses commissioned forty-eight renowned writers to work for them and translation became an important source of income for many (Oliveira 2008). Rachel de Queiroz, who stood out for having translated

⁵ Nova Aguilar has recently launched a three-volume box set with thirty-eight plays (of the thirty-nine of the present Shakespearean canon only *The Two Noble Kinsmen* is left out).

most of her output of thirty-one novels in this period, is part of this overall context of eight women writers having been commissioned. This *prima facie* remarkable feminine prominence is in part the consequence of the previous decade's pioneering actions aimed at giving greater visibility to women in Brazilian society. But sadly, the forty men commissioned by far outnumbered the eight women. In which ways does Lispector's thinking and translational output two and three decades later reveal the impact of this affirmative action? What about Barbara Heliodora's later in the 1990s? Do they theorize a feminine perspective on translation? Do they advance a feminist translation strategy along the lines of Barbara Godard and Susanne de Lotbnière-Harwood, thereby bringing themselves on a par with radical perspectives in Canada? Are there feminine traces in their metalanguage that set them apart from their male Brazilian counterparts? These are further questions that the reader is invited to address as s/he indulges in the reading of major feminine voices in this volume.

Theatre translation finds another voice in this volume, that of most versatile Millôr Fernandes, the artistic name of Milton Viola Fernandes (1923-2012). Millôr, as he is affectionally remembered in Brazil, had self-learned, hands-on careers as a cartoonist, journalist, writer, thinker, playwright and, not least, translator (*Valor Econômico*, 14 Dec. 2001). In an interview with Luiz Costa Pereira Júnior and Marco Antônio Araújo (published in *Revista Língua Portuguesa on line*), he states that his engagement with translation, born out of dissatisfaction with existing ones, started in 1942 as a translator of cartoons for the influential *O Cruzeiro* magazine. Millôr's prominence as a cartoonist obscures his contribution as a translator of the theatrical canon (William Shakespeare, Molière, Luigi Pirandello, Samuel Beckett and Bertolt Brecht) from various languages (German, English, Spanish, Italian and French). Appended to the L&PM successive pocket editions of his translation of Shakespeare's *The Taming of the Shrew* are his views expressed in 1962 (also published in this volume) on the importance of

the translators' wide knowledge of the source language but, above all, of the effortless mastery of the language into which they are translating.

Noteworthy are the conceptual boundaries he draws between translation and adaptation. Millôr states that, in general, he presented “*translations* of foreign plays, and not adaptations as commentators insist on calling them”.⁶ And he clarifies what he means by adaptation: modification of a significant part of the original, change of time, cuts or additions of scenes or characters; when there is total recreation, this is no longer an adaptation but a work *inspired* by another. His reflections on theatre translation – his self-confessed expertise – raise the profile of translation and the status of the translator. In the essay and interview published in this volume, he moves away from translators' notoriously apologetic discourse on imperfections and praise of the original's author. Rigour without reverence for the original – the main thrust of his translation enterprise – is epitomized in his view that it is possible for the translation to supplant the original (see “*Hamlet – The translation*” in this volume).

A more radical view on adaptation comes from no less versatile Monteiro Lobato (1882-1948). Among his wide-reaching literary and entrepreneurial interests is his groundbreaking founding in 1918 of the “Monteiro Lobato e Cia”, the first publishing house in Brazil which kick started the editorial movement in the country; until then Brazilian books were published in Portugal. Lobato, reflecting on the way in which foreign books arrived in Brazil in European Portuguese, advocated the use of “very simple language” (in this volume). His prolific literary career, in tune with his related project of modernization of the country, included the creative writing of sixty-eight books and the translation of seventy-two; he translated and edited works such as Oscar Wilde's *The Happy Prince*; *Gulliver's Travels*, by Jonathan Swift; *Robinson Crusoe*, by Daniel Dafoe, and *Don Quijote*, by Cervantes (Oliveira and Campos 2009).

⁶ Fernandes, Millôr. “*Hamlet – a tradução*” (in this volume), English translation. All quotes in English from texts featured in this volume originally written in Portuguese are taken from their respective English translations herein.

Lobato, particularly as a translator into Brazilian Portuguese of children's texts, stresses immediacy of understanding and apprehension as well as impact, related to the potential of a translation to communicate to the reader/audience, the category which Newmark (1988) has labelled communicative translation. But there are ways in which Lobato departs from Barbara Heliadora's subscription to semantic translation. Maria Clara Castellões de Oliveira and Giovana Cordeiro Campos (2009), in a landmark article on Monteiro Lobato as a translator, have linked his procedures intended to facilitate reading and to eliminate elements that may get in the way of the reader's understanding of the text to what Lawrence Venuti (1995) termed "domestication". They have accordingly dwelt on Lobato's views that translations should be above all simple, fluent, in order to make the reader's access to the work as easy as possible, and that the text can and should be manipulated, irrespectively of the form of the original, as befits his privileging of the receiving context (Oliveira and Campos 2009). This radical *Werk zum Leser* approach is expressed through the metaphor of the transplant, which carries his requirement that the translator be a writer. For one for whom remodelling a work of art in another language is an immense pleasure, the freedom of the translator to improve the original follows suit. These and other reflections are the stuff of his extensive correspondence for forty years with Godofredo Rangel, partly reproduced in this volume.

The plethora of translators' statements in this volume also opens up to Brazil's original and illuminating reflections on questions of alterity involved in translation and, particularly, self-translation. Lispector is eloquent on her fear of what translators do with her texts (in this volume); she also stresses her difficulty or even impossibility of revisiting her own work via translation. The difficulty is all the more acute in case of self-translations; implicit in her words, "Not only do I get sick of rereading my texts", is the view that the author, having finalized a long process of creation, will have become another. Fear and the impossibility of self-translation find an echo in Vera Lúcia de Oliveira, Brazil-born and Italy-resident acclaimed bilingual poet, whose literary output also includes the

translation of Brazilian authors into Italian such as Manuel Bandeira, Léo Ivo and Carlos Nejar. When she first arrived in Europe, she self-translated her poetry previously composed in Brazil. But there grew the awareness of the impossibility of poetic self-translation. For Oliveira, translation is the search for one's house in another language, it is opening a door that will take us to another, a move inhabited by pleasure and fear. The house and body metaphors intersect issues of alterity and linguistics underlying the impossibility of self-translation:

Translation is an adventure that takes us out of ourselves . . . it is a bridge that we cross to leave our home and move towards our new guest . . . Translation is a path towards alterity, the way in which we find ourselves with this other and invite him to enter, as a guest, our house . . . How to occupy, via translation, a house still occupied . . . if he erected walls that conformed to his body, if he wears clothes that do not look good on our skin, with our colour and size? Translation brings, with the language of the other transplanted into ours, the body of the other, which does not shape again into our language in the same way in which it was shaped in the other's language. (In Vieira 2013, 64)⁷

For her, poetry writing demands great adherence to forms and the relationships between forms; the poet, aware that certain feelings and perceptions go beyond the expressive potential of routine language, searches new forms, prunes, condenses and seeks in the depths of language what defies expression (Vieira 2013). The illuminating metaphor of the umbilical cord between the writer and the original sheds light on the distinct processes involved in creative writing and translation paving her decision against self-translating:

⁷ My translation of "A tradução é uma aventura que nos leva para fora de nós mesmos [...] é ponte que atravessamos para sair de nossa morada e ir ao encontro do novo hóspede. [...] A tradução é caminho em direção à alteridade, caminho em que nos encontramos com esse outro e o convidamos a entrar, como hóspede, em nossa casa. [...] Como ocupar, na tradução, a sua casa se ele não a desocupa [...] se ele erigiu paredes que se conformaram ao seu corpo, se usa roupas que não ficam bem em nossa pele, com nossa cor e tamanho? A tradução traz, com a língua do outro, transplantado na nossa, o corpo do outro, que não se modela de novo em nossa língua da mesma maneira em que se modelara na dele."

... when the book [*No coração da boca*] was published, I decided that I would not translate it because I had written it a very short while before and my whole being refused to leave that magmatic dimension of the language [Portuguese] in which it was written. It was not possible to move so abruptly from the creative to the analytic process, that is, the translation of something that was still attached to its umbilical cord. One thing is poetic writing, another is the translation of poetry, even, and especially, for the author . . . Literary translation follows some of the procedures peculiar to the creation of a work, but also incorporates distinctive ones, since it is also an analytical and interpretive work to the highest degree. The translator traces different paths to carry out a similar journey to that of the author . . . it is not the same kind of creation involved in poetry itself, in its latent moment of revelation, in which there is something that shuns logic and rationality. Or something that belongs to a different logic, that crosses other senses and other channels to become voice and word. (In Vieira 2013, 64)⁸

Haroldo de Campos moves in the opposite direction; his view is that self-translation is a tool to read the original. His reflection came as a response to my invitation, as guest editor, to include his poem “o anjo esquerdo da história” as the epigraph to the special issue of *Interventions: An International Journal of Postcolonial Studies*, published by Routledge, upon the quincentenary of the “discovery” of Brazil, in 2000. He expanded on his translational procedures in an interview he gave as subsidies for

⁸ My translation of “[...] quando o livro [*No coração da boca*] foi publicado, decidi que não o traduziria porque o tinha escrito há muito pouco tempo e todo o meu ser se recusava a deixar aquela dimensão magmática da língua em que tinha sido gerado. Não era possível passar, tão bruscamente, do processo criativo ao analítico, ou seja, o da tradução de algo que ainda estava grudado ao seu cordão umbilical. Uma coisa é a escritura poética, outra a tradução da poesia, mesmo, e sobretudo, para o autor [...] A tradução literária, se segue alguns dos procedimentos peculiares à criação de uma obra, incorpora contudo outros distintos, já que é também um trabalho analítico e interpretativo, no mais alto grau. O tradutor trilha caminhos diversos para realizar um périplo semelhante ao do autor [...] não é o mesmo tipo de criação que se dá com a poesia em si, em seu momento latente de revelação, em que há algo que foge à lógica e à racionalidade, ou algo que pertence a uma lógica diversa, que atravessa outros sentidos e outros canais para se tornar voz e palavra.”

an article, “Translating history and creating an international platform: Haroldo de Campos’s ‘o anjo esquerdo da história’” (Vieira 2008). For him the analytical processes involved in translation illuminate the original’s creative processes and, in the specific case of his “o anjo esquerdo da história”, the workings of language and the historicity of translation (Vieira 2008). João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), in this volume, comes closer to Lispector in his difficult return to his originals via translation. In his text originally produced in English, he spells out these hurdles: “Because I have translated into English two of my books and several of my stories, people imagine I enjoy translating my own work. Nothing could be further from the truth. I think translation is, if one is rigorous, an impossibility and too often a very thankless task”. And he concludes on a note of determination not to translate his own work again, as it took him longer to translate the book than to write it. After “almost two years of hard labor and gnashing of teeth”, he felt he would never finish and “had suicidal fantasies” during the process. A major challenge in his view, besides cultural differences and the translation of vulgar and obscene language, are the concrete difficulties of translating varieties of fish, fruit trees and so on.

The problematics of indirect translation is addressed by Paulo Bezerra (1940-), a History and Philology major and essayist, specialized in translation at the Lomonosov State University (1969) in Moscow where he lived from 1963 to 1971. He later obtained a degree in Portuguese Language and Literature from Rio de Janeiro’s Gama Filho University (1976). His trajectory also involved an MA and a PhD in Modern Languages from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, a lectureship in Literary Theory at the Universidade Federal Fluminense and, presently, a high-ranking post in Russian Literature at the University of São Paulo. His work as a translator started in Moscow’s Radio Station and flourished in Brazil where he translated over thirty Russian books, including by Vygotsky, Bakhtin and Dostoyevsky. This award-winning translator’s criteria for translating are relevance and newness for academic translation and aesthetic value for literary translation. In an essay appended to the 2005 edition of *Dostoiévski*:

Bobók – *Tradução e análise do conto* (Dostoyevsky: *Bobók* – Translation and Analysis of the Short Story) (2005), he dwells upon his operational processes in translating this major Russian writer.

In a section entitled “To translate or to describe” (in this volume), from his preface to the Portuguese version of *Crime and Punishment*, he notes that the best-known Portuguese translation of this work, by Rosário Fusco, was made from an earlier translation into French. This indirect translation resulted in a “great text in Portuguese” but “strongly marked by many characteristic elements of the French language and its literature, and by the particular way in which the French tend to translate works by Russian authors”. He then elaborates on his ideas on translation, stating that

Every translation is the best possible translation; the act of translation, particularly of fiction, entails a fair amount of healthy illusion, as we *honestly* believe that we are translating what is in the text. Therefore, we cannot confront a literary text pretending that “two plus two equals four”, as we are facing literary language with all its polysemic power, which obliges us to constantly interpret the meaning or meanings of a word or expression in the specific context of this language, while looking for the most adequate way of transmitting them.

Finally, he talks about the solutions he found for some peculiarities of Dostoyevsky’s style and, by way of conclusion, taking up the issue of indirect translation and his shift away from it:

I tried to follow closely the manner in which each character expresses her/himself, maintaining the rhythm of her/his speech and its syntax, translating rather than describing, as is the tendency of indirect translation. Adapting Dostoyevsky’s language to make it “more elegant” and “more fluid” would mean undermining the originality of an author whose principal distinguishing feature is the break from traditional patterns of thought and their forms of expression.

Translation is a form for both Walter Benjamin in his 1921 essay “The Task of the Translator” and for Paulo Henriques Britto (1951-). The latter, a well-known contemporary poet and Translation Lecturer at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, boasts an impressive record of over one hundred translated books from-to English-Portuguese, in addition to several articles and papers. He is best known for his translations of William Faulkner (2004), Lord Byron (1989, reprinted 2003), Elizabeth Bishop (2001), Don DeLillo (1999), Thomas Pynchon (1998), Henry James (1994) and Wallace Stevens (1987).⁹

In his text in this volume, Britto focuses on the translation of poetry and describes his translation process of Byron’s poem *Beppo* not only highlighting specific aspects but also raising questions about the translation of poetry involving the linguistic pair English-Portuguese. His defence of poetry translation both affirms and echoes Benjamin in difference. For both, poetics takes priority over semantics, but Britto stresses less the Benjaminian view of the kinship of languages and more marked distinctions and the inevitability of stylistic adjustments in light of the formal differences between the pair of languages:

When one translates a poem written in a language like English, in which most words have only one or two syllables, into a language like Portuguese, where polysyllables predominate, one must either use lines that are longer than those in the original or else resort to cuts and abbreviations.

In sharp contrast with views advanced by Silviano Santiago and Haroldo de Campos (see below), contemporary prominent lexicographer William Agel de Mello (1937-) proposes a strict reverence to the original and the translator’s subservience in the original-translation power hierarchy. The prolific work of this equally outstanding polyglot writer also involves fiction, essays and translation. In the field of lexicography, his presence is indelible for having written twenty-two dictionaries,

⁹ Source: *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil* (Dictionary of Literary Translators in Brazil). Available on: <www.dicionariodetradutores.ufsc.br>.

including the first Catalan-Portuguese dictionary. He also pursued a diplomatic career in several countries in Europe, Latin America, Asia and Africa, and was the secretary of João Guimarães Rosa. For Mello, words have life, colour, musicality, value, weight and measure; it thus comes as no surprise that he translated Rosa's masterpiece, *Grande Sertão: Veredas/The Devil to Pay in the Backlands* into Castilian. The epistolarity developed between the two during the translation process resulted in a book, *Cartas a William Agel de Mello* (Letters to William Agel de Mello) (Rosa 2003). He also translated the great poets of the West and the complete poetic work of Federico García Lorca. His metalanguage (in this volume) focuses on the translation of poetry:

Translation is above all an act of humility. It is to respect the wishes of the author as with a will, conveying his thoughts in the most exact manner possible. The translator has to imbue himself with the spiritual state of the artist in the act of creation. He has to thoroughly acquaint himself with the artist's personality, life, work, and era; that is to say, to absorb as many facts about the poet as possible. He has to visit the places described in search of an experimental existence, and to study people and human types just as an actor prepares himself to perform in a theatre play. He has to penetrate the world of the author, be part of his private life and follow in his footsteps as Dante followed Virgil: "E lor si mosse, e io tení retro." The translator is his interpreter, his alter ego. It is necessary, therefore, that there be a strong bond of shared interests and feelings between them.

He thus defines translation and advocates strict fidelity to the original:

To translate is to translate. It does not involve exceeding the limits of the work in question. The translator has an obligation to reflect the image as distinctly as possible, not to embellish the text to the point that the translated passage surpasses the original. He should not seek to correct errors of any kind, even grammatical ones, should there be any. It is necessary to retain imperfections in full, lest the work be misrepresented. The mirror faithfully reflects the image – be it beautiful or ugly. And therein lies one of the most difficult tasks of translation. The translator who is able

to rein in the urge for *perfection* will have surpassed himself. On a hypothetical scale, any work has a certain aesthetic value, and its translation must correspond rigorously to that same value.

This timely and long-awaited for anthology of Brazilian translators' metalanguage perforce includes a seminal text by major poet, translator and translator theorist Haroldo de Campos (1929-2003), "Transluciferação mefistofáustica" (Mephistofaustian Transluciferation), originally the third section of the paratext to his translation of Goethe's *Faust*, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (God and the Devil in Goethe's *Faust*) (1981). The very intertext in the title of the book points to the Brazilian cinema classic, *Deus e o diabo na terra do Sol/Black God White Devil* (Glauber Rocha 1964) and Goethe, suggesting that the receiving culture will interpenetrate and transform the original. But ironically, in a two-way move, Haroldo de Campos also describes Walter Benjamin's "angelic" theory ("The Task of the Translator"), to which he subscribes and, at the same time, from which he departs. If Benjamin places the translator's task in an angelic perspective, that of the liberation of the pure language captive in the original, Campos emphasizes its satanic implications, because "every translation that refuses to serve submissively to a content, which refuses to tyranny of a preordained Logos is . . . a satanic enterprise" (1981, 180).¹⁰ The transformation of an angelic into a satanic theory can also be understood as Campos's "critical devoration of the universal cultural heritage, formulated not from the insipid and resigned perspective of the 'noble savage' . . . but from the point of view of the 'bad savage', devourer of whites – the cannibal" (Campos 1986, 44).

His translational enterprise, also known as "transcreation" – the rupture with monological truth and nourishment of both the universal tradition and the local sources – is based on notions of absorption and transformation derived from Anthropophagy; it rejects binary oppositions and introduces a bilaterality in the notions of fidelity and model in translation that, in turn, deconstructs hierarchies of power

¹⁰ My translation of "toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é [...] uma empresa satânica".

between hegemonic and marginal discourses, be they of the original, established cultures or high literature (Campos 1981). The conclusion of his text comes full circle with two anthropophagic metaphors; “transluciferation”, also embedded in the title, and, more prominently, “transfusion . . . of blood”.

The dilution of the hierarchy between the author of the original and the translator is another parameter rendered visible in the book cover, on which only his name appears. Céline Zins has discussed the translator’s name as a missing representation on the cover, the object representative of the work (1984), to which I add that the cover, by virtue of its strategic initial position, is the element of greater exposure to the reading public. To name the translator, to write his name, Zins stresses, is, for whoever names, to make the second exist, is to make the double exist, which blurs access to the author and to his true identity (1984). George Steiner (1975), while enumerating the various leading philosophers and writers who had a great impact on the history of thought, also raises the long-standing obliteration of the translator’s name, even though, without the translator, this impact would not have occurred. Conversely, if the absence of the translator’s name on the cover of the book is the praxis, its presence will be very significant, by delimiting or making conspicuous a space traditionally considered marginal and by raising the status of translation to the level of creation.

Without claims to conclusive generalizations, I would like to suggest that the literary translator in Brazil tends to swerve this practice, sharing an authorial presence with the author of the original. An earlier study of twenty-four anthologies of translations of English poetry in Brazil in the 1980s notes that only three do not print the translator’s name on the respective covers, an indication of the status of author conferred on the literary translator (Vieira 1992). Haroldo de Campos radicalizes this position, inscribing only his name on the book cover whereas Goethe’s comes on the third page of his *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*.

A decade later, the digestive metaphor disappears, but the Anthropophagic thrust of absorbing and transforming the past and

the world's literary heritage remains, as in Silviano Santiago's (1936-) paratext to the translation of Prévert's poetry (in this volume). In fact, a questioning of dichotomies such as original and copy, true and false had been foreshadowed in his practice as a fiction writer of *Em Liberdade* (*In Freedom*). Santiago supplements Graciliano Ramos, who, before him, had written the novel *Memórias do cárcere* (*Prison Memoirs*), by writing the diary Ramos would have written after his term in prison. It is the notion of the supplement or the use of the "pastiche" technique that are points of convergence between his post-modern fiction and his "Antropofagia"-oriented translation praxis in that both redistribute the very concept of model. Accordingly, he advances the view of translation as a two-way plagiarism in his preface to the translation of Prévert: "... this translator is a short-haul exegete, and undoubtedly a twofold plagiarist. He plagiarizes the text to be translated and he plagiarizes the nation's poets he has taken as models of diction".

In fact, he analyzes the prominent features of Prévert's poetry and concludes that his diction, colloquial style and marked humour bear resemblances to the Brazilian poets writing in the 1930s. Thus he translates Prévert into Brazilian poetry of that decade, that, stripped of the vanguardist and aggressive tones of the poetry of the 1920s, still retains a colloquial syntax and lexicon. Hence his redistribution of the concept of model in translation:

It was based on "models" like Manuel Bandeira, Carlos Drummond, and Murilo Mendes that we sought to transpose Prévert's verses into Portuguese. . . It was down to the translator not to impose on the text to be translated a poetic diction that explained the poem, but to seek a fair equivalent from the repertoire of possible dictions in his national literature.

Fidelity is thus also redistributed and pluralized, to the extent that there is a certain reverence to the source implicit in the very act of translating, but, in a double capture, the text is accommodated to the models of the national literature (see Vieira 1992). The translation of poetry, he stresses, should be neither simplistically didactic nor flattering of the poetic text's subtleties and complexities.

For Jorge Luis Borges, each writer creates his forerunners; if one prefigures the other, the later modifies and sharpens the reading of the previous one; the debt is mutual (1964). Extemporizing, Haroldo de Campos created a precursor translation theorist and practitioner in the pre-Romantic Manuel Odorico Mendes (1799-1864), from Maranhão, in his view the first to propose a true theory of translation in Brazil. Accordingly, he sharpened the reading of his metalanguage (in this volume) and, importantly, cast a new reading on perceptions of “monstrosities” written in “macaronic Portuguese” established by critic Sílvio Romero (qtd. in Campos 2008, 203). Campos acknowledges that Mendes’s practice is not always acceptable and up to the standards of his theory (2008, 204) but states in his seminal essay “On Translation as Creation and Criticism” (2008):

A lot of ink has been spilled to deprecate Odorico as a translator, to reprove his irritating preciousness or the bad taste of his lexical composites. Now, to take a negative approach to his translations is an easy enterprise, on a first impulse . . . But it is difficult, nevertheless, to recognize that Odorico Mendes, an admirable humanist, knew how to develop a system of translation that was coherent and consistent, where its vices (numerous, without doubt) are precisely the vices of its qualities, when they are not those of its time. (203)

Emphatically, Campos sheds light on the contribution of Mendes’s metalanguage:

His notes on the translated verses give an idea of his care in catching the living texture of the Homeric text, so as to later transpose it into Portuguese, within the aesthetic coordinates that he had chosen . . . He discusses, and often vigorously refutes the solutions of translators who preceded him in other languages. (Campos 2008, 204)

He goes on pointing out ways in which Mendes’s commentaries on his translations of Latin and Greek classics give expression to a number of procedures which he has theoretically refined and used. An example related to Mendes’s “obstinacy for the right term” is the technique of interpolation, that is, in Mendes’s case, the incorporation

of lines from other poets (Camões, Francisco Manoel de Melo, Antônio Ferreira, Filinto Elísio) and, in Campos's case, Glauber Rocha's "Deus e o diabo" in the very title of his translation of Goethe's *Faust* (see above). The invention of composites to reproduce the "fixed metaphors", the characteristic Homeric epithets, is another case in point, for he understood Portuguese to be "even more used to compound words and even more bold" than Italian (Campos 2008, 204). In addition, Campos reassesses Mendes's inexhaustible technique of assembled words as "relevant for a modern sensibility", shaped by writers like Joyce and Guimarães Rosa. Concision – reducing the number of lines, chopping Homer's repetitions, or, in the case of Greek or Latin, fitting the Homeric hexameters into heroic decasyllabic blank verse, also taking into account the transposition of a declinable language to a non-inflected one – finds an echo in today's translators' metalanguage such as Barbara Heliodora's and Paulo Britto's (see above).

As far back as 1798, in the context of a still colonial and peripheral Brazil, Manuel Jacinto Nogueira da Gama (1765-1847) – the first Marquis of Baependi, a prominent Brazilian military officer, politician and erudite scholar – breaks ground in the theorization of technical translation. In anticipation of André Lefevere's twentieth-century views that translation, a visible sign of a system's openness, enables knowledge growth through the descriptions of new experiences (1990), Nogueira da Gama further underscores the role of translation in disseminating epistemologies. His contribution to a volume of reflections predominantly on the translation of literature can be quite distinctive. Noteworthy is that they somehow also foreshadow Jacques Derrida's view that translation enables the growth of an otherwise isolated and atrophied language (1985):

Of what knowledge, indeed of what discoveries, and ultimately of how many prized and excellent works of every genre would those who, ignorant of Latin, German, English, Italian, French, and other languages, which, albeit to a lesser extent, nonetheless contribute to the increment of human knowledge, who, I repeat,

are ignorant of the major languages of Europe, be deprived, were they not empowered by the unique means of Translation? (Nogueira da Gama, in this volume)

For Nogueira da Gama, translation plays a vital role in cross-cultural communication; it is the only remedy for “the perhaps inevitable inconvenience of the diversity of languages” and therefore “should be taken as an absolute necessity and of quite manifest utility”. Such assertions echo, in a way, Herodotus’s (485-426 a.C.) statements featured in Douglas Robinson’s anthology *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche* (1997, second edition 2002). According to Robinson, although “Herodotus nowhere addresses the issues of translation that we are accustomed to calling translation *theory*” (Robinson 1997, 1) – which is generally thought to begin with Cicero (106-43 a.C.), four centuries later – his relevance stems from highlighting communication across cultures.

How to summarize the relevance of this compilation of Brazilian translator’s metalanguage in the present context of theoretically-informed Translation Studies? *Prima facie*, it contributes to Brazil’s translation historiography. Attention is drawn to the diachronic axis of the selection, ranging from Brazil’s colonial days (see, for example, eighteenth century Manuel Jacinto Nogueira da Gama spearheading the volume) to ever contemporary and active Paulo Henriques Britto, who, in addition, combines the systematic teaching of translation and its momentous practice. In this trajectory, it brings to the surface Brazilian-specific feminine translation and interconnects world-renowned theorists, such as Haroldo de Campos, and not sufficiently studied precursors, as Odorico Mendes.

The relevance carries further. It brings Brazil’s ever valuable contribution on a par with other selections published abroad but which prioritize translators’ thinking enshrined in mainstream cultures. With all due respect for Douglas Robinson’s wingspan in *Western Translation Theory*, which includes ninety authors across millennia, the hegemonic thrust of the selection cannot be bypassed: there is only one extract

by a Lusophone contributor, King Duarte I of Portugal (1391-1438). Lusophone contributions remain a major gap in no less valuable Lawrence Venuti's *The Translation Studies Reader* (2000, second edition 2004), which covers the twentieth century and moves into the twenty-first. Cristina de Amorim Machado and Marcia Martins are eloquent in their article "Reverendo o cânone hegemônico da história das teorias de tradução: o pioneirismo de D. Duarte, rei de Portugal" (Reviewing the hegemonic canon of the history of translation theories: the pioneerism of Don Duarte, King of Portugal): "Little has been said about the history of translation theories produced in Portuguese-speaking countries; in general, the spotlight turns to other geographies" (2010, 10).¹¹

I conclude this Introduction to Marcia Martins and Andréia Guerini's much waited and most valued initiative with a passage written apropos of Haroldo de Campos's "transparadization" of the Bible directly from Hebrew. The passage encapsulates the two Haroldos inhabiting his paradigmatic translation procedures and respective theorization. It also anticipates the views of many Brazilians in this volume on the melodious specificity of Brazilian Portuguese and the coexisting autonomy of the translation as a creative process and the amorous but not subservient engagement with the original:

Reverent and irreverent. Heavenly and daemonic. Transculturing the sacred and the diabolic. Moving beyond essentialist binarisms, Haroldo de Campos *aportuguesa* the Hebrew language and *hebraiza* the Portuguese language. These bilateral movements in his translation of the Hebrew Bible point to the double dialectics that informs *Antropofagia* inasmuch as they highlight the ontological nationalism he had advanced, one that homologizes and, at the same time, inscribes difference in tradition. The Hebrew Bible, he explains, presents a proverbial and aphorismatic style where the solemn and the colloquial intermingle in a markedly poetic form. Subscribing to Benjamin's view that fidelity relates to the signifying form beyond the transmission of a communicative content, he further stresses

¹¹ My translation of "Pouco se tem falado sobre a história das teorias de tradução produzidas em países de língua portuguesa; de maneira geral, os holofotes se voltam para outras geografias."

the resources he used specifically from Brazilian Portuguese. Focusing on the fact that the literary emergence of Brazilian Portuguese occurred during the Baroque, he argues that the transposed language counteracted the constraints of a European and long-standing rationalist tradition, despite all the efforts of the purists; the language was shaken by the subversion of speech, of orality in its several registers, not to mention several lexical inventions; it is a plastic idiom that opens its sounds and its syntax to the fertilizing impact of the foreign language. (Vieira 2009, 26-27)

REFERENCES

- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Methuen, 1980; revised edition, London and New York: Routledge, 1991.
- Bassnett, Susan. "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods in Translating Theatre Texts". In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, edited by Theo Hermans, London: Croom Helm, and New York: St Martin's Press, 1985. pp. 87-102.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's 'Tableaux Parisiens'". *Illuminations*. Translated by H. Zohn. London: Fontana, 1982, pp. 69-82.
- Borges, Jorge Luis. *Other Inquisitions (1937-1952)*. Trans. Ruth L. C. L. Dimms. Austin: University of Texas Press, 1964.
- Bezerra, Paulo. *Dostoiévski: Bobók – Tradução e análise do conto*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- Campos, Haroldo de. "The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration". Translated by Maria Thai Wolff. *Latin American Literary Review*, vol. 14, n. 27, Jan.-June 1986, pp. 42-60.
- Campos, Haroldo de. "On Translation as Creation and Criticism". In *Haroldo de Campos in Conversation In Memoriam (1929-2003)*, edited by Bernard McGuirk and Else R. P. Vieira. London: Zoilus Press, 2008, pp. 200-212.
- Derrida, Jacques. Des tours de Babel. In: Graham, Joseph (ed.) *Difference in Translation*. Trans. Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985b. pp. 149-164.

- Lefevere, André. Translation: Its Genealogy in the West. In: Bassnett, Susan; Lefevere, André (eds.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 1990. pp. 14-28.
- Machado, Cristina de Amorim and Marcia A. P. Martins. “Reverendo o cânone hegemônico da história das teorias de tradução”. *Cadernos de Tradução*, vol. 25, 2010, pp. 9-28.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. Hertfordshire, UK: Prentice Hall, 1988.
- Oliveira, Maria Clara Castellões de and Giovana Cordeiro Campos. “O pensamento e a prática de Monteiro Lobato como tradutor”. *Ipotesi*, vol. 13, n. 1, Jan.-July 2009, pp. 67-79.
- Oliveira, Maria Clara Castellões de. “A cleptomania do tradutor: a tradução no Brasil na década de 40 do século XX”. 11th International Abralic Conference. *Proceedings of the Symposium*. São Paulo: USP/Abralic, 2008, pp. 1-6. Available on: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/MARIA_OLIVEIRA.pdf>. Accessed on: November 2016.
- Robinson, Douglas. *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1997.
- Rosa, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- Schaeffer, Franciele and Walter Carlos Costa. “Paulo Henriques Britto”. *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil*. NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, UFSC, 2006. Available on: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/>>. Accessed on: November 2016.
- Silva, Norma Andrade and Marie-Hélène Catherine Torres. “Clarice Lispector”. *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil*. NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, UFSC, 2007. Available on: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/>>. Accessed on: November 2016.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press, 1975.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/ New York: Routledge, 1995.
- Vieira, Else R. P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. PhD Dissertation. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1992. Print.

- Vieira, Else R. P. “Haroldo de Campos under the Sign of Anthropophagy”. In *Haroldo de Campos in Conversation In Memoriam (1929-2003)*, edited by Bernard McGuirk and Else R. P. Vieira. London: Zoilus Press, 2009, pp. 17-33.
- Vieira, Else R. P. “Translating History and Creating an International Platform: Haroldo de Campos’s ‘o anjo esquerdo da história’”. 11th International Abralic Conference. *Proceedings of the Symposium*. São Paulo: USP/ Abralic, 2008, pp. 1-11. Available on: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/ELSE_VIEIRA.pdf>. Accessed on: November 2016.
- Vieira, Else R. P. “Introdução: a dupla captura na poética da diáspora brasileira (A propósito da poesia pioneira de Vera Lúcia de Oliveira)”. In *Poetas à deriva: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira* (Bilíngue). Compiled and introduced by Else R. P. Vieira. Belo Horizonte: Mazza Editora, 2013, pp. 35-71.
- Zins, Celine. “Le Traducteur et la fonction du double: une voix en trop”. *Assises de la Traduction Littéraire*, 1, 1984, Arles. *Actes...*, Arles: Actes Sud/Atlas, 1985, p. 34-49.

A metalinguagem de tradutores brasileiros: uma introdução

Else R. P. Vieira
Professora Titular de Estudos Brasileiros e Latino-Americanos Comparados da
Queen Mary University of London

“Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Eu nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. O ‘amar os outros’ é tão vasto que inclui até mesmo perdão para mim mesma, com o que sobra.” Esse é o texto inscrito ao lado da estátua de Clarice Lispector (1920-1977), inaugurada em maio de 2015 no Leme, bairro do Rio de Janeiro onde essa grande e muito estudada escritora brasileira viveu por 12 anos. A estátua esculpida por Edgar Duvivier é a primeira a dar visibilidade a uma escritora nas legendárias calçadas cariocas, que ostentam homenagens a diversos autores e compositores do gênero masculino. E quanto à Clarice tradutora? Este volume permite a estudiosos brasileiros e estrangeiros vislumbrar uma face e uma metalinguagem menos conhecidas de Clarice, envolvendo sua atividade tradutória. E avança um pouco mais na tentativa de reduzir o desequilíbrio de gênero nos Estudos da Tradução ao incluir reflexões da prestigiada tradutora Barbara Heliodora sobre traduções de um autor canônico, William Shakespeare. Onde reside a originalidade das contribuições de Clarice Lispector e Barbara Heliodora à metalinguagem dos tradutores? Essa é uma questão que *Palavra de tradutor* propõe aos leitores.

Clarice, nascida na Ucrânia, veio para o Brasil com um ano de idade. Sua produção tradutória inclui versões condensadas de obras de George Barr, Agatha Christie, Alistair Maclean e Anya Seton na década de 1960. Mas a maior parte de seus trabalhos de tradução data dos anos 1970: Anne Rice, John Farris, Jack London, peças de Lillian Hellman

e Ibsen e adaptações de clássicos da literatura (de autoria de Edgar A. Poe, Oscar Wilde, Henry Fielding, Jonathan Swift, Júlio Verne e Walter Scott) voltadas para o público jovem.¹² As únicas reflexões conhecidas de Clarice sobre tradução foram publicadas originalmente em 1968, em uma crônica para a revista *Joia* intitulada “Traduzir procurando não trair”. O foco dos comentários de Clarice é a tradução teatral; ela enfatiza a necessidade de os diálogos para o palco serem em linguagem coloquial e defende uma adaptação mais livre como ponte entre códigos linguísticos diferentes.

Susan Bassnett, em suas reflexões sobre a tradução teatral, enfocou o parâmetro da encenabilidade: o texto, um dos elementos na totalidade do discurso dramático, deve estar estreitamente ligado à interpretação (1991); dessa forma, o tradutor tem de transferir os diferentes códigos, entre os quais se inclui o linguístico, para um texto identificado com um tempo específico no qual a forma também se funde com os ritmos da fala (Bassnett, 1985). A encenabilidade (“escrever falas que os atores pudessem enunciar sem grandes dificuldades, de modo a conseguir transmitir para a plateia o significado do que estavam dizendo”)¹³ e a naturalidade nas traduções para o teatro são parâmetros que também norteiam o trabalho de outra tradutora, a carioca Barbara Heliodora (1923-2015), nascida Heliodora Carneiro de Mendonça. Suas ideias derivam de uma vida inteira dedicada ao teatro como professora em instituições de ensino prestigiadas (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade de São Paulo, Conservatório Nacional do Teatro, Uni-Rio), assim como de sua contribuição como ensaísta, tradutora e crítica teatral dos periódicos de grade circulação *Jornal do Brasil* e *O Globo*, e também da revista *Visão*. Ela é particularmente reconhecida pelo rigor e erudição. Além de ter produzido estudos fundamentais sobre Shakespeare, inclusive uma tese de doutorado sobre o homem político na obra shakespeariana que veio a ser publicada sob forma de livro,¹⁴ traduziu 38 de suas peças sob o selo de importantes editoras

¹² Fonte: *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil*. Disponível em: <www.dicionariodetradutores.ufsc.br>.

¹³ HELIODORA, Barbara. “Meus motivos para traduzir Shakespeare” (neste volume).

¹⁴ *O homem político em Shakespeare* (Rio de Janeiro: Agir, 2005).

brasileiras, como Nova Fronteira e Nova Aguilar, dentre outras.¹⁵ Suas diversas distinções incluem a *Ordre des Arts et des Lettres* recebida do Ministério da Cultura da França e a medalha João Ribeiro, concedida pela Academia Brasileira de Letras.

Em um texto escrito originalmente em inglês (neste volume), ela enfatiza a importância de encontrar uma linguagem que dê, tanto ao ator quanto à plateia, a sensação de conforto e identificação que se sente apenas em seu próprio idioma. Nesse aspecto, suas traduções são comunicativas, de acordo com a categorização proposta por Peter Newmark em sua obra *A Textbook of Translation* (1988). Mais especificamente, na metalinguagem que emprega para falar a respeito da tradução da poesia dramática shakespeariana, Barbara Heliodora afirma que sua principal preocupação “tem sido a busca por uma musicalidade e um ritmo em português brasileiro que sejam fluentes e possam ser aceitos como ‘o equivalente mais próximo’ do original”. Mas um desafio adicional também tem sido trazer para os ouvidos da plateia pelo menos um pouco da poesia e da musicalidade que caracterizam as obras de Shakespeare; essa tentativa também situa seus procedimentos dentro do escopo do que Newmark chamou de tradução semântica, que enfatiza o valor estético do original (1988). Barbara também expõe suas motivações para se dedicar com tanto entusiasmo à tarefa de traduzir Shakespeare. A principal delas foi a constatação de que as traduções existentes não atendiam às suas necessidades como professora de arte dramática:

Diante disso, acredito que, originalmente, meu principal motivo para traduzir Shakespeare foi oferecer para meus alunos um tipo de texto que pudesse preservar pelo menos algumas das características com as quais o autor havia permeado o original, já que nas peças do poeta, mais do que em qualquer outra que eu já tenha lido, forma e conteúdo coexistem da maneira mais exemplar.¹⁶

¹⁵ A Nova Aguilar lançou em final de 2016 uma caixa com o Teatro Completo de Shakespeare em três volumes, reunindo 38 peças traduzidas por Barbara Heliodora (das 39 peças que compõem o cânone shakespeariano atual, apenas *The Two Noble Kinsmen* não está presente).

¹⁶ Todas as citações em português de textos incluídos neste volume escritos originalmente em inglês foram extraídas de suas respectivas traduções, também aqui reproduzidas.

A estudiosa da tradução Maria Clara Castellões de Oliveira (2008) debruçou-se sobre os avatares de escritoras brasileiras que eram também tradutoras. Um bom exemplo é o seu estudo sobre as traduções na década de 1940, quando, por uma série de motivos, as editoras recrutaram 48 escritores de prestígio, para muitos dos quais a tradução se tornou uma importante fonte de renda. Rachel de Queiroz, que se destacou por ter realizado durante esse período a maior parte da sua produção tradutória, que soma 31 romances, é parte desse contexto global em que oito escritoras foram incluídas no grupo, o que ocorreu em parte como consequência das ações pioneiras da década anterior voltadas para aumentar a visibilidade das mulheres na sociedade brasileira. Infelizmente, no entanto, os 40 homens contratados superavam em muito, numericamente falando, as oito mulheres. De que maneira o pensamento de Clarice e a sua produção tradutória duas ou três décadas mais tarde decorrem dessa ação afirmativa? E o que dizer de Barbara Heliodora um pouco mais além, já na década de 1990? Será que elas teorizam uma perspectiva feminina a respeito da tradução? Será que elas propõem uma estratégia de tradução feminista na linha do que fazem Barbara Godard e Susanne de Lotbnière-Harwood, adotando as perspectivas radicais das tradutoras canadenses? Haverá traços femininos em sua metalinguagem que as distingue de suas contrapartes brasileiras masculinas? Essas são questões que os leitores e leitoras serão convidados a considerar durante a sua leitura dessas grandes vozes femininas presentes no volume ora apresentado.

A tradução teatral é abordada por outra voz neste volume, a do excepcionalmente versátil Millôr Fernandes, nome artístico de Milton Viola Fernandes (1923-2012). Millôr, como é afetuosamente lembrado no Brasil, teve uma trajetória bem-sucedida e autodidata como cartunista, jornalista, escritor, pensador, dramaturgo e, não menos importante, tradutor (*Valor Econômico*, 14 dez. 2001). Em entrevista a Luiz Costa Pereira Júnior e Marco Antônio Araújo (publicada na revista *Língua Portuguesa on line*), ele afirma que seu envolvimento com a tradução, nascido da insatisfação com as traduções existentes, começou

em 1942, como tradutor de cartuns para a influente revista *O Cruzeiro*. A proeminência de Millôr como cartunista ofusca, de certa forma, a sua contribuição como tradutor de obras teatrais canônicas (de autores como William Shakespeare, Molière, Luigi Pirandello, Samuel Beckett e Bertolt Brecht), escritas nos mais diversos idiomas (alemão, inglês, espanhol, italiano e francês). Suas ideias a respeito da importância de o tradutor possuir não só o mais amplo conhecimento da língua traduzida mas, acima de tudo, o domínio do idioma para o qual traduz, expressas originalmente em 1962 (e reproduzidas neste volume), integram as sucessivas edições de bolso de sua tradução de *A megera domada*, de Shakespeare, pela editora L&PM.

São dignas de nota as fronteiras conceituais que Millôr traça entre tradução e adaptação. Ele afirma que, de modo geral, faz “*traduções* de peças estrangeiras, e não adaptações, como os comentaristas insistem em dizer.” E esclarece o que entende por adaptação: modificação de uma parte ponderável da linguagem original, cortes ou acréscimos de cenas ou personagens. Quando há recriação total, não se trata mais de uma adaptação, mas sim de uma obra *inspirada* em outra. Suas reflexões sobre tradução teatral – sua autoconfessada especialidade – põem em destaque a tradução e elevam o *status* do tradutor. No ensaio e na entrevista publicados neste volume, ele se afasta do discurso tradicionalmente apologético dos tradutores, que chama a atenção para as suas próprias imperfeições e enaltece o autor do original. O rigor não reverente para com original que caracteriza a sua prática tradutória é exemplarmente ilustrado na ideia, expressa no texto “*Hamlet – a tradução*” (neste volume), de que a tradução pode algumas vezes suplantar o original.

Uma visão mais radical a respeito de adaptações é formulada pelo igualmente versátil Monteiro Lobato (1882-1948). Dentre seus vastos interesses literários e empresariais inclui-se a histórica fundação, em 1918, da Monteiro Lobato e Cia., editora pioneira que deu o impulso inicial para o movimento editorial no Brasil; até então os livros brasileiros eram editados em Portugal. Lobato, em comentários sobre as

traduções em português europeu que chegavam ao Brasil, defendia o uso de “linguagem bem simples” (Lobato, neste volume). Sua prolífica carreira literária, alinhada com seu projeto de modernizar o país, incluiu a autoria de 68 livros e a tradução de 72; ele traduziu e publicou obras como *The Happy Prince* (*O príncipe feliz*), de Oscar Wilde; *Gulliver's Travels* (*As viagens de Gulliver*), de Jonathan Swift; *Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*), de Daniel Defoe, e *Don Quijote* (*Dom Quixote*), de Cervantes (OLIVEIRA; CAMPOS, 2009).

Lobato, sobretudo no papel de tradutor de textos infantis para o português brasileiro, enfatiza não só a compreensão e a apreensão imediatas, como também o impacto, que diz respeito à capacidade potencial de uma tradução para se comunicar como os leitores/público, categoria que Newmark (1988) chamou de tradução comunicativa. Mas sob certos aspectos Lobato se afasta da tradução semântica, em movimento contrário ao de Barbara Heliodora. Maria Clara Castellões de Oliveira e Giovana Cordeiro Campos (2009), em um artigo fundamental sobre Monteiro Lobato tradutor, fizeram a ligação entre seus procedimentos, que buscavam facilitar a leitura e suprimir elementos que poderiam interferir na compreensão do texto por parte dos leitores, e o que Lawrence Venuti (1995) denominou “domesticação”. Elas também analisaram a convicção de Lobato de que as traduções devem, acima de tudo, ser simples e fluentes, a fim de facilitar ao máximo o acesso dos leitores à obra, e também de que o texto pode – e deve – ser manipulado, independentemente dos aspectos formais do original, numa postura coerente com a sua priorização do contexto de recepção (OLIVEIRA; CAMPOS, 2009). Essa abordagem *Werk zum Leser* radical é manifestada por meio da metáfora do transplante, que expressa a exigência de Lobato de que o tradutor seja um escritor. Para alguém que deriva tanto prazer em remodelar uma obra de arte em outra língua, a liberdade do tradutor para melhorar o original é uma consequência. Essas e outras reflexões são temas da extensa correspondência que manteve durante 40 anos com Godofredo Rangel, da qual alguns fragmentos são reproduzidos neste volume.

O conjunto de declarações de tradutores apresentado neste volume também contempla reflexões originais e esclarecedoras a respeito de questões de alteridade envolvidas na tradução e, particularmente, na autotradução. Clarice Lispector vocaliza um grande receio do que os tradutores poderiam fazer com seus textos (neste volume); ela também enfatiza a sua dificuldade ou mesmo impossibilidade de revisitar a própria obra por meio da tradução. A dificuldade é ainda maior no caso de autotraduções; seu comentário sobre “a náusea de me reler” deixa implícito que o autor, ao finalizar um longo processo de criação, terá se transformado em outro. O temor e a impossibilidade de autotradução encontram eco em Vera Lúcia de Oliveira, aclamada poeta bilingue que nasceu no Brasil e fixou residência na Itália, e cuja produção literária também inclui a tradução para o italiano de autores brasileiros como Manuel Bandeira, Lêdo Ivo e Carlos Nejar. Quando chegou à Europa, ela mesma traduziu a poesia que havia produzido no Brasil, mas aí foi-lhe crescendo a constatação da impossibilidade de autotradução do texto poético. Para Oliveira, a tradução é a busca da própria casa em outra língua, é abrir uma porta que nos levará a outra, um gesto dominado por prazer e medo. As metáforas da casa e do corpo se entrecruzam com as questões de alteridade e linguística subjacentes à impossibilidade de autotradução:

A tradução é uma aventura que nos leva para fora de nós mesmos [...] é ponte que atravessamos para sair de nossa morada e ir ao encontro do novo hóspede. [...] A tradução é caminho em direção à alteridade, caminho em que nos encontramos com esse outro e o convidamos a entrar, como hóspede, em nossa casa. [...] Como ocupar, na tradução, a sua casa se ele não a desocupa [...] se ele erigiu paredes que se conformaram ao seu corpo, se usa roupas que não ficam bem em nossa pele, com nossa cor e tamanho? A tradução traz, com a língua do outro, transplantado na nossa, o corpo do outro, que não se modela de novo em nossa língua da mesma maneira em que se modelara na dele. (Em VIEIRA, 2013, p. 64)

Segundo Oliveira, a criação poética demanda grande adesão a formas e às relações entre formas; o poeta, ciente de que certos sentimentos e percepções vão além do potencial de expressão da linguagem rotineira, busca novas formas, apara, condensa e mergulha

nas profundezas da língua o que desafia a expressão (VIEIRA, 2013). A inspirada metáfora do cordão umbilical entre escritor e original ilumina os processos distintos envolvidos na escrita criativa e na tradução, consolidando sua decisão de não se autotraduzir:

[...] quando o livro [*No coração da boca*] foi publicado, decidi que não o traduziria porque o tinha escrito há muito pouco tempo e todo o meu ser se recusava a deixar aquela dimensão magmática da língua em que tinha sido gerado. Não era possível passar, tão bruscamente, do processo criativo ao analítico, ou seja, o da tradução de algo que ainda estava grudado ao seu cordão umbilical. Uma coisa é a escritura poética, outra a tradução da poesia, mesmo, e sobretudo, para o autor [...]. A tradução literária, se segue alguns dos procedimentos peculiares à criação de uma obra, incorpora contudo outros distintos, já que é também um trabalho analítico e interpretativo, no mais alto grau. O tradutor trilha caminhos diversos para realizar um périplo semelhante ao do autor [...] não é o mesmo tipo de criação que se dá com a poesia em si, em seu momento latente de revelação, em que há algo que foge à lógica e à racionalidade, ou algo que pertence a uma lógica diversa, que atravessa outros sentidos e outros canais para se tornar voz e palavra. (Em VIEIRA, 2013, p. 64).

Haroldo de Campos caminha na direção oposta: a seu ver, a autotradução é uma ferramenta para ler o original. Sua reflexão teve origem quando eu, como organizadora convidada, lhe pedi autorização para usar seu poema “o anjo esquerdo da história” como epígrafe do número especial de *Interventions: An International Journal of Postcolonial Studies*, periódico publicado pela Routledge, por ocasião do 5º Centenário do “Descobrimento” do Brasil, no ano 2000. Ele detalhou seus procedimentos tradutórios em uma entrevista que forneceu subsídios para o artigo “Translating history and creating an international platform: Haroldo de Campos’s ‘o anjo esquerdo da história’” (Traduzindo a história e criando uma plataforma internacional: ‘o anjo esquerdo da história’ de Haroldo de Campos) (VIEIRA, 2008). Para ele, o processo analítico envolvido na tradução ilumina os processos criativos do original e, no caso específico do seu “o anjo esquerdo da história”, aprofundou questões ligadas ao funcionamento da linguagem e à historicidade da tradução

(VIEIRA, 2008). João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), neste volume, se aproxima de Clarice no difícil retorno ao seu próprio original pela via da tradução. Em seu texto, produzido diretamente em língua inglesa, ele explicita esses obstáculos: “Como eu já traduzi para o inglês dois de meus livros e vários de meus contos, as pessoas costumam achar que gosto de traduzir minha própria obra. Nada poderia estar mais longe da verdade. Acho que, quando se é rigoroso, a tradução é impossível e, frequentemente, uma tarefa ingrata”. E conclui dizendo-se determinado a nunca mais traduzir suas próprias obras, já que levou mais tempo para traduzir o livro do que para escrevê-lo. Depois de “quase dois anos de trabalho árduo e ranger de dentes”, ele achou que jamais terminaria, e chegou a ter “fantasias suicidas” durante o processo. Um dos maiores desafios, a seu ver, além das diferenças culturais e da tradução de linguagem vulgar e obscena, residiu nas dificuldades concretas inerentes à tradução das diferentes espécies de peixes, árvores frutíferas e muito mais.

A problemática da tradução indireta é abordada por Paulo Bezerra (1940-), professor, tradutor e ensaísta graduado em História e Filologia pela Universidade Estatal Lomonosov (1969), em Moscou, onde viveu de 1963 a 1971. Mais tarde formou-se em Língua Portuguesa e Literatura na Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro (1976). Sua trajetória também inclui o mestrado e o doutorado em Letras pela PUC-Rio, o ensino de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF) e, atualmente, a livre-docência em Literatura Russa na Universidade de São Paulo (USP). Sua premiada atividade tradutória teve início na Rádio Moscou e floresceu no Brasil, onde ele transpôs mais de 30 títulos do russo para o português, de autores como Vygotsky, Bakhtin e Dostoiévski. Seus critérios de escolha do que traduzir incluem relevância e novidade, no caso da tradução de textos acadêmicos, e valor estético, no das traduções literárias. Em ensaio que acompanha a edição de *Dostoiévski: Bobók – Tradução e análise do conto*, Bezerra esmiúça os processos operacionais realizados ao traduzir esse grande autor russo.

Na seção intitulada “Traduzir ou descrever”, reproduzida neste volume, que integra o prefácio à sua tradução brasileira de *Crime e*

castigo, Bezerra observa que a mais conhecida tradução dessa obra em língua portuguesa é a de Rosário Fusco, feita a partir de uma tradução anterior para o francês. Resultou desse trabalho de tradução indireta um “ótimo texto em português”, mas “fortemente marcado por muitos elementos característicos da língua e da literatura francesa e do próprio modo pelo qual os franceses costumam traduzir obras de autores russos”. Na sequência, ele apresenta suas ideias sobre tradução, afirmando que

Toda tradução é a tradução possível, o ato de traduzir, particularmente ficção, encerra uma boa dose de saudável ilusão, na medida em que acreditamos, *honestamente*, traduzir o que está no texto. Portanto, não podemos enfrentar um texto literário com a pretensão do “dois e dois são quatro”, pois estamos diante de discurso literário com toda a sua carga polissêmica, o que nos obriga constantemente a interpretar o sentido ou os sentidos de uma palavra ou expressão no contexto específico desse discurso e procurar o modo mais adequado de transmiti-los.

Por fim, ele fala das soluções que encontrou para algumas peculiaridades do estilo de Dostoiévski e, para concluir, aborda a questão da tradução indireta e seu afastamento dela:

Procurei seguir de muito perto a maneira pela qual cada personagem se exprime, manter o ritmo das suas falas, a ordem da sua construção, traduzindo-as em vez de descrevê-las, como costuma acontecer na tradução indireta. Amaneirar o discurso de Dostoiévski para torná-lo “mais elegante” e “mais fluido” significaria atentar contra a originalidade de um autor cuja peculiaridade principal é a ruptura com as matrizes tradicionais do pensamento e suas formas de expressão.

Tradução é forma tanto para Walter Benjamin, em seu ensaio de 1921 “A tarefa do tradutor”, quanto para Paulo Henriques Britto (1951-). Britto, reconhecido poeta contemporâneo e professor de tradução da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), já conta em seu currículo com mais de cem traduções e versões no par inglês-português,

além de inúmeros artigos e trabalhos acadêmicos. Ele se notabilizou por traduzir autores como William Faulkner (2004), Lord Byron (1989, reimpressão em 2003), Elizabeth Bishop (2001), Don DeLillo (1999), Thomas Pynchon (1998), Henry James (1994) e Wallace Stevens (1987).¹⁷

No texto incluído neste volume, Britto enfoca a tradução de poesia e descreve seu processo tradutório ao transpor para o português o poema *Beppo*, de Byron, não apenas destacando aspectos específicos mas também levantando questões a respeito da tradução poética do inglês para o português. Sua defesa da tradução de poesia confirma e ecoa Benjamin no que diz respeito à diferença. Para ambos, o estilo tem precedência sobre a semântica, mas Britto dá menos ênfase à visão benjaminiana do parentesco entre as línguas do que a distinções mais nítidas e à inevitabilidade dos ajustes estilísticos diante das diferenças formais entre o par de línguas da tradução:

Quando se traduz um poema de uma língua essencialmente monossilábica e dissilábica, como o inglês, para um idioma no qual predominam os polissílabos, como é o caso do português, ou bem opta-se por utilizar versos mais longos do que os do original ou bem é-se obrigado a fazer certos cortes e abreviações.

Em um posicionamento que contrasta radicalmente com o adotado por Silvano Santiago e Haroldo de Campos (ver abaixo), o preeminente lexicógrafo William Agel de Mello (1937-) postula uma reverência estrita ao original e a subserviência do tradutor na hierarquia de poder entre original e tradução. A obra prolífica desse destacado escritor poliglota também envolve ficção, ensaios e traduções. No campo da lexicografia, sua presença é indelével, na medida em que escreveu 22 dicionários, inclusive o primeiro de catalão-português. Também teve uma carreira diplomática, atuando em diversos países da Europa, América Latina, Ásia e África, e chegou a ser secretário de Guimarães Rosa, então embaixador. Para alguém que enxerga vida, cor,

¹⁷ Fonte: *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil*. Disponível em: <www.dicionariodetradutores.ufsc.br>.

musicalidade, valor, peso e medida nas palavras, não é de surpreender que Agel de Mello tenha traduzido para o castelhano a obra-prima de Rosa, *Grande Sertão: Veredas*; esse trabalho resultou no livro *Cartas a William Agel de Mello* (Rosa, 2003), que reúne a correspondência entre ambos durante o processo de tradução. Agel de Mello também traduziu grandes poetas ocidentais e a obra poética completa de Federico García Lorca. Sua metalinguagem (neste volume) enfoca a tradução de poesia:

Traduzir é acima de tudo um ato de humildade. É respeitar a vontade do autor como um testamento, transmitindo o seu pensamento da maneira mais exata possível. O tradutor deve imbuir-se do estado de espírito do artista no ato da criação. Conhecer-lhe a fundo a personalidade, a vida, a obra, sua época – enfim, absorver o maior número de dados relativos ao poeta. Visitar os lugares descritos, em busca da vivência experimental, estudar as personagens e os tipos humanos como um ator se prepara para a representação de uma peça teatral. Penetrar no universo do autor, fazer parte de sua intimidade, seguir-lhe os passos como Dante a Virgílio: “E lor si mosse, e io tení retro.” O tradutor é o seu intérprete, seu *alter ego*. É mister, portanto, haver uma comunhão estreita entre ambos, uma afinidade de interesses e sentimento.

Ele defende a estrita fidelidade ao original, definindo assim a tradução:

Traduzir é traduzir. É não ultrapassar os limites da obra em questão. O tradutor tem a obrigação de refletir a imagem o mais nitidamente possível. Não embelezar o texto, a ponto de o trecho traduzido suplantar o original. Não procurar corrigir os erros de qualquer natureza – inclusive de ordem gramatical, se os houver. É preciso manter na íntegra as imperfeições, sob pena de se desvirtuar o trabalho. O espelho reflete fielmente a imagem – seja ela bonita ou feia. E nisso consiste uma das tarefas mais difíceis da tradução. O tradutor que conseguir refrear o ímpeto de *aperfeiçoamento* terá suplantado a si mesmo. Numa escala hipotética, a obra tem um determinado valor estético, e a tradução deve corresponder rigorosamente ao mesmo valor.

Esta oportuna e há muito aguardada antologia que apresenta a metalinguagem de tradutores brasileiros inclui um fragmento do texto seminal “Transluciferação mefistofáustica”, escrito pelo grande poeta, tradutor e teórico da tradução Haroldo de Campos (1929-2003), originalmente a terceira parte do paratexto que acompanha a sua tradução do *Fausto* de Goethe, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981). O próprio intertexto presente no título do livro associa o clássico do cinema brasileiro *Deus e o diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) a Goethe, sugerindo que a cultura receptora irá interpenetrar e transformar o original. Mas ironicamente, em um movimento de mão dupla, Haroldo de Campos também descreve a teoria “angélica” de tradução de Walter Benjamin (“A tarefa do tradutor”), a qual ele subscreve e, ao mesmo tempo, da qual se afasta. Enquanto Benjamin coloca a tarefa do tradutor sob uma perspectiva angélica, a da liberação da língua pura presa na obra original, Campos enfatiza suas implicações satânicas, porque “toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é [...] uma empresa satânica” (1981, p. 180). A transformação de uma teoria angélica em satânica também pode ser entendida, na visão desse erudito, como a “devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’ devorador de brancos, antropófago” (CAMPOS, 1986, p. 44).¹⁸

Seu empreendimento tradutório, também conhecido como “transcrição” – na qual ele rompe com a verdade monológica e bebe tanto na tradição universal como nas fontes locais – se baseia em conceitos de absorção e transformação derivados da antropofagia; rejeita oposições binárias e introduz uma bilateralidade nos conceitos de fidelidade e modelo na tradução que, por sua vez, desconstrói hierarquias de poder entre discursos hegemônicos e marginais, sejam eles provenientes das culturais originais e estabelecidas ou da alta literatura (CAMPOS, 1981). A conclusão do seu texto fecha o círculo com duas metáforas antropofágicas; “transluciferação”, também embutida no título, e, mais notoriamente, “transusão [...] de sangue”.

¹⁸ Citação extraída do texto em português de Haroldo de Campos: “Da razão antropofágica. A Europa sob o signo da devoração”. *Colóquio/Letras*, julho 1981, n. 62, p. 10-25.

A diluição da hierarquia entre o autor do original e o tradutor é outro parâmetro tornado visível na capa do livro, na qual apenas o nome de Haroldo aparece. Céline Zins assinalou que o nome do tradutor é uma representação que falta na capa, o objeto representativo da obra (1984), comentário ao qual acrescento que a capa, em virtude da sua posição estratégica inicial, é o elemento de maior visibilidade para o público leitor. Nomear o tradutor, escrever seu nome, enfatiza Zins, representa, para quem nomeia, fazê-lo existir, ou seja, dar existência ao duplo, o que encobre o acesso ao autor e à sua identidade verdadeira (1984). George Steiner (1975), ao enumerar os diversos filósofos e escritores de destaque que tiveram grande impacto na história do pensamento, também levanta a questão da tradicional obliteração do nome do tradutor, muito embora, sem o tradutor, esse impacto jamais pudesse ocorrer. Por outro lado, se a ausência do nome do tradutor na capa do livro é a praxe, a sua presença será muito significativa, ao delimitar ou tornar evidente um espaço tradicionalmente considerado marginal e elevar o *status* da tradução ao nível da criação.

Sem querer propor generalizações conclusivas, gostaria de sugerir que o tradutor literário no Brasil tende a se desviar dessa prática, compartilhando uma presença autoral com o autor do original. Um estudo anterior de 24 antologias de traduções de poesia inglesa no Brasil nos anos 1980, por exemplo, revela que apenas três delas não trazem o nome do tradutor nas respectivas capas, numa indicação do *status* de autor conferido ao tradutor literário (VIEIRA, 1992). Haroldo de Campos radicaliza essa posição, inscrevendo apenas seu nome na capa do livro, enquanto o de Goethe vem na terceira página de *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*.

Uma década mais tarde, a metáfora da digestão desaparece, mas o impulso antropofágico de absorver e transformar o passado e a herança literária mundial se mantém, como evidencia o paratexto de Silviano Santiago à tradução da poesia de Jacques Prévert (neste volume). De fato, um questionamento de dicotomias como original/cópia, verdadeiro/falso foi prenunciado em sua prática como autor de ficção em *Em liberdade*. Santiago suplementa Graciliano Ramos, que, antes dele, havia produzido

o romance *Memórias do cárcere*, ao criar o diário que Ramos teria escrito ao sair da prisão. A ideia de suplemento ou o emprego da técnica do “pastiche” são pontos de convergência entre a ficção pós-moderna de Santiago e a sua prática tradutória antropofágica, na medida em que ambas redistribuem o próprio conceito de modelo. Coerentemente, ele propõe a visão de tradução como um plágio duplo no prefácio à sua tradução de Prévert: “[...] este tradutor é um exegeta de asas curtas, certamente um duplo plagiador. Plagia o texto a ser traduzido e plagia os poetas nacionais que selecionou como modelos de dicção”.

De fato, ele analisa as características que mais se destacam na poesia de Prévert e conclui que a sua dicção, estilo coloquial e senso de humor lembram os poetas brasileiros atuantes na década de 1930. Dessa forma, ele traduz Prévert seguindo os moldes da poesia brasileira dessa década, que, já desprovida dos tons vanguardistas e agressivos da poesia dos anos 1920, ainda mantém um léxico e sintaxe coloquiais. Daí a sua redistribuição do conceito de modelo na tradução:

Foi a partir de “modelos” como Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Murilo Mendes que procuramos transpor os versos de Prévert para o português. [...] Coube ao tradutor não impor ao texto a ser traduzido uma dicção poética esclarecedora do poema, mas buscar no repertório das dicções possíveis na sua literatura nacional um equivalente que fosse justo.

Dessa forma, também a fidelidade é redistribuída e pluralizada, a ponto de haver uma certa reverência à fonte implícita no próprio ato de traduzir, mas, numa captura dupla, o texto é adaptado aos modelos da literatura nacional (ver VIEIRA, 1992). A tradução de poesia, ressalta Santiago, não deve se pautar por um didatismo simplista nem transparecer um louvor às complexidades e sutilezas do texto poético.

Para Jorge Luis Borges, todo escritor cria seus precursores; se um prefigura o outro, este modifica e aguça a leitura do antecessor; a dívida é mútua (1964). De forma extemporânea, Haroldo de Campos criou um precursor nas atividades da prática e da teoria da tradução na figura do pré-romântico maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864), a seu

ver o primeiro a propor uma verdadeira teoria da tradução no Brasil. Assim, ele aguçou a leitura da metalinguagem de Mendes (neste volume) e, o mais importante, propiciou uma nova leitura a respeito das percepções das “monstruosidades” escritas em “português macarrônico” denunciadas pelo crítico Silvio Romero (citado em CAMPOS, 2008, p. 203). Haroldo de Campos reconhece que a prática de Mendes nem sempre é aceitável ou está à altura de sua teoria (2008, p. 204), mas afirma, no ensaio seminal intitulado “Da tradução como criação e como crítica” (2008):

Muita tinta tem corrido para depreciar o Odorico tradutor, para reprovar-lhe o preciosismo reverbativo ou o mau gosto de seus compósitos vocabulares. Realmente, fazer um *negative approach* em relação a suas traduções é empresa fácil, de primeiro impulso [...]. Mas difícil seria, porém, reconhecer que Odorico Mendes, admirável humanista, soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde os seus vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não de sua época (p. 203).

Haroldo de Campos destaca enfaticamente a contribuição da metalinguagem de Mendes:

Suas notas aos cantos traduzidos dão uma idéia do seu cuidado em apanhar a vivência do texto homérico, para depois transpô-lo em português, dentro das coordenadas estéticas que elegeu [...]. Discute, e muitas vezes refuta duramente as soluções dos tradutores que o precederam em outras línguas (CAMPOS, 2008, p. 204).

A seguir, aponta maneiras pelas quais os comentários de Mendes a respeito de suas traduções de clássicos gregos e latinos dão expressão a diversos procedimentos que ele refinou teoricamente e adotou. Um bom exemplo, que diz respeito à “obstinação [de Mendes] pelo termo justo”, é a técnica da interpolação, que reside, no caso de Mendes, na incorporação de versos de outros poetas (Camões, Francisco Manoel de Melo, Antônio Ferreira, Filinto Elísio), e, no caso de Haroldo, na presença do “Deus e o diabo” de Glauber Rocha no próprio título da sua tradução do *Fausto* de Goethe (ver acima). A criação de compósitos para reproduzir as “metáforas fixas”, os característicos epítetos homéricos, é

outro caso exemplar, uma vez que Odorico Mendes entendia a língua portuguesa “ainda mais afeita às palavras compostas e ainda mais ousada” do que o italiano (CAMPOS, 2008, p. 204). Além disso, Haroldo de Campos reavalia a técnica inesgotável de Odorico de utilizar palavras compostas, considerando-a relevante “para a sensibilidade moderna”, moldada por escritores como Joyce e Guimarães Rosa. Concisão – a redução do número de versos, de modo a evitar as repetições de Homero ou, no caso do grego e latim, a acomodar os hexâmetros homéricos em decassílabos heroicos brancos, também levando em conta a transposição de uma língua declinável para um idioma não flexionado – encontra eco na metalinguagem de tradutores contemporâneos, como Barbara Heliodora e Paulo Britto (ver acima).

Em 1798, no contexto de um Brasil ainda colonial e periférico, Manuel Jacinto Nogueira da Gama (1765-1847) – primeiro marquês de Baependi, destacado militar, político e professor brasileiro – revela-se um pioneiro em termos da teorização da tradução técnica. Antecipando-se às ideias elaboradas por André Lefevere no final do século XX de que a tradução, sinal visível da abertura de um sistema, possibilita a expansão do conhecimento por meio de descrições de experiências novas (1990), Nogueira da Gama enfatiza o papel da tradução na disseminação de epistemologias. Sua contribuição para um volume em que predominam as reflexões sobre a tradução da literatura é bem marcante. Chama a atenção o fato de que essas reflexões de certa forma também prenunciam a visão de Jacques Derrida de que a tradução permite o crescimento de uma língua que, de outra forma, estaria isolada e atrofiada (1985):

De que luzes, em fim, de que descobrimentos, e para dizer tudo de huma vez, de quantas obras excellentes, e preciosas em todo o genero seriaõ privados aquelles que, ignorando as linguas Latina, Alemã, Ingleza, Italiana, Franceza, além das mais, que, ainda que menos, concorrem todavia para o augmento dos conhecimentos humanos, que ignorando, torno a dizer, as principaes linguas da Europa, não fossem indemnizados pelo meio unico das Traducções? (Nogueira da Gama, neste volume)

Para Nogueira da Gama, a tradução desempenha um papel crucial na comunicação entre culturas; é o único recurso para remediar “o inconveniente talvez inevitável da diversidade dos idiomas”, constituindo-se em prática de “huma absoluta necessidade, e ao mesmo tempo de utilidade bem manifesta”. Essas e outras afirmações do gênero tornam a reflexão de Gama bastante similar, de certo modo, à feita por Heródoto (485-426 a.C.) que integra a antologia de textos sobre tradução organizada por Douglas Robinson (1997). Segundo Robinson, embora os comentários de Heródoto “em momento algum abordem questões que costumamos considerar pertinentes à *teoria* da tradução”¹⁹ (ROBINSON, 1997, p. 1) – cujos primórdios são atribuídos a Cícero (106-43 a.C.), quatro séculos depois –, eles são importantes por enfatizar que a tradução é absolutamente necessária para assegurar a comunicação intercultural.

Como resumir a relevância deste conjunto de instâncias de metalinguagem de tradutores brasileiros no contexto atual de teorias sistematizadas no campo dos Estudos da Tradução? *Prima facie*, trata-se de uma contribuição para a historiografia da tradução no Brasil. Cabe destacar o eixo diacrônico da seleção, que se estende do Brasil colonial (com as reflexões de Manuel Jacinto Nogueira da Gama, datadas do século XVIII, que abrem o volume) ao contemporâneo e extremamente atuante Paulo Henriques Britto, que conjuga uma prática tradutória consagrada a intensa atividade docente. Nesse percurso, a coletânea dá destaque à tradução por mulheres realizada no Brasil e interconecta teóricos reconhecidos mundialmente, como Haroldo de Campos, com precursores ainda não suficientemente estudados, como Odorico Mendes.

A relevância vai além. Eleva as valiosas contribuições brasileiras ao mesmo patamar de outras antologias publicadas no exterior, que priorizam o pensamento tradutório produzido em culturas dominantes. Com o devido respeito à envergadura do trabalho de Douglas Robinson em *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche* (1997,

¹⁹ No texto em inglês: “nowhere addresses the issues of translation that we are accustomed to calling translation *theory*”.

2002), que inclui 90 autores ao longo de milênios, não dá para ignorar o viés hegemônico da seleção: há apenas um fragmento produzido por autor lusófono, o rei Duarte I de Portugal (1391-1438). Contribuições lusófonas também constituem uma lacuna importante no igualmente valioso *The Translation Studies Reader* (2000, 2004), de Lawrence Venuti, que cobre o século XX e avança até o XXI. Cristina de Amorim Machado e Marcia Martins são bem eloquentes em seu artigo “Revedo o cânone hegemônico da história das teorias de tradução: o pioneirismo de D. Duarte, rei de Portugal”: “Pouco se tem falado sobre a história das teorias de tradução produzidas em países de língua portuguesa; de maneira geral, os holofotes se voltam para outras geografias” (2010, p. 10).

Concluo esta Introdução à oportuna iniciativa de Marcia Martins e Andréia Guerini com um fragmento escrito a propósito da “transparadização” da Bíblia diretamente do hebraico. O fragmento encapsula os dois Haroldos que habitam os seus paradigmáticos procedimentos tradutórios e respectivas teorizações. Ele também antecipa as visões de muitos brasileiros incluídos neste volume acerca da especificidade melodiosa do português do Brasil e da coexistência da autonomia da tradução como processo criativo com o engajamento amoroso – mas não subserviente – com o original:

Reverente e irreverente. Celestial e demoníaco. Transculturação do sagrado e do diabólico. Transcedendo binarismos essencialistas, Haroldo de Campos a portuguesa o hebraico e hebraíza o português. Esses movimentos bilaterais na sua tradução da Bíblia hebraica apontam para a dialética dupla que informa a Antropofagia, na medida em que ressaltam o nacionalismo ontológico que ele preconizou, nacionalismo esse que, ao mesmo tempo, cria uma homologia e inscreve a diferença na tradição. A Bíblia hebraica, explica Haroldo, tem um estilo que favorece os provérbios e aforismos sempre que o solene e o coloquial se fundem para produzir uma forma distintamente poética. Subscrevendo a visão benjaminiana de que a fidelidade está relacionada ao significante para além da transmissão de um conteúdo comunicativo, ele enfatiza ainda mais os recursos que buscou especificamente no português do Brasil. Detendo-se no fato de que o surgimento do português brasileiro como língua literária ocorreu durante o período barroco, argumenta que a língua objeto da transposição atuou como

contrapeso às coerções de uma longa tradição racionalista europeia, apesar de todos os esforços dos puristas; a língua foi sacudida pela subversão da fala, da oralidade em seus variados registros, sem contar as diversas invenções lexicais; trata-se de um idioma plástico que abre seus sons e sua sintaxe ao impacto fertilizador da língua estrangeira. (VIEIRA, 2009, p. 26-27)

REFERÊNCIAS

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Translation Studies*. Revised edition. London/ New York: Routledge, 1991.
- BASSNETT, Susan. Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods in Translating Theatre Texts. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm; New York: St Martin's Press, 1985. p. 87-102.
- BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's "Tableaux Parisiens". *Illuminations*. Trans. H. Zohn. London: Fontana, 1982. p. 69-82.
- BORGES, Jorge Luis. *Other Inquisitions (1937-1952)*. Trans. Ruth L. C. Simms. Austin: University of Texas Press, 1964.
- BEZERRA, Paulo. *Dostoiévski: Bobók – Tradução e análise do conto*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration. Trans. Maria Thai Wolff. *Latin American Literary Review*, v. 14, n. 27, p. 42-60, jan.-jun. 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. On Translation as Creation and Criticism. In: MCGUIRK, Bernard; VIEIRA, Else R. P. (Ed.). *Haroldo de Campos in Conversation In Memoriam (1929-2003)*. London: Zoilus Press, 2006. p. 200-212.
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph (Ed.). *Difference in Translation*. Trans. Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985. p. 149-164.
- LEFEVERE, André. Translation: Its Genealogy in the West. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Ed.). *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 1990. p. 14-28.
- MACHADO, Cristina de Amorim; MARTINS, Marcia A. P. Revendo o cânone hegemônico da história das teorias de tradução. *Cadernos de Tradução*, v. 25, p. 9-28, 2010.

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. Hertfordshire, UK: Prentice Hall, 1988.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; CAMPOS, Giovana Cordeiro. O pensamento e a prática de Monteiro Lobato como tradutor. *Ipotesi*, v. 13, n. 1, jan.-jul. 2009, p. 67-79.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. A cleptomania do tradutor: a tradução no Brasil na década de 40 do século XX. 11th International Abralic Conference. *Proceedings of the Symposium*. São Paulo: USP/Abralic, 2008, p. 1-6. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/MARIA_OLIVEIRA.pdf>. Acesso em: nov. 2016.

ROBINSON, Douglas. *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SCHAEFFER, Franciele; COSTA, Walter Carlos. Paulo Henriques Britto. *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil*. NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, UFSC, 2006. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/>>. Acesso em: nov. 2016.

SILVA, Norma Andrade; TORRES, Marie-Hélène Catherine. Clarice Lispector. *DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil*. NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, UFSC, 2007. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/>>. Acesso em: nov. 2016.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press, 1975.

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

VIEIRA, Else R. P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 1992.

VIEIRA, Else R. P. Haroldo de Campos under the Sign of Anthropophagy. In: MCGUIRK, Bernard; VIEIRA, Else R. P. (Ed.). *Haroldo de Campos in Conversation In Memoriam (1929-2003)*. London: Zoilus Press, 2009. p. 17-33.

VIEIRA, Else R. P. Translating History and Creating an International Platform: Haroldo de Campos's "O anjo esquerdo da história". 11th International Abralic Conference. *Proceedings of the Symposium*. São Paulo: USP, Abralic, 2008, p. 1-11. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/>>

eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/ELSE_VIEIRA.pdf>. Acesso em: nov. 2016.

VIEIRA, Else R. P. Introdução: a dupla captura na poética da diáspora brasileira (A propósito da poesia pioneira de Vera Lúcia de Oliveira). In: _____ (Org.). *Poetas à deriva*: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira (Bilíngue). Introdução de Else R. P. Vieira. Belo Horizonte: Mazza Editora, 2013. p. 35-71.

ZINS, Celine. Le traducteur et la fonction du double: une voix en trop. Assises de la Traduction Littéraire, 1, 1984, Arles. *Actes...*, Arles: Actes Sud/Atlas, 1985, p. 34-49.

Tradução de Marcia A. P. Martins

SÉCULO XVIII
18TH CENTURY

MANUEL JACINTO NOGUEIRA DA GAMA

DISCURSO DO TRADUCTOR¹

SENHOR

He da obrigação de hum Vassallo o cumprir as Ordens do Soberano: e porque todo o seu merecimento consiste na obediencia, como fruto della apresento ante o Throno de V. ALTEZA REAL huma parte do trabalho, que me foi ordenado, e que executei com a maior satisfação, pela incomparavel honra de ter sido lembrado para o fazer, não obstante a pequenez dos meus talentos. Serei feliz, se as grandes Luzes de V. ALTEZA o approvarem.

O Ceo guarde a Sagrada Pessoa de V. ALTEZA REAL como ha mister a Nação Portugueza, e o

Seu mais obediente, e fiel Vassallo

Manoel Jacinto Nogueira da Gama.

¹ Discurso do traductor. In: CARNOT, Lazare. *Reflexões sobre a metaphysica do calculo infinitesimal*. Trad. Manoel Jacinto Nogueira da Gama. Lisboa: Off. João Procopio Correia da Silva, 1798. p. iii-xvi.

A diversidade das linguas, dificultando a communicacão das luzes respectivas aos povos mais, ou menos instruidos de todos os seculos, naturalmente tem sido hum obstaculo aos progressos do Espirito humano nas Letras, nas Sciencias, e nas Artes, que dellas dependem. A ' proporçãõ que as Nações se illumináraõ, devia tornar-se mais sensivel este obstaculo em razaõ do prejuizo, que causava á massa dos conhecimentos humanos nas suas differentes repartições.

O decurío dos tempos remediou em parte, taõ grande mal: sabe-se (deixando os seculos mais remotos) que entre os Romanos as Letras, e as Sciencias naõ só florecêraõ, mas chegáraõ ao maior grão de esplendor. Roma, tornando-se com a conquista de Athenas senhora dos grandes conhecimentos da Nação Grega nas Letras, nas Sciencias Physicas, Exactas, e nas Moraes, adquirio a grandissima vantagem da erudição a mais agradável, e da Sciencia a mais profunda daquelles tempos, de cujos conhecimentos, se pôde dizer, que os Romanos foraõ os depositarios.

Bastára essa grande vantagem, para fazer indispensavel o conhecimento da lingua Latina, pelo menos, aos que se destinavaõ á carreira das Letras. Porém os Romanos, querendo vulgarizar o seu idioma, tambem empregáraõ meios positivos, obrigando á delle usarem os povos, que subjugavaõ.

Nessas circunstancias naõ podia deixar de ser entaõ muito vulgar a lingua Latina; e nos tempos posteriores necessariamente conservaria a honrosa prerogativa de ser a lingua dos Sabios.

Assim com effeito aconteceu. A aquisiçãõ do conhecimento deste idioma veio a ser hum objeto de instrucção elementar, e commum aos que se destinavaõ ás Letras, e Sciencias: todas as escólas tanto de Philosophia e Theologia, como de Jurisprudencia e Medicina o adoptáraõ: nelle publicáraõ as Nações cultas e sabias, naõ só os seus escritos elementares, mas tambem os originaes: e veio em fim a servir para a correspondencia dos Sabios das differentes Nações.

Era bem para desejar, naõ só que ainda hoje subsistisse hum tal uso², mas que se tivesse feito mais geral, quando naõ pudesse ser

² Nous nous contenterons donc d'exhorter les Savans, & les Corps Littéraires qui n'ont pas encore cessé d'écrire en Langue Latine, à ne point perdre cet utile usage. Autrement il faudroit bientôt qu'un Géometre, un Médecin, un Physicien, fussent instruits de toutes les langues de l'Europe, depuis le Russe jusqu'au Portugais; & il me semble que le progrès

universal, para facilitar-se a communição das luzes respectivas ás diferentes Nações, que cultivão as Sciencias. Tudo o que tenho dito annunciava, e promettia tão grande vantagem; mas em vão; pois a costumada alternativa em todo o genero das cousas humanas dispunha de longe, e para o futuro huma revolução, que mal se podia esperar.

Adoptado pelos Sabios o idioma Latino, quase se havia desvanecido o inconveniente, e embaraço, que ás Letras, e ás Sciencias causava a diversidade das linguas das diversas Nações, que as cultivavaõ; mas não resultava ainda daqui toda a vantagem para os livres progressivos do Espirito humano. Tinhaõ na verdade os Sabios o meio de conspirarem para o adiantamento das Sciencias; mas estas ao mesmo tempo eraõ vedadas aos homens, que não se destinavaõ á ellas, e deste modo ficavaõ reduzidas á hum verdadeiro monopolio, prejudicial ás mesmas Sciencias, e vergonhoso aos Sabios. Todos os homens tinhaõ igual direito ás Sciencias: e as Sciencias tinhaõ igual direito aos homens de genio, que pelas circumstancias particulares da sua condição civil não podessem entrar na carreira das Letras. Era por tanto necessario abolir-se aquelle monopolio vergonhoso, e abrirem se as portas das Sciencias á todos os individuos. Tal foi a principal origem das Traducções em vulgar.

Levados deste motivo os patriotas sabios, e instruidos das differentes Nações começáraõ a pôr em linguagem as principais obras em todo o genero dos conhecimentos humanos. Neste trabalho litterario concorreo igualmente com outras a Nação Franceza; e necessariamente sobre todas obteria huma consideravel vantagem. A grande extensaõ, e povoação desta Nação, a sua situação cómmoda para o trato com as demais Nações Europeas; o consideravel numero de homens sabios, e instruidos, que tinha no seu seio, concorrendo com o genio activo, e deliberado dos nacionaes, com a polidez, clareza, simplicidade, e precisaõ, que characterisaõ a lingua Franceza, e facilitaõ sem dúvida a sua aquisição; com a communição, que o genio, e costumes nacionaes entretem continuamente entre as pessoas de todos os estados, e os espiritos de todas as ordens; em fim com as circumstancias politicas, que sempre promoveraõ mais ou menos

des Sciences exactes doit en souffrir. Le temps qu'on donne á l'étude des mots est autant de perdu pour l'étude des choses; & nous avons tant de choses utiles à apprendre, tant de vérités à chercher, & si peu de temps à perdre!

D'ALEMBERT, *sur la Latinité des Modernes.*

o gosto das Letras e Sciencias, como nos atestaõ os tempos de Carlos V.³, Francisco I.⁴, e particularmente o de Luis XIV.⁵: aquelles motivos, digo, concorrendo com estes, por huma parte multiplicáraõ na França as Traducções mais, do que em outro Paiz, e por outra facilitáraõ a sua extracção para os Estrangeiros excitando-lhes o desejo, e impondo-lhes a necessidade de se utilizarem dellas, e das muitas, e importantes obras, que em todos os ramos litterarios se publicavaõ.

A grandissima vantagem de se principiari deste modo a vulgarizar a lingua Franceza, a fazia já considerar pelos Escretores Nacionaes como propria para communicarem as suas idéas, e descobertas ás Nações Estrangeiras, ao mesmo tempo que as derramassem na sua. Por outra parte, a Nação propria tendo mais direito ás luzes, e descobrimentos dos Nacionaes, do que as estranhas, tinha igualmente a lingua Franceza mais direito aos seus escritos, do que a Latina. Estas considerações, juntas com a maior facilidade de se escrever em linguagem, dentro em pouco tempo leváraõ os Francezes a abandonarem a lingua dos Sabios, escrevendo na sua sómente: e esta foi a época, em que principiou a decadencia do idioma Latino.

Mas era facil de se prever, que as versões, aquelle mesmo remedio buscado para se destruir completamente o obstaculo, que ás Letras, e ás Sciencias resultava da diversidade das Linguas, dispunhaõ de longe o renascimento do mesmo inconveniente, e embaraço.

Este receio unido ao desejo de communicar aos Estrangeiros as idéas proprias, e á impossibilidade de o praticar de outra maneira, fez,

³ Charles V. le sage. Les talens eurent en lui un protecteur. Il aimoit les livres & encourageoit les auteurs.

M. LABBÉ DE MABLI.

⁴ François I. surnommé le Pere des Lettres. La protection qu'il accorda aux beaux arts, a couvert auprès de la postérité la plupart de ses défauts. Il se trouva précisément dans le temps de la renaissance des lettres.

M. GAILLARD.

⁵ Louis XIV. surnommé le Grand. Tous les arts furent encouragés au-dedans & meme au-dehors du royaume; 60 savans de l'Europe reçurent de Louis XIV, des récompenses. *Quoi-que le roi ne soit pas votre souverain, leur écrivoit Colbert, il veut être votre bienfaiteur: il vous envoie cette lettre-de-change comme un gage de son estime. Ce qui immortalise sur-tout Louis XIV., c'est la protection qu'il accorda aux sciences & aux beaux-arts.*

que os Sabios das outras Nações continuassem a estampar os seus escritos na lingua Latina. Deste modo por algum tempo ainda conservou esta o direito, que havia adquirido á prerogativa de ser a lingua dos Sabios. Mas em vão se pertendeo sustentallo. A época da sua total abolição era chegada; e havendo de succumbir as Nações, que a defendião, não podiaõ deixar de concorrer com a Franceza a dar-lhe o ultimo golpe.

Na verdade a multiplicidade das Traducções, e dos Livros originaes Francezes respectivos á todas as classes dos conhecimentos humanos impunha a necessidade de se vulgarizar a lingua Franceza. Os Seculos decimo setimo, e decimo oitavo, produzirão tantas, e tão admiraveis obras litterarias, que, a favor das diversas circunstancias já ponderadas, conseguiu o idioma Francez o ser, não só a lingua dos Sabios, mas ainda a das Nações polidas. Com effeito elle veio a ser indispensavel aos que se destinavaõ á carreira das Letras: nelle vieraõ a escrever os Sabios das outras Nações muitas das suas obras: veio a ser hum objecto não só de instrucção elementar, mas de educação civil: veio a ser adoptado para as correspondencias litterarias, politicas, e mercantis entre as Nações civilisadas: veio em fim a ser a lingua de muitas Cortes da Europa, e dos seus Tratados.

No mesmo tempo, em que o idioma Francez parecia ter conseguido o suffragio de todas as Nações cultas, a emulação as induzia a recusar-lhe a prerogativa de lingua universal, que insensivelmente lhe haviaõ concedido. Já não era porém tempo de embarçar, que elle o fosse; e apenas se podia pertender, que o não fosse só, ou mais do que os outros. O meio de tal conseguir-se era o constituirem-se as Nações sabias, e polidas em huma reciproca dependencia dos seus idiomas respectivos, escrevendo cada huma dellas em linguagem. O exemplo dos Francezes justificava hum semelhante procedimento, e a maior facilidade de se escrever em vulgar, facilitava a sua execução.

Por tanto se deliberáraõ as Nações Europeas a escrever nas suas respectivas linguas, e de tal fórte o fizeraõ, que dentro em pouco tempo apenas appareciaõ em Latim as obras mais elementares, e que em fim até destas mesmas apparecem presentemente em Inglaterra, e Italia muitas em vulgar, como ha tempos, acontece na França. He deste modo que com a Franceza concorreraõ as mais Nações illuminadas a descarregarem o ultimo golpe na lingua Latina, e a fazer renascer o obstaculo, que quizeraõ destruir.

Revivendo por tanto o embaraço da diversidade dos Idiomas, e de mais sendo presentemente tanto maior, e mais nocivo, quanto he maior o número das Nações, que cultivão as Letras, as Sciencias, e as Artes, agora mais do que nunca se faz indispensavel o recurso das Traducções. Assim o tem entendido as principaes Nações Europeas. Os Francezes continuaõ a traduzir os escritos principaes das outras Nações. Os Inglezes vertem no seu idioma as melhores Obras dos Alemães, dos Hollandezes, e outros Póvos. Os Italianos, tem feito, e fazem hum extraordinario numero de Traducções. Os Hespanhoes, á medida que se tem illuminado, seguiraõ o exemplo das mais Nações, passando á propria lingua muitas Obras, principalmente das Sciencias naturaes; o mesmo em fim, praticaõ mais ou menos as outras Nações.

E acaso são as Traducções hum recurso proporcionado ao inconveniente, e embaraço, que resultaõ da diversidade das linguas? De nenhum modo o são, particularmente nas circunstancias, e estado actual da Republica Litteraria. Com effeito são muitas as Nações, que cultivão as Sciencias nos seus differentes ramos, e applicações: he extraordinario o numero dos Sabios, que se propoem, e procuraõ com incansavel trabalho profundar cada huma das mais limitadas divisões dos differentes ramos do saber humano; são em consequencia immensas as descobertas, que todos os dias se fazem em cada Nação: e assim o espirito humano faz progressos rapidissimos, e a massa dos seus conhecimentos cresce sem limite.

Deste modo estaõ as Traducções bem longe de poderem com os seus passos sempre vagarosos, e tardios acompanhar a marcha veloz dos conhecimentos humanos, e por isso não são, torno a dizer, hum recurso proporcionado ao inconveniente, e embaraço da diversidade das linguas: Mas sem dúvida são o unico, e tanto basta, para que, remediando-se ao mesmo tempo em grande parte o inconveniente talvez inevitavel da diversidade dos idiomas, se devaõ reputar de huma absoluta necessidade, e ao mesmo tempo de utilidade bem manifesta.

Na verdade, senaõ fossem as Traducções, ser-nos-hiaõ mais ou menos vedados os thesouros, que possuem as linguas tanto antigas, como modernas, e em qualquer dellas perderiamos immensas riquezas, e preciosidades nos diversos ramos litterarios.

Na lingua Hebraica, e nas outras Orientaes, como na Chaldaica, na Syriaca, na Arabica, &c. se nos occultariaõ os mais preciosos conhecimentos

relativos á Theologia, á origem dos Póvos, da idolatria, da fabula, em huma palavra os fundamentos mais seguros da Historia, e as chaves da Mythologia.

Na lingua Grega experimentaríamos a perda incalculavel dos mais perfeitos mestres, e modelos em todos os generos, na Poesia, na Eloquencia, na Historia, na Philosophia moral, na Geometria, na Physica, na Historia natural, na Medicina, na Geografia antiga, &c. além dos soccorros, que ella fornece a Theologia, e a intelligencia dos termos technicos universalmente recebidos.

De que luzes, em fim, de que descobrimentos, e para dizer tudo de huma vez, de quantas obras excellentes, e preciosas em todo o genero seriaõ privados aquelles que, ignorando as linguas Latina, Alemã, Ingleza, Italiana, Franceza, além das mais, que, ainda que menos, concorrem todavia para o augmento dos conhecimentos humanos, que ignorando, torno a dizer, as principaes linguas da Europa, não fossem indemnizados pelo meio unico das Traducções?

Para assim concluirmos, basta lembrarmo-nos do esplendor litterario dos Romanos, principalmente no tempo de Augusto, e de que pelos Sabios foi adoptada a lingua Latina: que em Alemão ha muitas, e excellentes obras sobre a Jurisprudencia, Medicina, Sciencias exactas e naturaes, principalmente sobre a Mineralogia, e Metallurgia: que a lingua Ingleza tem immensas riquezas em Mathematicas, Physica, Chymica, Medicina, Cirurgia, Moral, Politica, Artes, Commercio, &c.: que a Italiana, além de outras riquezas, offerece o mais vasto campo á Litteratura, e ao estudo das Artes, e da Historia: e em fim que na lingua Franceza se encontraõ Philosophos, e Geometras da primeira ordem, Medicos eruditos, e experimentados, Cirurgiões inventores, grandes Metaphysicos, sabios, e laboriosos Antiquarios, Artistas habeis, Poetas, e Oradores sublimes, que fazem honra á humanidade.

As Traducções não só nos abrem os thesouros, e franqueaõ as preciosidades, que possuem as linguas antigas, e modernas, mas facilitando a aquisiçaõ dos conhecimentos, e descobertas dos Estrangeiros, nos poem, e nos conservaõ ao nivel de todas as Nações cultas, e sabias: espalhaõ o gosto das Sciencias: fazem conhecer as suas applicações, e vantagens: mostraõ os interesses, que dellas pódem tirar no moral, e no physico o homem em particular, e a Sociedade em geral: enriquecem as linguas com hum grande numero de termos technicos, e expressões adoptadas pelos Sabios: e finalmente fazem de mesmas

Sciencias o grande serviço de darem occasião a desenvolverem-se genios, que aliás ficariaõ perdidos com hum dano irreparavel.

Talvez que, tudo quanto tenho dito, seja tido em pouca monta por aquelles, que, possuindo o conhecimento das linguas, pódem adquirir as idéas, que nellas se encerraõ. Mas ousou affirmar, que só negará a vantagem das Traducções, quem não tiver senso commum, ou quem loucamente pertender o monopolio das Sciencias. Com effeito, não podendo conceber hum homem sabio sem o soccorro das idéas dos seus antepassados, e dos seus coevos, supposta a diversidade das linguas, quem poderá jactar-se, de que possui o conhecimento de tantos, e tão diversos idiomas, em que se achaõ immensas riquezas litterarias, e que ao mesmo tempo possui estas riquezas? O estudo material, e philosophico das linguas não seria huma tarefa talvez exuberante para o curto tempo da vida humana? E que tempo sobraria para o estudo das Sciencias, que nellas se occultaõ?

Não posso suppor, que se me responderá, que basta o conhecimento das linguas mais sabias, como a Ingleza, Franceza, Alemã, para podermos tirar todo o partido dos conhecimentos humanos, pois que nestas se achaõ traduzidas todas as obras uteis dos antigos, e modernos: por quanto seria huma manifesta contradição, e huma decidida vontade de estabelecer-se o vergonhoso monopolio das Sciencias, huma vez que não fossem estes idiomas communs a todos os homens. Bem sei que, os que os possuem, escusaõ a maior parte das Traducções; e que acostumados á linguagem do original, e preocupados em favor das suas expressões, só dellas lançaõ mão para lerem huma ou outra pagina, em que elles mesmos encontrariaõ as maiores difficuldades, com o unico fim de descobrirem as fraquezas do Traductor, divertindo-se em criticallo: bem sei que esta será a sorte⁶ da presente Memoria, que vai apparecer no idioma Portuguez. Mas além da obrigação que tenho de obedecer ás Reaes Ordens, quanta não he a minha satisfação, lembrando-me da utilidade, que resulta desta, e de outras versões em vulgar, aos que ignoraõ a lingua Franceza! Quem, possuindo o mais pequeno graõ de patriotismo, não reconhecerá que, além das vantagens,

⁶ La seule grace que je désire d'obtenir de ceux que je reconnois por mes vrais Juges, c'est de ne point se borner à relever mes fautes, mais de m'offrir en même temps le moyen de les corriger quand ils les auront apperçues.

D'ALEMBERT. *Sur l'Art de traduire.*

que tenho exposto, por meio das Traducções não só ficaõ entre nós as somas pecuniarias, que absorve a aquisição dos Livros Estrangeiros, sobremaneira difficeis, e caros, mas se entretem, e augmentaõ as nossas Typografias, ficando entre os nossos convassallos a maõ de obra, e sendo compradas as versões em linguagem por muito menor preço!

Mas por ventura pôdem as Traducções sómente per si trazer aos particulares, e á Nação tantas, e taõ grandes vantagens? Não certamente: he preciso que em seu soccorro venha a maõ poderosa do governo, e que com ellas conspire a procurar, e a obter taõ vantajoso fim. As Traducções abrem as portas das Sciencias: os estabelecimentos litterarios animaõ, e movem os nacionaes a abraçallas, facilitando-lhes a sua cultura; mas o Ministerio he só quem pôde com as suas vistas e meios politicos fomentallas, e promovellas.

E sendo isto assim, quanto não devemos esperar do nosso AUGUSTO PRINCIPE que pelas suas luzes, bem fundados systemas, e pelas suas piedosas vistas unicamente dirigidas á felicidade dos seus venturosos Vassallos, tem concedido a mais decidida Protecção ás Letras, ás Sciencias, e ás Artes em geral, e o mais favoravel acolhimento a quem as cultiva? Fallem por mim os Escritos Nacionaes, e as Traducções que já se tem publicado por Ordem, e á custa de hum PRINCIPE o melhor dos Principes: digaõ as Imprensas de quantas Obras originaes, e Traducções se achaõ actualmente carregadas, e vaõ a ser publicadas? Que vantagens não promettem aos particulares, e á Nação Portugueza as versões em vulgar, que o seu Piedoso, e Sabio PRINCIPE tem mandado fazer de tudo quanto se acha escrito nos diversos idiomas das Nações mais illuminadas tendentes á reforma, e melhoramento das Artes, e da Agricultura! Que immensas riquezas se não tem perdido pela falta de conhecimento dos adequados meios, que se devem empregar na cultura, e fabrico dos importantes ramos do nosso Commercio, e de outros muitos, que se pôdem introduzir! E á quanto por consequencia não será augmentada a opulencia da Nação Portugueza, hindo a ser instruida de todos os conhecimentos, que lhe são necessarios!

Acaso porém as Mathematicas, e a Philosophia serão excluidas da Protecção do NOSSO AUGUSTO PRINCIPE? Não certamente: elle em particular as favorece reconhecendo, que as Sciencias exactas, e naturaes são o fundamento, e o movel mais seguro de todas as Artes, e conhecimentos uteis, donde dimanaõ as riquezas, a segurança do

Estado, e a felicidade dos Póvos. Sirvão de próva a conservação, o adiantamento dos Estabelecimentos Mathematicos e Phylosophicos, e o acolhimento que em tão Benefico PRINCIPE encontraõ os Vassallos nelles empregados, e o que se applicaõ á tão importantes Sciencias: sirva de prova a presente Memoria, que por Ordem e despeza sua se publica no idioma Portuguez com decidida vantagem dos que se applicaõ á Mathematica, e que não podendo consultar o original por falta de conhecimento da lingua Franceza, como acontece á muitos dos Discipulos, que frequentaõ a Universidade, e as nossas Academias, do que eu mesmo sou testemunha, ficariaõ privados das boas idéas, que nella se contem, e reduzidos unicamente ás explicações dos seus respectivos Mestres, que ainda sendo, como são, de todo o merecimento, e de todas as luzes, não deixaraõ de produzir menor effeito, por serem dictadas de viva voz, e por consequencia sujeitas ao esquecimento: sirvão de próva outras muitas, que se achaõ encarregadas a diversos Vassallos, e a que actualmente fica a imprimir-se publicada em Pariz no anno de 1797 por M. de la Granje, na qual se expoem a *Theoria das Funções analyticas contendo os principios do calculo differencial e integral livres de toda a consideração de infinitesimos ou desvanecentes, de limites ou de fluxões, e reduzidos á Analyse Algebraica das quantidades finitas*, de cuja Traducção tambem tive a honra de ser incumbido por Ordem do mesmo Senhor.

Não menos podiamos esperar de hum PRINCIPE Sabio: de hum PRINCIPE digno de o ser, como he, e será para gloria, e felicidade da sempre leal, e reconhecida Nação Portugueza: de hum PRINCIPE finalmente, que conhece a causa do esplendor, e opulencia das principaes Nações Europeas.

ADVERTENCIA.

Alguns annos ha que estas Reflexões foraõ reduzidas por seu Author á fôrma, em que agora se publicaõ. A importancia dos cuidados, de que se acha actualmente encarregado, não lhe permite tornar ás suas primeiras meditações; porém como tudo annuncia que a cultura das Mathematicas vai ser de novo promovida, julgamos conveniente o conhecimento de huma Memoria, na qual a Metaphysica do Calculo differencial ampla, e exactamente he discutida, e se achaõ aproximados os diversos pontos de vista, debaixo dos quaes tem sido apresentada.

MANUEL JACINTO NOGUEIRA DA GAMA

DISCOURSE OF THE TRANSLATOR¹

MY LORD

It is a Servant's duty to follow the Orders of his Sovereign: and because all his worthiness derives from his obedience, as a fruit of it I present to the Throne of YOUR ROYAL HIGHNESS a part of the work charged to me, and which I executed with the greatest satisfaction for the incomparable honor of having been remembered for this deed, despite my small talents. I shall be glad if the great knowledge of Your HIGHNESS finds it worthy of approval.

May the Heavens await the Sacred Person of YOUR ROYAL HIGHNESS as is required by the Portuguese Nation and

Your most obedient and faithful Servant

Manoel Jacinto Nogueira da Gama

¹ Discurso do traductor. In: CARNOT, Lazare. *Reflexões sobre a metaphysica do calculo infinitesimal*. Trans. Manoel Jacinto Nogueira da Gama. Lisboa: Off. João Procopio Correia da Silva, 1798. p. iii-xvi.

The diversity of languages, hampering the communication of the respective knowledge of the more or less educated peoples from all the centuries, has naturally stood in the way of the progress of the human Spirit in Letters, Sciences, and Arts, which depend on it. As the knowledge of nations grows, this obstacle is felt ever more greatly because of the harm it brings on the mass of human knowledge in its different spheres.

The passing of time has partially remedied this great ill: it is known (except for the remotest centuries) that amongst the Romans, the Letters and Sciences did not just flourish, but reached the height of greatness. With the conquest of Athens, Rome, mastering the supreme knowledge of the Greek Nation of Letters, Physical, Exact Sciences, and Morals, acquired the considerable advantage of the finest erudition, and the most profound Science of those times, of whose knowledge, it could be said, the Romans were the repositories.

This great advantage was enough to make knowledge of Latin indispensable at least to those pursuing a career in Letters. Nevertheless, the Romans, wishing to spread their language as the common tongue, also employed active means, imposing its use on the peoples they conquered.

In those circumstances, Latin could not fail to become the vulgate; and in later times it inevitably retained the lofty prerogative of being the language of Men of Learning.

This is what happened. The acquisition of knowledge of this language came to be part of elementary education, and common to those engaged in the pursuit of the Letters and Sciences: all the schools of both Philosophy and Theology, such as Jurisprudence and Medicine, adopted it: in it did cultivated and wise Nations publish not just their elementary writings, but also their original works: and it ultimately came to be used in the correspondence of Men of Learning from different Nations.

It would be most desirable not just for this use² to persist to this day, but for it to have spread more widely, if not universally, to facilitate

² Nous nous contenterons donc d'exhorter les Savans, & les Corps Littéraires qui n'ont pas encore cessé d'écrire en Langue Latine, à ne point perdre cet utile usage. Autrement il faudroit bientôt qu'un Géometre, un Médecin, un Physicien, fussent instruits de toutes les langues de l'Europe, depuis le Russe jusqu'au Portugais; & il me semble que le progrès des Sciences exactes doit en souffrir. Le temps qu'on donne à l'étude des mots est autant de perdu pour l'étude des choses; & nous avons tant de choses utiles à apprendre, tant de vérités à chercher, & si peu de temps à perdre!

D'ALEMBERT *sur la Latinité des Modernes.*

the communication of the respective knowledge to the different Nations that cultivate Science. Everything I have spoken indicates and promises such great benefits; but in vain; for the customary alternative in all manner of human things set a revolution in motion that could hardly be foretold.

With Latin adopted by Men of Learning, the inconvenience and difficulty that Letters and the Sciences suffered by the diversity of languages from the different Nations that cultivated them were almost overcome; but this did not result in the boundless progress of the human Spirit. In truth, Men of Learning had the means to collaborate for the furtherance of Science: but this remained beyond the comprehension of men who did not devote their energies to it, and thus it was reduced to a veritable monopoly that was harmful to Science itself, and a disgrace for Men of Learning. All men should have equal right to Science; and Science should have equal right to men of intellect, who by the particular circumstances of their civil status could not embark on the pursuit of Letters. It was therefore necessary to abolish that disgraceful monopoly and open the doors of Science to all individuals. This was the main cause of Translations into the vernacular.

Inspired by this motive the learned and educated patriots of different Nations started to render into their languages the main works of all manner of human knowledge. In this literary enterprise the French Nation competed equally with others; and ultimately had a considerable advantage over all others. The great size and population of that Nation, its convenient location for dealings with the other Nations of Europe; the great number of wise and learned men it had within its shores, with the active and combined intellect of its nationals, and the elegance, clarity, simplicity, and precision that are characteristic of the French language, and surely facilitate its acquisition; and the communication that the national customs and wit regularly entertain between people of all states and spirits of every kind; ultimately, the political circumstances, which have always fostered a taste for Letters and the Sciences, to a greater or lesser extent, as witnessed in the periods of Charles V³,

³ Charles V. le sage. Les talens eurent en lui un protecteur. Il aimoit les livres & encourageoit les auteurs.

Francis I⁴, and especially Louis XIV⁵: these motives, I say, and others, were responsible for multiplying the number of Translations in France more than in any other Country, and for enabling their transmission to Foreigners, arousing in them the desire and impressing on them the need to make use of them, and the many and important works that were published in all literary branches.

The great advantage of thus commencing translation into the French tongue was that it made the Nation's Writers consider it an appropriate channel for communicating their ideas and discoveries to Foreign Nations, while also receiving theirs in its own. Meanwhile, the Nation itself, having more access to the knowledge and discoveries of its Nationals than to those from abroad, also considered the French language more fitting for its writings than Latin. These considerations, together with the greater ease with which one may write in the vernacular, quickly led the French to abandon the language of the Wise, and to write only in their own language: and it was at this time that the decline of Latin commenced.

But it was easy to predict that translations, that same remedy sought out to remove once and for all the obstacle that the diversity of languages imposed on Letters and the Sciences, would ultimately kindle the rebirth of the same difficulty and impediment.

This fear, together with the desire to communicate their own ideas to Foreigners, and the impossibility of doing so otherwise, made the Men of Learning from other Nations continue to print their writings in Latin. Thus for some time did it still preserve the right, which it had acquired, to the prerogative of being the language of the Wise. But in vain were the efforts to maintain it thus. The time of its complete

⁴ François I. surnommé le Pere des Lettres. La protection qu'il accorda aux beaux arts, a couvert auprès de la postérité la plupart de ses défauts. Il se trouva précisément dans le temps de la renaissance des lettres.

M. GAILLARD

⁵ Louis XIV. surnommé le Grand. Tous les arts furent encouragés au-dedans & meme au-dehors du royaume; 60 savans de l'Europe reçurent de Louis XIV, des récompenses. *Quoi-que le roi ne soit pas votre souverain, leur écrivoit Colbert, il veut être votre bienfaiteur: il vous envoie cette lettre-de-change comme un gage de son estime.* Ce qui immortalise sur-tout Louis XIV., c'est la protection qu'il accorda aux sciences & aux beaux-arts.

abolition had arrived; and the Nations that defended it had to succumb, and could not fail, together with French, to deal its final blow.

In truth, the great number of Translations and original Books from France about every class of human knowledge made it imperative for French to become the common tongue. The seventeenth and eighteenth centuries produced so many and such admirable literary works that, in the light of the many circumstances already considered, the French language came to be not just the language of Learned Men, but also that of civilized Nations. Indeed, it came to be indispensable to those set on pursuing a career in Letters: Learned Men from other Nations wrote many of their works in it: it came to be studied not just in elementary education, but in civil education: it came to be adopted for literary, political, and commercial correspondence between civilized Nations: finally, it became the language of many Courts in Europe and their Treaties.

At the same time that French seemed to have earned the approval of all cultivated Nations, this emulation induced them to refuse it the prerogative of universal tongue, which they had inadvertently granted it. Yet it was too late to stop it from so becoming; and all that could be hoped was that it not be the only one or more so than other languages. The means of doing this was for the learned and cultivated Nations to establish a reciprocal dependency on their respective languages, each one writing in their own vernacular. The example of French justified a similar procedure, and the greater facility of writing in the vulgate made its production easier.

Thus did the Nations of Europe resolve to write in their respective languages, and so successful were they that within a short time only the most elementary works appeared in Latin, and even many of these works soon appeared in England and Italy in the vulgate, as was already the case in France. Thus was it that the most learned Nations conspired with France to deal the final blow against Latin, and make the obstacle that they wished to destroy reemerge.

With the renewed experience of the difficulty of having so many languages, which only grew and worsened as more Nations cultivated Letters, the Sciences, and the Arts, now more than ever did recourse to Translation become necessary. This was the understanding of the principal Nations of Europe. The French continued to translate the

principal writings from other Nations. The English translated the best Works by the Germans, the Dutch, and other Peoples into their language. The Italians did and continue to do an extraordinary number of Translations. The Spanish, as they have become more learned, have followed the example of other Nations, rendering many Works into their own language, mainly from the natural Sciences; indeed, other Nations proceed in more or less the same manner.

Are Translations capable of overcoming the obstacles and difficulties that result from the diversity of languages? By no means, especially in the present circumstances and state of the Literary Republic. Indeed, there are many Nations, that cultivate Science in its different branches, and applications: great is the number of Men of Learning who propose to work tirelessly to penetrate each of the most limited divisions of the different branches of human knowledge; as a consequence, great discoveries are made every day in each Nation: and thus the human spirit makes rapid progress, and the mass of his knowledge grows without bounds.

Thus are Translations, with their ever measured, tardy steps, quite unable to keep pace with the swift march of human knowledge, for which reason, I repeat, they are not an appropriate artifice for overcoming the inconvenience and difficulty caused by the diversity of languages: But they are undoubtedly the only way, and so fitting are they for overcoming much of the perhaps inevitable inconvenience of the diversity of languages, they should be taken as an absolute necessity and of quite manifest utility.

In truth, were it not for Translations, we would effectively be barred access to the treasures contained in ancient and modern languages alike, from which we would lose great riches and gems in the different literary realms.

In Hebrew and the other Oriental languages, like Chaldaic, Syriac, Arabian, etc., we would be prevented access to the most precious knowledge relative to Theology, the origin of Peoples, idolatry, fables, to wit the surest foundations of History, and the keys of Mythology.

In Greek we would experience the incalculable loss of the most supreme masters, and models in all genres, in Poetry, Oratory, History, moral Philosophy, Geometry, Physics, natural History, Medicine,

ancient Geography, etcetera, as well as the assistance it provides to Theology, and understanding of universally accepted technical terms.

Of what knowledge, indeed of what discoveries, and ultimately of how many prized and excellent works of every genre would those who, ignorant of Latin, German, English, Italian, French, and other languages, which, albeit to a lesser extent, nonetheless contribute to the increment of human knowledge, who, I repeat, are ignorant of the major languages of Europe, be deprived, were they not empowered by the unique means of Translation?

To draw such a conclusion, it is enough for us to recall the literary supremacy of the Romans, especially at the time of Augustus, and that the Latin language was adopted by the Men of Learning: that in German there are many fine works on Jurisprudence, Medicine, exact and natural Sciences, especially Mineralogy and Metallurgy: that the English language has immense riches in Mathematics, Physics, Chemistry, Medicine, Surgery, Morals, Politics, Arts, Commerce, etc.: that Italian, with its other riches, offers the broadest of fields to Literature and the study of the Arts and History: and finally that in French one can find Philosophers and Geometers of the first order, erudite, experienced Physicians, innovative Surgeons, great Metaphysicists, wise and meticulous Antiquarians, skillful Artists, Poets, and sublime Orators, who pay honor to humanity.

Translations do not just lay open the treasures and release the gems contained in the ancient and modern tongues, but facilitating the acquisition of knowledge, and discoveries by Foreigners, place us and keep us on the level of all learned and cultivated Nations: spread interest in Science: make known its applications and benefits: show what advantage man in particular and Society in general can take from it both morally and physically: enrich languages with a great number of technical terms and expressions adopted by Men of Learning: and finally do Science itself the great service of providing the opportunity for great minds to develop, which otherwise would be lost, with irreparable damage.

Perhaps everything I have said is of little consequence to those who, knowledgeable of languages, may acquire the ideas contained in them. But I would dare say that only he who has no common sense or who doggedly insists on the monopoly of the Sciences would deny the

advantage of Translation. Indeed, it being impossible to conceive of a learned man who has not made recourse to the ideas of his forefathers, and those of his peers, in view of the diversity of languages, who could brag of being knowledgeable of so many, such diverse languages in which such immense literary riches are to be found, and thereby possess such riches? Is not the material and philosophical study of languages too great a task for so short a time as a human life? And what time would remain for the study of the Sciences that are hidden in them?

I cannot suppose that if I am answered that it is enough to know the more erudite languages, such as English, French, and German, for us to take full advantage of human knowledge, because into these have been translated all the useful works of the ancients and moderns, how manifest a contradiction it would be, and how decided a will to establish a disgraceful monopoly over the Sciences, since these languages are not common to all men. I am all too aware that those that know them may dispense with most Translations; and that those familiar with the language of the original, and comfortable with its expression, will only turn to them to read one or another page that gives them greater difficulty, with the sole purpose of discovering the Translator's flaws, taking pleasure from criticizing him: I am all too aware that this will be the fate⁶ of this Dissertation, which will appear in the Portuguese language. But beyond the obligation I have to obey the Royal Orders, how satisfied am I to recall the utility that this and other translations in the vulgate serve to those who are unfamiliar with French! Who, in possession of the slightest degree of patriotism, will not acknowledge that alongside the advantages I have expounded, through Translations certain pecuniary amounts will remain with us, otherwise used to acquire Foreign Books, which are extremely difficult and costly, while our printing works will be employed and grow, retaining our fellow servants in the work force, and the versions in our language will be acquired for a far lower price!

But do Translations alone have the power to bring individuals and the Nation so many and such great benefits? Certainly not: it is

⁶ La seule grace que je désire d'obtenir de ceux que je reconnois por mes vrais Juges, c'est de ne point se borner à relever mes fautes, mais de m'offrir en même temps le moyen de les corriger quand ils les auront aperçues.

D'ALEMBERT. *Sur l'Art de traduire.*

necessary that the powerful hand of the government support them, and that through them it may conspire to procure and attain their benefits. Translations open the doors of Science: literary establishments encourage and motivate nationals to embrace it, helping them to cultivate it; but only the Ministry, with its broad view and political methods, can foster and promote them.

And this being the case, how much should we expect from our AUGUST PRINCE who, with his knowledge, well founded systems, and merciful sights set solely on the happiness of his fortunate Subjects, has granted the most decided Protection on Letters, the Sciences and the Arts in general, and the most favorable reception for those who cultivate them? The Nation's Writings speak for me, and the Translations that have already been published on the Order and at the expense of this, the best PRINCE of Princes: can the printing houses say how many original Works and Translations they are presently preparing and how many are set to be published? What benefits can translations in the vulgate not bring to individuals and the Portuguese Nation, which, in the person of its Merciful and Wise PRINCE, has ordered the rendering of everything written in the different languages of the most learned Nations to foster the reform and improvement of the Arts and Agriculture! What immense riches have not been lost through lack of knowledge of the appropriate means to be employed in cultivation and manufacture in the important branches of our Commerce and many others that could be added! And how much the opulence of the Portuguese Nation will be augmented as a result, upon receiving instruction in all the areas of knowledge of which it has need!

Finally, will Mathematics and Philosophy be excluded from the Protection of OUR AUGUST PRINCE? Certainly not: he in particular favors them, recognizing that the exact and natural Sciences are the foundations and the surest motivation for all the Arts, and useful knowledge, whence emanate the wealth, the security of the State, and the felicity of the People. Proof of this lies in the conservation and furtherance of the Mathematical and Philosophical Establishments, and the good conditions, under this most Beneficent PRINCE, enjoyed by the Subjects employed at them, who are devoted to the pursuit of such important Sciences: proof of this lies in the present Dissertation, which

on his Orders and expense is published in Portuguese to the decided benefit of those who study Mathematics, and who, not being able to consult the original for lack of knowledge of the French language, as is the case of many of its Disciples who frequent the University and our Academies, which I myself have witnessed, shall be deprived of the good ideas contained in it, and reduced solely to the explanations of their respective Masters, who, however worthy and learned they may be, as they are, will not fail to produce a lesser effect, for being dictated out loud and thus subject to forgetfulness: proof of this lies in the many others being produced by different Servants, and this, which is being printed in Paris in 1797 by M. de la Granje, in which is expounded the *Theory of the analytical Functions containing the principles of differential and integral calculus free of all considerations of infinitesimals or differentials, limits or fluxions, and reduced to the Algebraic Analysis of finite quantities*, with whose Translation I also had the honor of being charged by the same Gentleman.

No less should we expect from a Learned PRINCE: a PRINCE worthy of the title, as he is, and will be to the glory and happiness of the ever loyal, and acclaimed Portuguese Nation: in conclusion, a PRINCE who knows what lies behind the splendor and opulence of the principal Nations of Europe.

NOTICE

Some years ago these Reflections were reduced by their Author to the form in which they are now published. The importance of the task, in which he is currently employed, does not permit him to return to his first considerations; however as everything indicates that the culture of Mathematics will again be promoted, we judge it fitting to make known the contents of a Dissertation in which the Metaphysics of differential Calculus is broadly and correctly discussed, and the different points of view in which it is presented are addressed.

Translated by Rebecca Frances Atkinson

SÉCULO XIX
19TH CENTURY

ODORICO MENDES

PROLOGO¹

Acabada a publicação do meu Virgilio, cogitei a maneira de não ficar ocioso. He mui provavel que não me lembrasse da Iliada, se minha irmã do lado materno D. Melitina Jansen Müller, apaixonada de Homero que lera em francez, assim não me dicesse: “Depois de teres traduzido Virgilio, ou compõe obra tua, ou traduzes a Iliada.” Quanto a compôr obra minha, sei bem que a um homem de sessenta annos já falta a imaginação, e que tudo que eu produzisse, a não ser inteiramente insipido, seria mediocre; e de poesias mediocres ha excessiva quantidade. Quanto a Iliada, havia eu a desgraça de saber quasi nada do grego, pois do pouco aprendido em Coimbra tinha me esquecido a maior parte. Consultei um amigo hellenista, e elle sinceramente achou a empresa muito acima das minhas forças. Porem minha irmã insistiu, animou-me a estudar o grego, e eu lancei-me a Homero. A repugnancia em reaprender verbos, dialectos e tantas miudezas, desalentou-me; mas, sempre instado, adoptei o methodo que vou expôr.

Como distinguia ainda se o que se me apresentava era verbo ou outra parte da oração, procurava todas as palavras gregas nos dictionarios, e guiado pela interpretação latina, alinhavava a minha versão; depois consultava as de Mme. Dacier, Bignan, Rochefort,

¹ Prologo. In: Homero. *Iliada*. Manuscrito da tradução de Manuel Odorico Mendes [1863?]. Disponível no Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis: maço 47 – Doc. 1077 – Cat. B).

Giguet, Salvini, Manti, Mancini e outras, e se alguma dellas me advertia de qualquer falta ou esquecimento, reformava a minha, tornando a consultar o original, a interpretação latina, commentadores etc. Isto me fazia marchar lentamente, e houve dia que apenas apurava oito ou dez versos. Quando, com este methodo, consegui os tres primeiros livros, li-os ao mencionado hellenista, que he o Snr. Joaquim Caetano da Silva; e elle, tendo-os combinado com o texto, animou-me a continuar. Para conseguir o meu intento, escolhi a residencia de Pisa: nesta cidade quasi morta, onde em dous annos só convivi com a gente em cuja casa pagava a minha pensão, e com uma familia cuja amisade era já de Paris, achando-me sem a menor distracção, tive tempo de meditar e escrever, e em quinze mezes obtive o dobro do que obtivera em Paris em dous annos e meio, concluindo a presente versão.

He uma regra já assentada que deve o traductor saber igualmente a lingua do original e a sua; mas eu opino que, se lhe basta saber a do original como um, forçoso lhe he saber a propria em dobro ou tresdobro. Quando se me apresenta, v.g., um trecho de versos, ainda que não conheça todas as palavras, posso buscal-as nos dictionarios, consultar commentadores, criticos etc.; mas os termos da propria lingua, se não vem immediatamente á nossa memoria, como he que os havemos de procurar? Para bem traduzirmos em portuguez, cumpre d'antemão e com afinco termol-o estudado, conhecer em grande parte os vocabulos, afim que nos occorram immediatamente e sem custo. O exemplo que offereço nesta versão da Iliada, prova a opinião acima exposta; e com igual methodo, já mais amestrado pela prática e pela experiencia, espero tambem verter a Odyssea, se a morte não vier atalhar projectos concebidos na minha idade.

ODORICO MENDES

PROLOGUE¹

Having published my translation of Virgil, I began to think of some other way to busy myself. I should most likely not have thought of the *Illiad* if my paternal half-sister, *Dona* Melitina Jansen Müller, an enthusiast of Homer who had read him in French, had not told me: “After translating Virgil, you should either write a work of your own or else translate the *Illiad*.” Now, as to attempting the composition of an original work, I am quite aware that a man of sixty has no longer any imagination to speak of, and that whatever I might come up with would be, if not utterly insipid, mediocre at best; and there is too much mediocre poetry already. But to tackle the *Illiad* I should have to overcome a most serious obstacle: I retained hardly any of what little Greek I had learned at Coimbra. I consulted a Hellenist friend, and he told me frankly that such an enterprise would be well beyond my powers. My sister, however, egged me on, encouraging me to study Greek, and so I plunged into Homer. The need to relearn verbs, dialects, and so many other things filled me with dismay; but, being constantly exhorted to press ahead, I eventually adopted the following method:

Since I still knew how to identify verbs and other parts of speech, I looked up each Greek word in my dictionaries, and corrected my

¹ Prologo. In: Homero. *Iliada*. Trans. Manuel Odorico Mendes [1863?] (manuscript). Available in the Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis: maço 47 – Doc. 1077 – Cat. B).

version against the Latin text; then I checked the translations by Mme. Dacier, Bignan, Rochefort, Giguet, Salvini, Manti, Mancini and others, and whenever one of them called to my attention some mistake or oversight, I would again retouch my text, resorting once more to the Greek original, the Latin translation, commentators etc. This made my progress quite slow; some days I accomplished no more than eight or ten lines. When I had finished the first three books by means of the method I have sketched out, I read them to my aforementioned Hellenist friend, *Senhor* Joaquim Caetano da Silva, who, after comparing my version with the original, encouraged me to proceed. In order to carry out my task, I decided to move to Pisa: and in this nearly dead city, where in two years the only people I had any intercourse with were the members of the household where I had taken lodgings and a family with whom I had been acquainted since my Paris days, having thus no distractions at all, I had ample time for reflecting and writing; in fifteen months I achieved twice as much as I had been able to accomplish in Paris in two and a half years, and so was able to finish the present translation.

It is a well-established rule that a translator ought to master the language of the original as fully as his own; I, however, am of the opinion that one must have a command of one's own tongue twice or thrice as good as one's command of the language of the original. If I am given, say, a number of lines of verse, even if I do not know all the words I can always look them up in dictionaries, consult the commentators, critics, and so on; but if the words of my own language fail to come to my mind, where am I to seek counsel? To compose a good translation in Portuguese, one must have studied the language in depth and know much of its vocabulary, so that the words one needs will be summoned immediately and with no great effort. This version of the *Illiad* proves my point; and using the same method, further polished by practice and experience, I hope to translate the *Odysey* as well, unless death should cut short a project embarked upon at so ripe an age.

Translated by Paulo Henriques Britto

SÉCULO XX
20TH CENTURY

MONTEIRO LOBATO**CARTAS (FRAGMENTOS)¹**

Fazenda, 8/9/1916 (p. 104)

Rangel:

[...] Ando com varias ideias. Uma: vestir á nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veiu-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fabulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memoria e vão reconta-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção á moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, á medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulario nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fabulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fabulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a

¹ Cartas (fragmentos). In: *A barca de Gleyre: Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 2 v. São Paulo: Editora Nacional, 1944, tomo 2. ©Editora Globo, 2010. ©Monteiro Lobato. Sob licença da Monteiro Lobato Licenciamentos, 2008.

nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração* de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos...

Lobato

S. Paulo, 30/5/1921 (p. 232)

Rangel:

Recebi *Tempestade*. Vai traduzindo os outros contos shakespireanos, em linguagem bem simples, sempre na ordem direta e com toda a liberdade. Não te amarres ao original em materia de forma – só em materia de fundo. Quanto ao *D. Quixote*, vou ver se acho a edição de Jansen. Venha logo!

Lobato

S. Paulo, 7/10/1924 (p. 270)

Rangel:

[...] Não tenhas pressa com o Michelet. Faze-o sossegado. Acho otimo esse livro, apesar de meio grande. Podemos reduzi-lo com o corte da introdução. E se puseres pedra-hume na tinta, ainda poderás na tradução encurtar umas cincoenta páginas. [...]

Lobato

S. Paulo, 11/1/1925 (p. 275)

Rangel:

Já mandei os originais do Michelet. Os cantos extraídos das peças de Shakespeare vão para que escolhas alguns dos mais interessantes e os traduzas em linguagem bem singela; pretendo fazer de cada canto um livrinho para meninos. Traduzirás uns tres, á escolha, e mos mandarás com o original; quero aproveitar as gravuras. Estilo agua do pote, hein? E ficas com liberdade de melhorar o original onde entenderes. O *D. Quixote*

é para ver se vale a pena traduzir. Aprovado que seja esse resumo italiano, mãos á obra. E também farás para a coleção infantil coisa tua, original. Lembra-te que os leitores vão ser todos os Nelos² deste país e escreve como se estivesse escrevendo para o teu. Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem.

Lobato

S. Paulo, 8/3/1925 (p. 276)

Rangel:

[...]

Andas com tempo disponível? Estou precisando de um *D. Quixote* para crianças, mais correntio e mais em língua da terra que as edições do Garnier e dos portugueses. Preciso do *D. Quixote*, do *Gulliver*, do *Robinson*, do diabo! Posso mandar serviço? É uma distração e ganhas uns cobres. Quanta coisa tenho vontade de fazer e não posso! Meu tempo é curto demais.

Lobato

S. Paulo, 16/6/1934 (p. 327)

Rangel:

Ando com preguiça de atacar a tradução do Will Durant. Comecei o capítulo sobre Spinoza e parei. Mas é estupendo! Não mexas nesse capítulo. É meu! De repente, pego que nem sapo e não largo mais.

Tenho empregado as manhãs a traduzir, e num galope. Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grimm, Andersen, Perrault, *Contos de Conan Doyle*, *O homem Invisível* de Wells e *Pollyana Moça*, *O Livro da Jungle*. E ainda fiz a *Emilia no País da Gramática*. Tudo isto sem faltar ao meu trabalho diário na Cia. Petroleos do Brasil, com amiudadas visitas a

² Nota das Organizadoras: Nelo é o nome do filho de Godofredo Rangel.

o poço do Araquá. Positivamente não sei explicar como produzi tanto sem atrapalhar o meu trem normal de vida.

Gosto imenso de traduzir certos autores. É uma viagem por um estilo. E traduzir Kipling, então? Que esporte! Que alpinismo! Que delícia remodelar uma obra d'arte em outra língua! Estou agora a concluir um Jack London, que alguém daqui traduziu massacradamente. Adoro London com suas neves do Alaska, com o seu Klondike, com os seus maravilhosos cães de trenó.

Ando a fiscalizar as traduções para o Otales, e bom dinheiro perde ele com essa fiscalização! Mas, faça-se-lhe justiça: perde-o com prazer. Prefere perder dinheiro a enfiar no publico uma tradução que eu condene. Que outro editor faz isto? [...]

Lobato

S. Paulo, 17/9/1941 (p. 334)

Rangel:

Tambem vou me vou enfarando cada vez mais. Mas que fazer para enchimento dos dias de espera? Tenho agora diante de mim uma obra sobre Lincoln e ontem acabei a revisão do meu *Kim*. Leia-o, Rangel. Depois do *Livro da Jangal*, é a melhor coisa de Kipling. A primeira tradução do *Kim* lançada pela Editora era uma neblina. A gente lia e entendia vagamente. Otales encomendou-me outra. E meu último trabalho – ou “trabalheira” – foi retraduzir uma tradução do tremendo *For Whom the Bell Tolls*, do Hemingway. Encontrei “perolas do Agripino”³ nessa tradução, e das mais preciosas. Esta, por exemplo: – “What is this?” pergunta lá um cabra quando Jordan tira do bolso a frasqueira de absinto. E Jordan responde: “That is the real absinthe. That is wormwood.” Wormwood é o nome inglês da nossa velha losna, o ingrediente do absinto; mas como se trata duma palavra composta – *worm*, verme; e *wood*, pau, madeira – lá o tradutor tomou a pobre losna como “bicho de pau podre” e verteu assim: “Isto é o absinto, uma bebida

³ Nota das Organizadoras: Lobato se refere a Agripino Grieco (1888-1973), um dos mais rigorosos críticos literários brasileiros e autor do livro *Perolas* (1937).

feita de bicho de pau podre.” E acrescentou: “No verdadeiro absinto ha verme de pau, cupim...”

Na primeira tradução do *Kim* também encontrei uma boa pérola agripinesca. No original está: “We who go down to the *burning-gaths* cluch at the hands of those coming up from the River of Life, etc.” E na tradução vem: “Nós que vamos descendo para o campo do carnicheiro, etc”. Essa tradução de *burning-ghats*, ou fogueiras onde na India queimam os mortos, por “campo do carnicheiro”, deixou-me profundamente intrigado. Eu estava na prisão, cumprindo sentença, e matava o tempo com a nova tradução do *Kim*. Pus os olhos nas grades e fiquei a matutar naquele quebra-cabeças. De que modo fogueira de cremar defunto pôde virar “campo do carnicheiro?” Por fim descobri. Na tradução francesa do *Kim* deve estar *bucher*, fogueira, palavra que muito se aproxima de *boucher*, carneiro. O tradutor, que evidentemente traduzia do francês e não do inglês, confundiu as duas palavras e pôs “carniceiro” em vez do “fogueira”. Mas achando exquisito aquela “procissão rumo ao carnicheiro”, inventou o “campo” e botou “campo do carnicheiro...” O Agripino coleciona destas “perolas”, e se recorresse a mim eu lhe forneceria colares maravilhosos. Tenho uma coleção que vale ouro. E eu tambem solto de vez em quando a minha perolazinha. Na *Historia da Literatura* traduzi *The Village Blacksmith*, O Ferreiro da Aldeia, por *A Aldeia de Blacksmith* – e mais que depressa o Agripino, com aquele seu bico de ave, *nhoc!* físgou-me a perola e lá a pôs em sua coleção.

[...]

Lobato

MONTEIRO LOBATO

LETTERS (EXTRACTS)¹

Farm, September 8, 1916 (p. 104)

Rangel:

. . . I have many ideas in mind. One: to garb the old fables by Aesop and La Fontaine in national dress, using only prose and reworking the morals. Something for children. It came to me when I noticed how engrossed my little ones are by the fables Purezinha tells them. They remember them and retell them to their friends – but without paying the least attention to the morality, as is normal. Morality stays in our subconscious to reveal itself later on as our understanding grows. It strikes me that a collection of fables with animals from here rather than from abroad, if it were done artfully and skillfully, would be an absolute gem. The fables in Portuguese that I know, normally translations of La Fontaine, are clumps of brambles in the forest – prickly and impenetrable. What can our children read? I haven't a clue. Fables like that would be a first step in the literature that we lack. As I have something of a knack for pulling the wool over people's eyes, so that they take my skill for actual talent, I am toying with the idea of starting something. Our children's

¹ Cartas (extracts). In: *A barca de Gleyre: Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 2 vols. São Paulo: Editora Nacional, 1944, tomo 2. ©Editora Globo, 2010. ©Monteiro Lobato. Under license of Monteiro Lobato Licenciamentos, 2008.

literature is so limited and stupid that I cannot find anything for my children's early years. Only later will I be able to give them *Coração* [*Cuore*] by Amicis – a book likely to breed little Italians...

Lobato

S. Paulo, May 30, 1921 (p. 232)

Rangel:

I got *The Tempest*. Carry on translating Shakespeare's other stories using very simple language, always using normal word order and taking every freedom you wish. Don't be tied down by the form of the original – just the ideas. As for *D. Quixote*, I shall have a look for Jansen's edition. Come soon!

Lobato

S. Paulo, October 7, 1924 (p. 270)

Rangel:

. . . Do not be in a hurry with Michelet. Take your time. I think it is a great book, even if it is quite big. We could abridge it by cutting the introduction. If you put some alum in the ink, you could shorten it by some fifty pages in the translation. . .

Lobato

S. Paulo, January 11, 1925 (p. 275)

Rangel:

I have already sent the Michelet originals. I am sending the songs taken from Shakespeare's plays so you can choose some of the most interesting ones to translate into quite singular language; I want to turn each song into a short book for children. Translate about three of your own choice and send us them with the original; I want to use the prints. Keep the style straightforward, OK? And feel free to improve on the original wherever you want. The *D. Quixote* is to see whether it is worthwhile translating. If you agree with this short Italian version, you can get

started. And you must also do something of your own for the children's collection, something original. Bear in mind that its readers will be all this country's Nelos² and write as if you were writing for your own. I'm taking a look at the tales by Grimm that Garnier gave me. Poor Brazilian children! What a Portuguese accent these translations have! We really must redo them all – make the language sound Brazilian.

Lobato

S. Paulo, March 8, 1925 (p. 276)

Rangel:

...

Do you have any spare time? I need a *D. Quixote* for children that is more fluid and more colloquial than the editions by Garnier or the Portuguese. I need *D. Quixote*, *Gulliver*, *Robinson*, heavens! Can I send you the work? It will keep you occupied and earn you a few coppers. There is so much I want to do but I cannot! My time is just too short.

Lobato

S. Paulo, June 16, 1934 (p. 327)

Rangel:

I have been too lazy to attack the translation of Will Durant. I started the chapter on Spinoza and stopped. But it is stupendous! Do not take that chapter. It is mine! I shall suddenly get stuck in and then I shall not put it down.

I have used my mornings to translate, and at a gallop. Just think what a workload from January to now: Grimm, Andersen, Perrault, short stories by Conan Doyle, *O homem invisível* [*The Invisible Man*] by Wells and *Pollyana*, *O Livro da Jungle* [*The Jungle Book*]. And I have also done *Emilia no País da Gramática* [*Emilia in Grammarland*]. All this without missing my daily work at Cia. Petroleos do Brasil, with frequent

² Editors' note: Nelo is the name of Rangel's son.

visits to the Araquá well. I declare I do not know how I have produced so much without falling off the tracks of life.

I greatly enjoy translating certain authors. It is a journey into a style. And as for translating Kipling, what fun! How heady! What joy to remodel a work of art in another language! I am just finishing a Jack London that someone from here massacred in translation. I love London, with his Alaska snows, his Klondike, and his wonderful huskies.

I have been supervising the translations for Otales, and a tidy sum he spends on this supervision! But to be fair, he spends it with pleasure. He would rather spend money than inflict a translation I have condemned on the public. What other editor does such a thing? . . .

Lobato

S. Paulo, September 17, 1941 (p. 334)

Rangel:

I am also getting increasingly bored. But what can I do to fill the days of waiting? I have now before me a work on Lincoln and yesterday I finished reviewing my *Kim*. Do read it, Rangel. After *O Livro da Jangal* [*The Jungle Book*], it is Kipling's best. The first translation of *Kim* launched by the publishing house was a mist. We read it and got the general gist. Otales commissioned me to do another. And my last job – or “chore” – was to retranslate a translation of the tremendous *For Whom the Bell Tolls*, by Hemingway. I found some “Agripino³ pearls” in this translation, absolutely priceless. Take this one: “What is this?” asks a chap when Jordan takes a flask of absinth from his pocket. And Jordan replies, “That is the real absinthe. That is wormwood.” Wormwood is the English name for what we know as “losna”, the ingredient used to make absinth; but as it is a compound word – worm and wood – the translator turned this innocuous absinth into the “worm from rotten wood” and translated is like this: “Isto é o absinto, uma bebida feita de pau podre” (This is absinth, a drink made from a worm from rotten wood). And he

³ Editors' note: Here, Lobato is referring to Agripino Grieco (1888-1973), one of the most rigorous and cutting Brazilian literary critics, and author of the book *Pérolas* [Pearls] (1937).

adds: “No verdadeiro absinto ha verme de pau, cupim...” (In real absinth there is a woodworm, a termite...).

In the first translation of *Kim* I also found a good Agripino pearl. The original was: “We who go down to the *burning-ghats*, clutch at the hands of those coming up from the River of Life, etc.” The translation goes: “Nós que vamos descendo para o campo do carnicheiro, etc.” (We who go down to the field of slaughter, etc.). This translation of *burning-ghats*, or pyres, where the Indians burn their dead, as “field of slaughter” intrigued me profoundly. I was in prison, serving my sentence, and filled my hours with the new translation of *Kim*. I rested my head against the bars and kept chewing over that brain-teaser. How on earth did a funeral pyre become a “field of slaughter”? Finally, I solved the puzzle. In the French translation of *Kim* it must be *bucher*, fire, a word that is very similar to *boucher*, butcher. The translator, who was clearly translating from the French and not the English, mixed up the two words and put “slaughter” instead of “fire”. But finding that “procissão rumo ao carnicheiro” (procession to the slaughter) odd, he made up “field” and put “field of slaughter...” Agripino collects these “pearls”, and if he but asked I could make him some wonderful necklaces. I have a collection that is worth its weight in gold. From time to time I myself produce my own little pearl. In the *History of Literature* I translated “The Village Blacksmith” as “The Blacksmith’s Village” – and quick as a flash, Agripino, with his bird’s beak, *snap!*, snatched my pearl and popped it into his collection.

...

Lobato

Translated by Rebecca Frances Atkinson

CLARICE LISPECTOR**TRADUZIR PROCURANDO NÃO TRAIR¹**

Tati de Moraes e eu traduzimos uma vez uma peça de Lilian Hellman para Tônia Carrero levar. Fizemos a tradução com o maior prazer, se bem que de início eu tivesse que ser fustigada por Tati que é a minha inexorável feitora em vários terrenos, de trabalho ou não. Mas Tônia, você não imagina o trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça. Ou melhor, você, que andou nos dando sugestões inteligentes, imagina sim. Primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre.

E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniais, ora mais ou menos relaxados.

Como se não bastasse, cada personagem tem uma “entonação” própria e para isso precisamos das palavras e do tom apropriados. Por falar em entonação, aconteceu-me uma coisa desagradável, enquanto durou a tradução. De tanto lidar com personagens americanos, “peguei”

¹ Traduzir procurando não trair. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (Org.). *Clarice Lispector – Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 115-118. Publicado originalmente em *Revista Joia*, Rio de Janeiro, n. 177, maio de 1968. ©Paulo Gurgel Valente.

uma entonação inteiramente americana nas inflexões da voz. Passei a cantar as palavras, exatamente como um americano que fala português. Queixei-me a Tati, pois já estava enjoada de me ouvir, e ela respondeu com a maior ironia: “Quem manda você ser uma atriz inata.” Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais.

Esta peça para Tônia foi ótima de se traduzir. Mas e quando nos caiu em mãos uma peça de Tchecov? Veio numa fase em que eu estava meio deprimida. Depois eu soube que Tati andou consultando amigos meus para saber se me convinha lidar com o personagem principal, já que este se parecia demais comigo. A conclusão era que eu trabalhasse de qualquer maneira porque me faria bem agir, e porque seria bom eu ver, como num espelho, a minha própria fisionomia. Que me faria bem lidar com um personagem cujo senso trágico da vida termina levando-o ao desespero. Traduzimos Tchecov, eu com um esforço tremendo, pois me parecia estar me descrevendo. Depois, por motivos externos, a peça passou para as mãos de outras pessoas, e perdemo-la de vista. Um dos motivos externos consistia no fato do diretor querer interferir demais na nossa tradução. Não nos incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias. Entre outras, ele achava que, em vez de “angústia”, usássemos a palavra “fossa”. Ora, nós duas discordávamos: um personagem russo, ainda mais daquela época e ambiente, não falaria em fossa. Falaria em angústia e em tédio destruidor. Mas, para falar a verdade, em termos atuais, ele estava era na fossa mesmo.

Em compensação, traduzimos *Hedda Gabler*, que não só foi logo encenada em São Paulo, como nos fez ganhar, com justo orgulho profissional, o prêmio da melhor tradução do ano. Uma medalha, meu Deus!

Prazer engraçado tive eu ao traduzir um livro condensado de Agatha Christie, encomendado por Tito Leite, diretor de *Seleções*. Em vez de lê-lo antes no original, como sempre faço, fui lendo à medida que ia traduzindo. Era um romance policial, eu não sabia quem era o criminoso, e traduzi com a maior pressa, pois não suportava a tensão da curiosidade. O livro esgotou-se rapidamente.

Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjoo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu. Uma tradução de dois livros meus que fizeram para o alemão, não me causou problema: não entendo uma palavra de alemão, e a coisa ficou aliviadoramente, por isso mesmo nem as críticas e comentários que a editora me mandou eu pude ler. Mas, quando um livro meu foi traduzido para o inglês, nos Estados Unidos, pela Knopf – o livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos – então o problema foi outro. Eu sabia que o tradutor, Gregory Rabassa, era de primeira água – ganhou o National Book Award do ano, nos Estados Unidos –, e inglês eu podia ler. Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir meu dever de ler a mim mesma. A tradução me parece muito boa. Mas parei, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler. O tradutor, professor de literatura portuguesa e brasileira numa universidade, fez um longo prefácio ao livro sobre literatura brasileira. Chegou à conclusão estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha sintaxe. Não se assustem, nesta coluna esforço-me por não usar uma sintaxe que me é íntima e natural. Com um pouco de vergonha, já tinha esquecido o que quer dizer sintaxe. Perguntei a um amigo, que explicou: sintaxe é o modo como a frase se coloca dentro do período. Fiquei um pouco na mesma. E também desconfiada de que não podia se tratar apenas disso: uma palavra tão grave quanto sintaxe não podia significar simplesmente isso. Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor.

CLARICE LISPECTOR**TRANSLATING SEEKING NOT TO BETRAY¹**

Tati de Moraes and I once translated a play by Lilian Hellman for Tônia Carrero. We took great pleasure in translating the text, although at the beginning Tati had to lash me because she is my implacable overseer in many areas, work-related or not. But Tônia, you have no idea how painstaking the translation of a play can be. Well, you do know it because you made several intelligent suggestions. Firstly, translating can be an endless activity: the more you revise the text, the more you have to change and tweak the dialogs. Then, there is the necessary fidelity to the author's text and the fact that certain typical American expressions do not translate into Portuguese easily, these requiring a free adaptation.

And what about reading the play out loud so that we can feel how the dialogues sound? They have to be colloquial, fit to the circumstances; they sometimes are more or less solemn, some others more or less informal.

As if that were not enough, each character has their own "intonation" that needs to be captured with the appropriate words and tone. Speaking of intonation, something unpleasant happened while I was translating the play. As I dealt so intensively with American characters, I ended up adopting an entirely American intonation in

¹ Traduzir procurando não trair. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (Eds.) *Clarice Lispector – Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 115-118. Reprinted from *Revista Joia*, Rio de Janeiro, n. 177, May 1968. ©Paulo Gurgel Valente.

the voice inflections. I began to sing words as if I were an American speaking Portuguese. I complained to Tati because I was sick of listening to myself and Tati answered very ironically: “That’s what you get for being a natural-born actress.” But all writers are actors too. They play the role of themselves deeply. Writers often get very tired and end up sickened because they have to be in contact with themselves for too long.

This play for Tônia was a great one to translate. But the Chekhov’s play was an entirely different story. I was a little depressed for a while. At some point I found out that Tati had asked my friends if they thought it would be a good idea for me to deal with the main character as he looked too much like me. They had reached the conclusion that I should be working anyway because being active and seeing myself in a mirror would do me good. For them, I would benefit from facing a character with a tragic sense of life that eventually led him to despair. We translated Chekhov. It was extremely hard for me as it felt like I was describing myself. Then, for some external reasons, the play ended up in somebody else’s hands and we lost sight of it. One of the external reasons consisted of the director interfering too much in our translation. We do not mind the director interfering in a fair, often informative way, but our differences were fundamental. Among other things, he wanted us to use the word “fossa”² instead of “angústia”.³ However, we did not agree: a Russian character, especially in that time and ambience, would never say that he was down. He would say that he was anxious and bored to death, even though what he really felt is what we nowadays call being down.

On the other hand, we translated *Hedda Gabler*, which not only was promptly staged in São Paulo but also made us proudly win the prize of the best translation of the year. My God, we received a medal!

I experienced a peculiar pleasure when I translated one condensed book by Agatha Christie, a translation that was commissioned by Tito Leite, the director of *Seleções*.⁴ Instead of reading the manuscript from the beginning until the end, as I always do, my reading progressed

² Translator’s note: Brazilian slang meaning strong moral depression (Michaelis bilingual Dictionary).

³ Translator’s note: In English, “anxiety”.

⁴ Translator’s note: *Seleções* is the Brazilian version of *Reader’s Digest*.

at the speed of my translation. It was a whodunit and I did not know who the murderer was. So I translated the book at full speed because I could not but appease my curiosity. The book sold out quickly.

Yes, I do translations, but I am afraid of reading the translations of my books. Not only do I get sick of rereading my texts, but I am also afraid of what translators do with them. One of the two translations into German of my books did not cause me any problem: as I don't understand German, it was a relief to not be able to read the criticism and comments that the editor sent to me. However, when one of my books was translated into English, in the United States, by Knopf – the book was physically beautiful, even pleasant to touch – the problem was different. I knew that the translator, Gregory Rabassa, was excellent – he won that year's National Book Award, in the United States – and I could read English. I then scoured myself and began to fulfill my duty of reading myself. I found the translation quite good. But then I stopped because rereading myself made me sick. The translator, a university lecturer in Portuguese and Brazilian literature, wrote a long preface about Brazilian literature. He came to the weird conclusion that I was even more difficult to translate than Guimarães Rosa due to my syntax. Do not be frightened, in this column I try to avoid the kind of syntax that I feel is intimate and natural. A little embarrassed, I realized that I had forgotten what syntax meant. When I asked a friend, he explained that syntax is the way in which a clause fits into the sentence. I was none the wiser. But I also suspected that there must be more than that to it: a serious word such as syntax could not mean just that. I fully respect grammar and intend to never deal with it consciously. As far as good writing is concerned, I write more or less by ear, intuitively, because the right thing always sounds better.

Translated by Janine Pimentel

HAROLDO DE CAMPOS

TRANSLUCIFERAÇÃO MEFISTOFÁUSTICA¹

[...]

O Anjo da Tradução – AGESILAUUS SANTANDER –, em sua Hýbris, é lampadóforo –, portador de luz, como a *Angoisse* mallarmeana. Se cai, não capitula: cai “folgoreggiando”. Nele talvez se emblematize o caso extremo daquela “Anxiety of Influence” que Harold Bloom divisou como característica do artista moderno, e cujas modalidades estudou sob um leque de nomes neológicos (*clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, apophrades*), sem dar-se conta de que a tradução/transcrição é uma de suas figuras exponenciais. A negligência de Pound no *paideuma* de Bloom explica, de certo modo, este seu desconhecimento da especificidade da tradução enquanto inscrição da diferença no mesmo. Ao definir: “...a poem is communication deliberately twisted askew, turned about. It is *mistranslation* of its precursors”, Bloom, inevitavelmente, opõe escritura a tradução, esquecido de que, por um lado, como frisa Valéry (“Variations sur les Bucoliques”), “écrire quoi que ce soit (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue dans une autre”; por outro, indiferente à evidência subversiva de que toda tradução criativa é já também um caso deliberado de *mistranslation* usurpadora. Por essa deflexão, a tradução radical libera a forma semiótica oculta no original, no mesmo gesto em que se dessolidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa.

¹ Transluciferação mefistofáustica (fragmento, p. 208-209). In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209. ©Editora Perspectiva S/A.

Ezra Pound, no primeiro dos *Cantares*, urdido palimpsesticamente sobre um tecido migratório de traduções, praticou um rito de propiciação: a *Nékuia*, a oferenda de sangue a Tirésias, para o vaticínio: “Odysseus/Shalt return (...) over dark seas” (ODySSEUS/Over Dark SEAS, – o nome-*persona* do poeta viajante, do *translator*, anagramatizado – traduzido fonicamente – no “mar escuro” do retorno...). Hugh Kenner (que não percebeu este jogo onomástico) viu com argúcia nesse Canto inaugural, na oblação de sangue, uma “nítida metáfora para a tradução”: “Odysseus goes down to where the world’s whole past lives, and that the shades may speak, brings them blood: a neat metaphor for translation...” (*The Pound Era*). Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor.

Quando se põe a questão da tradição, muitas vezes se esquece o fato essencial de que esta não se move apenas pela homologação: seu motor, freqüentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés. “Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo; é preciso esquartejá-lo”, escreveu o jovem Pierre Boulez, – “Boulez, le violent”, que se converteria com o tempo, não por acaso, ao lado de sua contribuição inovadora como compositor de vanguarda, num surpreendente e radical regente-“transcriador” da música do passado, por ele – possuidor, segundo se diz, de uma “escuta absoluta” – sempre ouvida com ouvidos novos... “A importância da tradução icônica” – afirma Paolo Valesio, coincidindo assim no uso de um conceito que me acudiu desde 1962, quando falei do “isomorfismo” e da “iconicidade” da tradução criativa – “está no fato de que, ao radicalizar algo que está presente, em certa medida, em toda tradução, ela desmistifica a ideologia da fidelidade”. (“The virtues of traducement: sketch of a theory of translation”, *Semiotica*, 18:1, Haia, Mouton, 1976). Boulez incrustou sua reflexão “antropofágica” sobre Webern num artigo de homenagem a Bach (“Moments de J.-S. Bach, *Contrepoints*, 1951); Webern, em seu momento, homenageara Bach traduzindo-lhe desassombadamente a grande fuga a seis vozes da *Oferenda Musical* em melodia-de-timbres...

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação”.

São Paulo, abril/junho de 1980

HAROLDO DE CAMPOS

MEPHISTOFAUSTIAN TRANSLUCIFERATION¹

...

The Angel of Translation – AGESILAUS SANTANDER – in his hubris is a lampadophore, a bearer of light, like Mallarmé’s *Angoisse*. Though he may fall, he will not yield: he falls *folgoreggiando*. He is perhaps an emblem of the extreme case of the “anxiety of influence” that, according to Harold Bloom, is characteristic of modern artists, and modalities of which he studied, coining a number of names for them (*clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, apophrades*), but not realizing that translation/transcreation is one of its major figures. Bloom’s downplaying of Pound in his *paideuma* in a way explains his neglect of the specificity of translation as an inscription of difference in the same. Bloom defines a poem as “communication deliberately twisted askew, turned about. It is *mistranslation* of its precursors,” and in so doing he inevitably opposes writing and translation, forgetting, on the one hand, that, as Valéry notes in “Variations sur les Bucoliques, *‘écrire quoi que ce soit. . . est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue dans une autre’*”; and disregarding, on the other hand, the subversive fact that every creative translation is also a deliberate case of usurping mistranslation. Through this deflection, radical translation liberates the semiotic form hidden in the original, even as it apparently moves away from its communicative surface.

¹ Transluciferação mefistofáustica (extract, p. 208-209). In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209. ©Editora Perspectiva S/A.

Ezra Pound, in his first Canto, which was palimpsestically overlaid on a migratory tissue of translations, practiced a propitiatory rite: *Nekyia*, a blood offering to Tiresias, for the prophecy: “Odysseus/Shalt return. . . over dark seas” (ODySSEUS/Over Dark SEAS, – the name-*persona* of the poet-voyager, the *translator*, anagrammatized – phonetically translated – into the “dark seas” of the return voyage...). Hugh Kenner (who failed to detect this play on names) perceptively saw in this opening Canto, in the blood offering, “a neat metaphor for translation”: “Odysseus goes down to where the world’s whole past lives, and that the shades may speak, brings them blood” (*The Pound Era*) – translation as transfusion, blood transfusion. With a bit of mordant irony, we might speak of vampirization, in reference to the translator’s nourishment.

When the question of translation is posed, the essential fact is often disregarded that translation is not impelled by homologation only: in many cases what moves it is rupture, rift, discontinuity, desecration by a perverse reading. “Webern was not predictable: in order to live usefully after him, one must not continue him, but rather dismember him”, wrote Pierre Boulez as a young man, – “Boulez, le violent”, who would eventually become not only an innovative avant-garde composer but also a surprisingly radical conductor who “transcreated” music of the past, which he – reputed to have “absolute hearing” – always hears with new ears... “The importance of iconic translation” – wrote Paolo Valesio, using a concept that had first occurred to me in 1962, when I spoke of the “isomorphism” and “iconicity” of creative translation – “lies in the fact that, by radicalizing something that is present, to a degree, in every translation, it demystifies the ideology of fidelity”. (“The virtues of traducement: sketch of a theory of translation”, *Semiotica*, 18:1, The Hague: Mouton, 1976). Boulez inserted his “cannibalistic” reflections on Webern in an article written as a tribute to Bach (“Moments de J.-S. Bach, *Contrepoints*, 1951); Webern, in turn, had paid tribute to Bach by bravely translating the great six-part fugue from *The Musical Offering into Klangfarbenmelodie*.

Kindled by the coruscating wake of its inciting Angel, creative translation, possessed by demonism, is neither pious nor memorial: its ultimate aim is to erase its origin: to obliterate the original. This parricidal antimemorial I shall name “transluciferation”.

São Paulo, April/June 1980

Translated by Paulo Henriques Britto

SILVIANO SANTIAGO

INTRODUÇÃO¹

Cotidiano e humor: o pequeno homem

1.

No século XX, a popularidade de um poeta se mede e se aquilata de várias formas, todas negativas. Com os dedos grosseiros da leitura ideológica, dizemos que o poeta popular nada mais faz do que dar ao leitor o que ele já espera. Com as luvas de pelica das poéticas e manifestos, dizemos que ele nada mais executa do que um produto de consumo fácil que dilui o que de forte, tenso e agressivo existe nos radicais, criativos e pouco acessíveis poemas. Com os dedos sangrentos do bisturi crítico, dizemos que ele nada mais é do que um empalhador de sinceridade ou um curandeiro dos clichês.

Fica uma pergunta ao ler os poemas de Jacques Prévert.

Devemos desvencilhar-nos, por ocasião da sua leitura, dos dedos grosseiros do julgamento ideológico, das luvas de pelica da análise literária e dos dedos sangrentos da compreensão crítica?

Não sei se *devemos* desvencilhar-nos desse aparato constituído a duras penas. Mas sei que *podemos* desvencilhar-nos dele.

¹ Introdução – Cotidiano e humor: o pequeno homem (fragmento). In: PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Seleção e tradução de Silviano Santiago. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-11. ©Silviano Santiago.

E ao desvencilhar, deparamos com poemas de execução simples e calculada, onde ressaltam as cores cinza do cotidiano, os meios-tons do humor e o colorido berrante do sarcasmo e até mesmo da piada.

Os melhores poemas de Jacques Prévert se escrevem desta forma: no fundo cinza do quadro são desenhadas em meio-tom situações delirantemente banais que, posteriormente, são coloridas com as chamadas cores puras. A arte de Prévert, antes de ser a dos poetas surrealistas conhecidos nossos (movimento ao qual querem dependurá-lo como se se pudesse dependurar uma laranja na laranjeira sem risco de artificialidade), é a dos pintores *fauves*. Ou seja, aquela arte em que a composição primitiva, ingênua ou infantil se obscurece com coloridos violentos e se ilumina com a dosagem certa de lirismo.

O lirismo para Prévert, como para alguns dos nossos poetas de 22, se escreve com a combinação certa de cotidiano e humor, fazendo ressaltar no poema uma visão em pequena escala do homem. Ressalta do poema o pequeno, mas não o comum do homem. Essa visão miniaturizada do homem, em oposição aos grandes painéis sociais e históricos pintados por Eliot em *The Waste Land*, ou Pound nos *Cantos*, condiz com a pequenez do ser humano diante de um século que o pulveriza com máquinas, motores, rotativas, engrenagens, guerras, violência e morte. Nesse labirinto inapelavelmente assassino em que se encontra metido, perdidas as esperanças das grandes soluções, o “esforço humano” (para retomar um título de Prévert) passa a ser uma resposta ao mundo hostil pela voz inflexível, débil, bem-humorada, mas persuasiva e salvadora do pequeno homem. O seu oposto é o grande homem:

*No ateliê do talhador de pedra
onde o encontrei
lhe tiravam as medidas
para a posteridade.*

[...]

3.

Levando em consideração os elementos sobressalentes da poesia de Prévert, acreditamos que – de modo geral – a sua *dicção* se assemelha à dos bons poetas brasileiros escrevendo nos anos 30. Poetas estes que

já se encontram desvinculados da linguagem agressiva da vanguarda dos anos 20, mas daqueles anos guardando ainda a simplicidade coloquial na escolha do vocabulário e nas construções sintáticas, perpassando também o coloquial com a alta voltagem do humor e até da piada. Foi a partir de “modelos” como Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Murilo Mendes que procuramos transpor os versos de Prévert para o português.

A tradução – como a estamos compreendendo – é uma decisão de leitura por parte de quem traduz. Enquanto tal, a tradução é exegética do poema, como a leitura crítica, mas desta distancia-se em pelo menos um ponto crucial. Enquanto a leitura crítica do poema procura, pela erudição e pelo método, organizar, revelar e domar o múltiplo semântico que é a essência do texto poético, a tradução requer que o que é polissêmico no texto de origem permaneça polissêmico no texto traduzido, sem que se desvele para o leitor o enigma que tece o texto literário.

Coube ao tradutor não impor ao texto a ser traduzido uma dicção poética esclarecedora do poema, mas buscar no repertório das dicções possíveis na sua literatura nacional um equivalente que fosse justo. Coube ao tradutor domar primeiro o equivalente, ou seja, a dicção poética escolhida como justa, para só depois efetuar o trabalho de tradução.

Nesse sentido, este tradutor é um exegeta de asas curtas, certamente um duplo plagiador. Plagia o texto a ser traduzido e plagia os poetas nacionais que selecionou como modelos de dicção.

Mais modesto do que o do seu companheiro crítico literário, o vôo exegético do tradutor fica sempre aquém das fronteiras semânticas do texto, já que não lhe compete quebrar o mistério do poema, nem prontificar-se à tarefa didática de ajuda na compreensão do poema. O tradutor guarda para o outro (para o *seu* leitor) o potencial polissêmico de leitura que existe em todo poema. Por isso é que o mais fiel amigo do tradutor é o leitor do poema traduzido. Para ele – só para ele – é que existe a tradução.

Em outra perspectiva que não a do leitor do poema traduzido, pouco se salva de uma tradução – salvo, é claro, a fidelidade, que é o que também se salva nos casamentos monogâmicos enquanto duram. Além da fidelidade, numa tradução tudo é hipótese, aproximação, desacerto com acerto e até mesmo acerto sem acerto, transgressão com pedido de perdão e, finalmente, posse sem direito autoral.

SILVIANO SANTIAGO

INTRODUCTION¹

Daily life and humor: the small man

1.

In the twentieth century, the popularity of a poet is measured and appraised in various ways, all negative. With the coarse fingers of ideological interpretation, we say that a popular poet merely gives readers what they already expect. With the kid gloves of poetics and manifestos, we say that he produces nothing more than an easily digested product that waters down whatever is powerful, tense, and aggressive in radical, creative, and less accessible poems. With the bloody fingers of the scalpel of criticism, we say he is no more than a swindler of sincerity or a peddler of platitudes.

One question remains upon reading the poems of Jacques Prévert.

When we read them, should we break away from the coarse fingers of ideological judgement, the kid gloves of literary analysis, and the bloody fingers of critical comprehension?

I do not know if we *should* break away from this so hard-won apparatus. But I know that we *can* break away.

And when we do so, what we find are simple yet measured poems that bring to the fore the gray hues of daily life, the mid-hues of humor, and the brash colors of sarcasm and even wit.

¹ Introdução – Cotidiano e humor: o pequeno homem (extract). In: PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Selected and translated by Silviano Santiago. Bilingual edition. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-11. ©Silviano Santiago.

Jacques Prévert's best poems are written thus: on the gray background of the painting, dizzyingly banal situations are sketched in mid-hues and later colored in with what are known as pure colors. Prévert's art is not so much that of our well-known surrealist poets (a movement to which they would attach him as if one could hang an orange from an orange tree without it running the risk of looking artificial) as that of the *Fauve* painters. In other words, an art in which the primitive, naive, or childlike composition is obscured with violent colors and illuminated with a measured dose of lyricism.

Prévert's lyricism is written, as it is by some of our poets from '22,² with the right combination of the quotidian and humor, highlighting in the poem a vision of man on a small scale. What is striking in the poems is the small, but not the commonplace, of man. This miniaturized view of man, unlike the great social and historical murals painted by Eliot in *The Waste Land*, or Pound in *Cantos*, is consistent with the smallness of the human being in the face of a century that crushes him with machines, motors, engines, cogs, wars, violence, and death. In this unspeakably murderous labyrinth in which he finds himself, bereft of the hopes of the great solutions, the "human effort" (to borrow one of Prévert's titles) has become a response to the hostile world by the inflexible, debilitated, good-humored, but persuasive and redemptive voice of the small man. His opposite is the great man:

*No ateliê do talhador de pedra [In the studio of the limestone sculptor]
 onde o encontrei [Where I found him]
 lhe tiravam as medidas [His measurements were taken]
 para a posteridade. [For posterity.]*

...

3.

Considering the remaining elements of Prévert's poetry, we believe that – in the main – his *diction* is similar to that of the good

² Translator's note: The author is referring to the early modernist poets; 1922 was the year in which the Modern Art Week was held in São Paulo, marking the start of modernism in Brazil.

Brazilian poets writing in the 30s. Poets who had already shaken off the aggressive language of the avant-gardes of the 20s, but still maintained from those years a colloquial simplicity in the choice of vocabulary and syntactic constructions, and also galvanized the colloquial with the high voltage of wit and even jokes. It was based on “models” like Manuel Bandeira, Carlos Drummond, and Murilo Mendes that we sought to transpose Prevert’s verses into Portuguese.

Translation – as we take it to be – is an interpretative decision made by the translator. As such, translation is an exegesis of the poem, like critical reading, but distinguishes itself from this in at least one fundamental way. While a critical reading of a poem seeks, through erudition and method, to organize, reveal, and take account of the multiple semantics that are the essence of the poetic text, translation requires that what is polysemous in the source text remain polysemous in the translated text, without revealing to the reader the enigma that the literary text weaves.

It was down to the translator not to impose on the text to be translated a poetic diction that explained the poem, but to seek a fair equivalent from the repertoire of possible dictions in his national literature. It was down to the translator first to master the equivalent, meaning the poetic diction taken as a fair choice, only afterwards to render the work of translation.

In this sense, this translator is a short-haul exegete, and undoubtedly a twofold plagiarist. He plagiarizes the text to be translated and he plagiarizes the nation’s poets he has taken as models of diction.

More modest than that of his literary critic peer, the translator’s exegetic flight always remains within the semantic boundaries of the text, since it is not for him to blow open the mysteries of the poem or to undertake the didactic task of helping the poem be understood. The translator safeguards for the other (for *his* reader) the potential polysemy of interpretation that exists in all poems. That is why the translator’s most faithful friend is the reader of the translated poem. It is to him – and only to him – that the translation exists.

From any other perspective than that of the reader of the translated poem, little may be salvaged from a translation – except, of course, fidelity, which is what is also salvaged in monogamous marriages

while they last. Beyond fidelity, everything in a translation is hypothesis, approximation, missing the mark correctly, and even hitting the mark incorrectly, transgression with a plea for forgiveness, and ultimately, ownership without copyright.

Translated by Rebecca Frances Atkinson

PAULO HENRIQUES BRITTO

POSFÁCIO¹

Vimos na introdução que a ideia de escrever *Beppo* ocorreu a Byron após a leitura do *Whistlecraft* de Frere. Quanto ao enredo do poema, sua fonte direta foi um episódio relatado, durante um jantar em 1817, pelo marido de Marianna Segati (a amante de Byron) em Veneza. Byron e Hobhouse estavam presentes, e Hobhouse transcreveu a narrativa em seu diário:

Chegou um turco à estalagem Regina di Ungheria, Veneza, e lá se hospedou – pediu para falar com a estalajadeira, uma senhora de quarenta anos, de formas opulentas, que tinha alguns filhos e perdera o marido muitos anos antes, no mar – após alguns prolegômenos a estalajadeira foi até o turco, o qual imediatamente fechou a porta e começou a questioná-la a respeito de sua família e seu falecido marido – Ela falou-lhe de sua perda – quando o turco perguntou se seu marido tinha algum sinal que o identificasse, ela disse – sim – tinha uma cicatriz no ombro. Mais ou menos assim, disse o turco, tirando o roupão – sou eu seu marido – estive na Turquia – fiz uma grande fortuna e lhe faço três propostas – ou você abandona seu *amoroso* e vem comigo – ou fica com seu *amoroso* ou aceita uma pensão e vai viver sozinha. A senhora em questão ainda não deu sua resposta (...)²

¹ Posfácio. In: BYRON. *Beppo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 145-150. ©Paulo Fernando Henriques Britto.

² *Byron: a Biography*, de Leslie A. Marchand. Londres: John Murray, 1957.

E.H. Coleridge, que obviamente não teve acesso aos diários de Hobhouse, supunha que a idéia do enredo de *Beppo* estaria contida num episódio relatado por Byron numa carta a Moore um ano antes.³ Embora não haja dúvida de que a narrativa de Segati é a verdadeira fonte, não deixa de ser relevante o outro incidente, que foi relatado a Byron por um certo coronel Fitzgerald, um irlandês que Byron conheceu em Milão.

Vinte e seis anos atrás, o coronel, na época alferes, estando na Itália, apaixonou-se pela marquesa [Castiglione], e vice-versa. Esta senhora deve ser no mínimo vinte anos mais velha do que ele. Estourou a guerra; ele voltou à Inglaterra, para servir – não seu país, que é a Irlanda – mas a Inglaterra, que é outra coisa; e *ela* – só Deus sabe o que ela fez. No ano de 1814, a primeira notícia do Definitivo Tratado de Paz (e tirania) chegou aos atônitos milaneses trazida pelo coronel, o qual, estendendo-se no chão de corpo inteiro aos pés de madame [Castiglione], murmurou, num ítalo-irlandês já semi-esquecido, juras eternas de constância indelével. A dama gritou, e exclamou: “Quem és tu?” O coronel gritou: “O quê! Não me reconheces? Sou Fulano de Tal” etc. etc. etc.; até que, por fim, a marquesa, saltando de uma reminiscência a outra, passando em revista todos os amantes dos últimos 25 anos, chegou à lembrança de seu *povero* alferes. Então disse ela: “Onde já se viu tanta virtude?” (foi exatamente esta a palavra que usou), e, sendo agora viúva, concedeu-lhe aposentos em seu palácio, restituindo-lhe todos os direitos nem tão direitos assim, e exibindo-o a todo o mundo como um milagre de fidelidade incontinente, o inabalável Abdiel da ausência.⁴

Porém, como já dissemos, o enredo é o menos importante do poema. Das 99 estrofes (na verdade, cem, contando-se com uma que aparece como nota de rodapé), apenas 39 dão andamento à história. As sessenta (ou 61) restantes são digressões irônicas a respeito dos assuntos mais variados, e é nelas que surge a grande criação da maturidade de Byron, o narrador byroniano, que se opõe ao herói byroniano dos escritos anteriores, e que reaparecerá em *Don Juan*.

³ Volume IV das *Works* de Byron, org. E.H. Coleridge. Londres: John Murray, 1922, p. 157.

⁴ *Letters*, p. 148. Abdiel é o serafim que, no *Paraíso perdido* de Milton, permanece leal a Deus, recusando-se a aderir à revolta de Satanás (Lúcifer).

O próprio Byron tinha consciência da novidade que *Beppo* representava em sua obra, ainda que, ao menos de início, considerasse o poema um mero *jeu d'esprit*. Entregou-se a seu novo projeto com entusiasmo; o primeiro rascunho, com 84 estrofes, ficou pronto em pouco mais de um mês (6 de setembro a 10 de outubro de 1817). Duas semanas depois já havia escrito mais cinco estrofes, as de números LXXIII a LXXVII. Quando enviou o texto a seu editor em janeiro do ano seguinte, já eram 95 as estrofes, tendo sido acrescentadas as de números XXXIII, XXXIV, XLV, XLVI, LII e LXIV. Em fevereiro, *Beppo* foi publicado sob esta forma; mas já na quarta edição, que saiu alguns meses depois, foram acrescentadas as quatro estrofes adicionais que dão a forma final ao poema (XXVIII, XXXVIII, XXXIX e LXXX).

Guy Steffan,⁵ analisando os manuscritos e os sucessivos acréscimos e correções, observa que o efeito de espontaneidade e improvisado é, na verdade, fruto de revisões sucessivas. A maioria das emendas foi feita nos sétimos versos das estrofes, o que indica que Byron dava uma importância especial à elaboração dos dísticos finais, que com frequência têm a força de epigramas. Os principais acréscimos de estrofes foram feitos em dois blocos. As estrofes LXXIII a LXXVII, acrescentadas de uma só vez, constituem uma vingança do poeta. Na estrofe LXXII, na versão original, Byron já havia mencionado um certo “Botherby”, trocadilho intraduzível que funde a palavra *bother* (“amolar”, “amolação”) com o nome Sotheby. Byron havia recebido pelo correio um exemplar de um de seus próprios livros com passagens assinaladas e criticadas. O remetente não se identificava, mas Byron achou que aquilo era obra de William Sotheby, poeta e tradutor que fora seu conhecido em Londres. Pelo visto, sua raiva não se esgotou com aquela simples menção, e cinco estrofes foram acrescentadas apenas com o objetivo de ridicularizar um certo tipo de escritor, do qual “Botherby” é tomado como protótipo, o escritor que é “só escritor”, que é contrastado com os que “acima da literatura / Têm pelo mundo amor viril e são”. O segundo acréscimo mais importante foi o bloco composto pelas estrofes XXXIII e XXXIV, em que se desenvolve mais o personagem do conde, culminando com a observação espirituosa de que ele era um “amante à antiga”, dos que “mais fiéis vão se tornando / À medida que a paixão vai esfriando”.

⁵ “The Devil a Bit of Our *Beppo*”. In Paul West (org.), *op. cit.*

Um dos recursos técnicos mais notáveis do poema é a utilização de rimas imprevisíveis, engenhosas e mesmo forçadas, que constitui uma importante fonte de humor e, ao mesmo tempo, uma das principais dificuldades para o tradutor. Em alguns casos, pude encontrar uma solução ao mesmo tempo fiel ao sentido do original e igualmente engenhosa; como em outros isto não foi possível, há passagens em que uma rima jocosa na tradução corresponde a um trecho em que não ocorre nada semelhante no original. A intenção aqui foi realizar, no cômputo geral, uma tradução com um número de rimas desse tipo equivalente ao do original. Este objetivo não foi atingido, mas creio que o resultado final ao menos se aproxima dele.

Quando se traduz um poema de uma língua essencialmente monossilábica e dissilábica, como o inglês, para um idioma no qual predominam os polissílabos, como é o caso do português, ou bem opta-se por utilizar versos mais longos do que os do original ou bem é-se obrigado a fazer certos cortes e abreviações. Em se tratando de uma forma fixa como a oitava-rima, não haveria como alterar o metro; assim, em diversos momentos a tradução é mais concisa que o original. Nas enumerações, por exemplo, frequentemente um ou mais elementos arrolados são omitidos na versão em português.

Uma última observação se faz necessária. Byron é um poeta do início do século XIX, que utiliza a língua coloquial de sua classe e sua época. No meu texto, não fiz qualquer tentativa de recriar o português oitocentista; usei uma linguagem essencialmente contemporânea e semi-coloquial, evitando apenas expressões tão marcadas como novidades lingüísticas que seu uso daria uma forte impressão de anacronismo, e utilizando a segunda pessoa do singular nos diálogos. Para aqueles que desaprovam esta minha opção, lembro que qualquer tentativa de minha parte no sentido de recriar o português oitocentista fatalmente resvalaria para uma linguagem formal e livresca, e que, deste modo, ao tentar permanecer fiel ao critério cronológico, estaria sendo infiel ao registro lingüístico do original. Aqui, como em tantos outros casos em tradução literária, nenhuma solução é inteiramente satisfatória.

PAULO HENRIQUES BRITTO

AFTERWORD¹

In the Introduction, I mentioned that the idea to write *Beppo* occurred to Byron after he read Frere's *Whistlecraft*. For the plot, his direct source was an anecdote told in a dinner party in 1817, by the husband of Marianna Segati (Byron's lover), in Venice. Byron and Hobhouse were present, and the latter transcribed the narrative in his diary:

A Turk arrived at the Regina di Ungheria inn at Venice and lodged there – he asked to speak to the mistress of the inn a buxom lady of 40 in keeping with certain children & who had lost her husband many years before at sea – after some preliminaries my hostess went to the Turk who immediately shut the door & began questioning her about her family & her late husband – She told her loss – when the Turk asked if her husband had any particular mark about him she said – yes – he had a scar on his shoulder. Something like this said the Turk pulling down his robe – I am your husband – I have been to Turkey – I have made a large fortune and I make you three offers – either to quit your *amoroso* and come with me – or to stay with your *amoroso* or to accept a pension and live alone. The lady has not yet given an answer...²

¹ Posfácio. In: BYRON. *Beppo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 145-150.
©Paulo Fernando Henriques Britto.

² Leslie A. Marchand, *Byron: A Biography*, London: John Murray, 1957.

E.H. Coleridge, who obviously had had no access to Hobhouse's diary, supposed that *Beppo's* plot had been suggested by another anecdote, told by Byron in a letter to Moore one year earlier.³ Segati's story is clearly the real source, but the other incident is also relevant. Byron heard it from a certain Col. Fitzgerald, an Irishman he met in Milan.

Six-and-twenty years ago, Col. [Fitzgerald], then an ensign, being in Italy, fell in love with the Marchesa [Castiglione], and she with him. The lady must be, at least, twenty years his senior. The war broke out; he returned to England, to serve – not his country, for that's Ireland – but England, which is a different thing; and *she* – heaven knows what she did. In the year 1814, the first annunciation of the Definitive Treaty of Peace (and tyranny) was developed to the astonished Milanese by the arrival of Col. [Fitzgerald], who, flinging himself full length at the feet of Mad. [Castiglione], murmured forth, in half-forgotten Irish Italian, eternal vows of indelible constancy. The lady screamed, and exclaimed, "Who are you?" The Colonel cried, "What! don't you know me? I am so and so" &c., &c., &c.; till, at length, the Marchesa, mounting from reminiscence to reminiscence through the lovers of the intermediate twenty-five years, arrived at last at the recollection of her *povero* sub-lieutenant. She then said, "Was there ever such virtue?" (that was her very word) and, being now a widow, gave him apartments in her palace, reinstated him in all the rights of wrong, and held him up to the admiring world as a miracle of incontinent fidelity, and the unshaken Abdiel of absence.⁴

But, as we have seen, the plot is hardly the most important element of the poem. Of the 99 stanzas that make it up (actually 100, if one counts a stanza appearing as a footnote) no more than 39 are concerned with the plotline. The 60 (or 61) remaining stanzas are ironical digressions apropos of all sorts of subjects; it is in them that the major creation of Byron's mature phase is to be found: the Byronic narrator, which is quite distinct from the Byronic hero of his earlier writings, and which will soon reappear in *Don Juan*.

³ Byron, *Works*, Vol. IV, ed. by E.H. Coleridge, London: John Murray, 1922, p. 157.

⁴ *Letters*, p. 148. Abdiel is the seraph in Milton's *Paradise Lost* who remains loyal to God, refusing to join Satan (Lucifer) in his rebellion.

Byron himself was aware that *Beppo* represented a new turn in his work, though he thought of it, at least in the beginning, as a mere *jeu d'esprit*. He threw himself into his new project enthusiastically; the first draft, containing 84 stanzas, was ready in a little more than a month (from September 6 to October 10, 1817). Two weeks later he had dashed off five more stanzas, the ones numbered LXXIII to LXXVII. By the time he sent the text to his publisher in the following January, the number of stanzas had grown to 95, with the addition of XXXIII, XXXIV, XLV, XLVI, LII and LXIV. This was the version of *Beppo* published in February; in the fourth edition, which came out only a few months later, four more stanzas (XXVIII, XXXVIII, XXXIX and LXXX) were added, thus bringing the poem to its final form.

Guy Steffan,⁵ analyzing the manuscripts and the successive accretions and corrections, notes that the effect of spontaneity and improvisation is in fact brought off through much revising. Changes were made mostly on the seventh lines of stanzas, indicating that Byron gave particular importance to the final couplets, which often have an epigrammatic punch. Most of the added stanzas came in two batches. Stanzas LXXIII to LXXVII make up one of the batches; they amount to a sort of revenge. In stanza LXXII, already included in the original version of the poem, Byron had mentioned a certain “Botherby,” an untranslatable pun fusing the word “bother” with the name Sotheby. Byron had been sent by mail a copy of one of his own books with passages underlined and criticized. The package had come without the name of the sender, but Byron assumed that the culprit was William Sotheby, a poet and translator he had met in London. Apparently Byron’s irritation was not appeased by this single mention, for he added five stanzas expressly to ridicule a certain kind of writer for which “Botherby” stands as an archetype: the writer who is “all author”, as opposed to those who “know the World like Men” and “think of something else besides the pen.” The second batch includes stanzas XXXIII and XXXIV, which develop the character of the count more fully, ending with the witticism: “He was a lover of the good old school, / Who still become more constant as they cool”.

⁵ “The Devil a Bit of Our *Beppo*”, in Paul West (ed.), *Byron: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

One of the most notable technical aspects of the poem is Byron's use of rhyme – unpredictable, ingenious, even farfetched at times – as a major source of humor. These rhymes are also stumbling blocks for translators. In some cases I have managed to find a translation that is both semantically faithful to, and as witty as, the original; since in other cases no such solution seemed possible, there are passages in which an unexceptional rhyme is rendered as a humorous rhyme. Here the intention was to achieve, in the final count, about as many ingenious rhymes in the translation as there were in the original, even if not in the very same places. This goal has not been reached, but I hope to have come at least reasonably close to it.

When one translates a poem written in a language like English, in which most words have only one or two syllables, into a language like Portuguese, where polysyllables predominate, one must either use lines that are longer than those in the original or else resort to cuts and abbreviations. But when a poem is written in a fixed form – the *ottava rima*, in this case – tampering with the meter is out of the question; so in a number of passages my translation is somewhat more concise than the original. In enumerations, for instance, one or more items in the original are often omitted in the Portuguese version.

A final observation is in order. Byron wrote in the early nineteenth century, using the colloquial English of his class and time. In my translation I have made no attempt to re-create nineteenth-century Portuguese. Instead, I have opted for an essentially contemporary and semicolloquial variety of Brazilian Portuguese – though, to be sure, I avoid any obvious linguistic novelties that might sound jarringly anachronistic, and I use the second-person-singular forms [which in most of Brazil now are felt to be somewhat old-fashioned] in the dialogues. This solution may seem indefensible to some; my only excuse is that any attempt to mimic nineteenth-century linguistic Portuguese norms would inevitably result in a formal, bookish tone, so that chronological faithfulness would be achieved at the price of infidelity on the level of linguistic register. Here, as is so often the case in literary translation, no solution is entirely satisfactory.

Translated by Paulo Henriques Britto

MILLÔR FERNANDES

SOBRE TRADUÇÃO¹

Passei boa parte de minha vida traduzindo furiosamente, sobretudo do inglês. Para ser mais preciso, até os vinte anos, quando traduzi um livro de Pearl Buck para a José Olympio. O livro se chamava *Dragon Seed*, foi publicado com o nome de *A Estirpe do Dragão* e, como eu não tinha contato com o editor, foi assinado pelo intermediário, o escritor Antônio Pinto Nogueira de Accioly Netto, diretor da revista O Cruzeiro, mediante 60% dos direitos.

Depois disso abandonei a profissão *para nunca mais*, por ser trabalho exaustivo, anônimo, mal remunerado. Só voltei à tradução em 1960, com a peça *Good People (A Fábula de Brooklyn)*, de Irvin Shaw, para o Teatro da Praça. Depois disso traduzi mais três ou quatro peças – entre elas *The Playboy of The Western World*, uma obra-prima, de tradução quase impossível devido à sua linguagem extremamente peculiar.

Com a experiência que tenho, hoje, em vários ramos de atividade cultural, considero a tradução a mais difícil das empreitadas intelectuais. É mais difícil mesmo do que criar originais, embora, claro, não tão importante. E tanto isso é verdade que, no que me diz respeito, continuo a achar aceitáveis alguns contos e outros trabalhos meus de vinte anos atrás; mas não teria coragem de assinar nenhuma de minhas traduções

¹ Sobre tradução. In: SHAKESPEARE, W. *A megera domada*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. p. 5-7. ©Ivan Rubino Fernandes.

da mesma época. Só hoje sou, do ponto de vista cultural e profissional, suficientemente amadurecido para traduzir. As traduções, quase sem exceção (e não falo só do Brasil), têm tanto a ver com o original quanto uma filha tem a ver com o pai ou um filho a ver com a mãe. Lembram, no todo, o de onde saíram, mas, pra começo de conversa, adquirem como que um outro sexo. No Brasil, especialmente (o problema econômico é básico), entre o ir e o vir da tradução perde-se o humor, a graça, o talento, a poesia, o pensamento, e, mais que tudo, o estilo do autor.

Fica dito: não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto. Não se pode traduzir sem ter o mais absoluto respeito pelo original e, paradoxalmente, sem o atrevimento ocasional de desrespeitar a *letra* do original exatamente para lhe captar melhor o espírito. Não se pode traduzir sem o mais amplo conhecimento da língua traduzida mas, acima de tudo, sem o fácil domínio da língua para a qual se traduz. Não se pode traduzir sem cultura e, também, contraditoriamente, não se pode traduzir quando se é um erudito, profissional utilíssimo pelas informações que nos presta – que seria de nós sem os eruditos em Shakespeare? – mas cuja tendência fatal é empalhar a borboleta. Não se pode traduzir sem intuição. Não se pode traduzir sem ser escritor, com estilo próprio, originalidade sua, senso profissional. Não se pode traduzir sem dignidade.

De uma entrevista para *Senhor* – 1962

MILLÔR FERNANDES

ON TRANSLATION¹

I spent a good part of my life eagerly translating, principally from English. Until I was twenty to be precise, when I translated a book by Pearl Buck for José Olympio. The book was called *Dragon Seed*; it was published under the name *A Estirpe do Dragão*, and as I did not have contact with the editor, it was signed off by the mediator, the writer Antônio Pinto Nogueira de Accioly Netto, editor of the journal *O Cruzeiro*, in return for 60% of the rights.

After this I abandoned the profession for good as it was exhausting, anonymous, and badly paid work. I only returned to translation in 1960, with the Irvin Shaw play *Good People* (*A Fábula de Brooklyn*), for Teatro da Praça. After that I translated another three or four plays – among them *The Playboy of the Western World*, a masterpiece almost impossible to translate due to its extremely peculiar language.

With the experience that I have today, from various branches of cultural activity, I consider translation to be the most difficult of intellectual enterprises. It is even more difficult than to create originals, although of course not as important. Indeed, as far as I am concerned, I still consider some of my stories and other works to be acceptable twenty years on; yet I would not have the courage to sign off any of my translations from the same period. Only now am I sufficiently mature,

¹ Sobre tradução. In: SHAKESPEARE, W. *A megera domada*. Trans. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. p. 5-7. ©Ivan Rubino Fernandes.

from a cultural and professional viewpoint, to translate. Almost without exception (and I am not only speaking about Brazil), translations have about as much in common with the original as a daughter has with her father or a son with his mother. On the whole, they recall that from which they came, but they are first and foremost of another gender. In Brazil especially (the economic problem is fundamental), the comings and goings of translation cause a loss of the humour, the charm, the talent, the poetry, the thought, and above all the style of the author.

It should be said that it is impossible to translate without having a philosophy on the subject. You cannot translate without both an absolute respect for the original and, paradoxically, an occasional courage not to follow the original to the letter, in order for you to better capture its spirit. You cannot translate without a broad understanding of the translated language, but above all without effortless control of the language into which you are translating. You cannot translate without culture and also, by way of contradiction, you cannot translate as a scholar, who is professional to the utmost in providing us with information – what would become of us without scholars in Shakespeare? – but whose fatal tendency is to pin the butterfly. You cannot translate without intuition. You cannot translate if you are not a writer with your own style, originality, and professional sensibility. You cannot translate without dignity.

From an interview for the magazine *Senhor* – 1962

Translated by Alexander Martin Gross

MILLÔR FERNANDES

*HAMLET – A TRADUÇÃO*¹

ALGUMAS NOTAS ANTI-CULTURAIS²

É evidente que traduzir o Hamlet é mais difícil do que escrever o Hamlet. Fique claro que não quero dizer mais importante. Mas reescrever a peça – a *mesma* peça numa outra língua, 384 anos depois – é como escrever amarrado, segurando a caneta com a boca ou batendo na máquina com a ponta do nariz.

Outra coisa evidente – que, aliás, quase todas as traduções negam, pois no mundo inteiro a arte de traduzir é uma arte espúria, ocasional, e, no Brasil, é tarefa geralmente deixada para amadores, que não têm a menor noção do que estão fazendo, ou para profissionais extremamente mal pagos que, via de regra, só ficaram na profissão por não terem outra, e a praticam sem amor ou atenção – é que se pode melhorar o original com a tradução. Pois é óbvio que – ficando especificamente na minha especialidade, a tradução de teatro – se um tradutor tem, e deve ter, a capacidade de restaurar, na sua língua, todo o humor, o ritmo, as jogadas vocabulares como trocadilhos, aliteraões, rimas e que-mais, todo o drama, toda a dramaticidade da obra original, e um bom tradutor não perde nada (pois deve ter, na sua própria língua, a agilidade de um

¹ *Hamlet* – a tradução. *34 Letras*, n. 3, p. 76-80, 1989. ©Ivan Rubino Fernandes.

² Este texto foi escrito com a intenção original de prefaciar a tradução de *Hamlet* feita por Millôr Fernandes.

prestidigitador, capaz de encontrar, na *língua geral*, a língua especial, correspondente àquela da qual traduz) do que está no original, fica igualmente óbvio que, algumas vezes, até mesmo sem querer – mas muito por querer – encontra uma solução de palavra, ritmo, poesia ou humor superior ao original.

O dr. Paulo Rónai, mestre no assunto, teórico excepcional (um dos raríssimos *scholars* brasileiros), é contra essa minha convicção. E o curioso é que ambos temos razão. No seu livro *Escola de Tradutores*, Paulo Rónai, citando Breno Silveira, escreve: “Breno, com muita insistência, nos põe de sobreaviso contra a tentação diabólica de fazermos a tradução superior ao original. Que essa tentação existe, posso atestá-lo por experiência própria. Quantas vezes não se gostaria de emendar um cochilo do original!” E cita um caso em que ele e Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (mais tarde cognominado *Mestre Aurélio*) deixaram um conto de Karinthy (que eu não sei quem é) com uma falha original, pelo fato do autor não poder ser consultado – encontrava-se momentaneamente morto.

Ora, essa opinião do dr. Paulo Rónai, altamente discutível em literatura *tout-court*, deve ser desqualificada imediatamente quando falamos de teatro. Entre outros motivos porque teatro não tem pé de página. Não se pode parar um ator no meio de uma cena e fazê-lo dizer um à parte – “Goles quer dizer vermelho em heráldica” ou “Marte era um deus itálico, posteriormente identificado com o belicoso Ares grego.” (Particularmente, no meu próprio teatro, tenho sempre a tentação fantasista de usar esses recursos. Em *É...* há uma cena em que, no meio do maior drama, a personagem diz suas próprias rubricas.) Sendo assim, só nos resta trazer a coisa obscura para a compreensão imediata do público presente.

O simples fato citado acima – e inúmeros outros da mesma espécie – criou, para a tradução do teatro, uma liberalidade que alcança, em muitos casos, a *adaptação*, coisa que em literatura só existe na poesia (e, em geral, é uma adaptação que o tradutor faz sem saber, como Monsieur Jourdain fazia prosa). Mas é preciso não confundir *adaptação* e liberdade de recriação com ignorância pura e simples ou uso inadequado de meios e recursos dramáticos. Eu já vi tradução de *Pigmalião* de Bernard Shaw (peça baseada no espírito das reformas lingüísticas propostas por Shaw

e feita para defender sua tese, profundamente certa, na época; de que a língua *cockney* e outras que tais eram uma barreira social intransponível) transportada para a linguagem dos matutos do interior de São Paulo. Eu já vi peças inglesas em que, em nome de uma graça que nem eu, nem o público, atingimos, os personagens falam a linguagem do *Pasquim*.

Mas, mesmo em nível mais alto, o tradutor não pode – por má interpretação ou incompetência – explicitar aquilo que o autor quer deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quer deixar misterioso, engrossar o humor que é fino ou tornar sutil o humor que é grosso. Um trocadilho, muitas vezes, não tem intenção humorística – a tradução não pode fazer o público rir. Uma fala é feita para criar uma dubiedade – o tradutor não pode errar e antecipar ou esclarecer seu conteúdo.

As notas que o leitor vai ler acompanhando esta tradução do Hamlet, são notas fundamentalmente didáticas. Da *minha* didática. São notas cultas. Da *minha* cultura. Por elas, espero, o leitor terá uma noção de como trabalhou a minha cabeça e poderá discutir meus acertos e meus erros, minhas seguranças e minhas incertezas – e também muitas coisas que não estão lá muito certas *no maior escritor do mundo ocidental*. Ou não é? Ou vamos já começar uma discussão?

Esta é a primeira vez na minha vida de trabalho de tradutor de teatro em que uso notas esclarecedoras. Esta é, prometo, a última vez que o faço. O trabalho deve valer por si mesmo e as discussões técnicas e culturais devem ficar para os *erúditos*. Senão, de que é que eles vão viver? Mas, justamente por ter visto tantas calamidades em matéria de tradução de teatro – o inferno dos tradutores está calçado de mil teorias, regras e determinações – resolvi agora abrir o jogo pra que pessoas às vezes muito mais capacitadas do que pensam para a arte de traduzir comecem a fazê-lo. Mas, pelo amor de Deus, comecem, como eu comeci com 14 anos, traduzindo romancinhos policiais bem vagabundos, depois passem pruma literaturazinha mais maneira. Não comecem logo, como tantos que nunca escreveram uma linha, pelo Hamlet.

Minha tradução é feita a partir de edições de várias épocas. Consultei também todas as traduções que encontrei disponíveis – em francês, italiano, espanhol e português. Não cito todas aqui porque estas notas não têm – espero que não tenham – qualquer pretensão erudita. Não sou um erudito. Só sei o que sei. Um erudito em geral sabe mais do

que sabe. Aqui e ali, porém, na medida da necessidade – e só na medida dessa necessidade – darei fontes. Tudo menos chatear o leitor.

Acabei esta tradução em agosto de 1984. Minha intenção é que só fosse publicada *post-mortem*, em 2.025. Mas sai agora porque não resisti à insistência de milhares de telespectadores.

1) Em geral faço *traduções* de peças estrangeiras, e não adaptações, como os comentaristas insistem em dizer. Minhas traduções, como o leitor verá por esta, minuciosamente comentada, são até quase literais, descontadas uma ou outra palavra, um ou outro detalhe de forma, modificado por razões várias. Se o leitor tiver oportunidade de comparar esta – ou qualquer de minhas traduções – com outras traduções dos mesmos originais, verificará, espantado, que faço uma aproximação a mais perfeita possível do original. Um tradutor tem que ser, sobretudo, mimético, adaptando-se ao estilo do autor, procurando, dentro de sua língua, a língua específica, o fulcro lingüístico, onde se enquadra o traduzido. Não se pode traduzir Shakespeare, Synge, Molière, Shaw ou Neil Simon com o mesmo jogo de cintura.

Aos poucos foi-se adotando, entre nós, o costume de, em qualquer tradução, a mais pobre e simplória, se juntar o epíteto de *adaptação*. Claro, em geral o tradutor pode traduzir tão mal que acabe mesmo fazendo uma adaptação – de novo; como Monsieur Jourdain fazia prosa – sem saber. Mas a expressão *adaptação* só será razoável quando parte ponderável da linguagem original for modificada, seja nas palavras propriamente ditas, seja na localização, mudança de época, cortes de cenas ou de personagens, acréscimos dos mesmos, enfim, modificações essenciais. Isso, levado ao extremo de uma recriação total, pode ser tido como *inspirado em*, coisa que o autor, a seu critério, pode explicitar ou não. Shakespeare, por exemplo, não perdia tempo em dizer de onde vinha sua inspiração ou onde estavam suas fontes.

Como todo autor, já fiz várias adaptações, sendo que uma delas, da obra *Die hose* (A calça), do alemão Carl Sternheim, chamei de *transubstanciação*, pois mudei o local em que a peça se passava, transplantando-a pro Brasil de 1914. A palavra *transubstanciação* é de origem teológica, como todos sabem, e se refere à mudança da substância do pão e do vinho no decurso da cerimônia eucarística.

2) A lista dos personagens da peça sofre pequenas alterações, dependendo das edições. Segui principalmente a *New Swan Shakespeare*, a *Viking Press* e a *Odhans and Blackwell*, – edições bem didáticas.

3) Polônio é chamado de várias maneiras, em várias edições. Lord camarista, conselheiro, camareiro-mor. Uma espécie de secretário de estado.

4) Chega, enchi.

MILLÔR FERNANDES

HAMLET – THE TRANSLATION¹SOME ANTI-CULTURAL NOTES²

It is evident that it is more difficult to translate Hamlet than to write Hamlet. Of course I do not mean to say more important. But rewriting the play – the *same* play in another language, 384 years later – is like writing with your hands tied, holding the pen in your mouth or typing with the tip of your nose.

Another thing that is clear – although almost all translations disprove it, since the art of translation around the world is one that is spurious, incidental and, in Brazil, a task generally left for amateurs without the slightest notion of what they are doing, or for extremely badly paid professionals who, as a rule, only remain in the profession for the lack of another and who practice it without love or attention – is that the original may be improved through translation. Because it is obvious that – referring specifically to my specialty, theatre translation – a translator must have a capacity to revive in his language all the humour, rhythm, word plays and puns, alliteration, rhyme and whatnot; all the drama of the original work. A good translator does not lose any of what is in the original (because he should have the agility of a magician in his own language, capable of finding within the language *as a whole* another

¹ *Hamlet* – a tradução. 34 *Letras*, n. 3, p. 76-80, 1989. ©Ivan Rubino Fernandes.

² This text was originally written as a preface to the translation of *Hamlet* by Millôr Fernandes.

special language that corresponds to the one he is translating). As such, it is equally obvious that on occasions, sometimes even without wanting to – but often because of wanting to – he will find a solution in the form of words, rhythm, poetry, or humour that is superior to the original.

Dr. Paulo Rónai, a master in the field and an exceptional theorist (one of the few true Brazilian scholars), does not share this conviction of mine. And the funny thing is, we are both right. In his book *Escola de Tradutores*, Paulo Rónai, citing Breno Silveira, writes: “Breno, with much insistence, warns us of the devilish temptation to make a translation better than the original. That this temptation exists, I can attest from personal experience. How many times does one not want to correct an oversight in the original!” And he cites a case in which he and Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (later known as *Master Aurélio*) left a short story by Karinty (whom I do not know) with an original flaw, due to the fact that the author could not be consulted – he just happened to be dead.

Now, Dr. Paulo Rónai’s opinion, highly debatable in literature *tout-court*, should be immediately disqualified when it comes to theatre. Among other reasons, because theatre does not have footnotes. You cannot stop an actor in the middle of a scene and make him say an aside – “Gules means red in heraldry” or “Mars was a Roman god, formerly identified as the Greek god of war Ares.” (Particularly in my own theatre, I always feel the temptation to use these resources. In *Ê...* there is a scene in which, at the height of drama, a character says his own stage directions.) Therefore, it just remains for us to make those obscure things immediately comprehensible for the present audience.

The simple fact cited above – as well as countless others of the same kind – have created a liberality for theatre translation that often approaches *adaptation*, something which in literature only exists in poetry (and which is generally a form of adaptation that the translator does without knowing, like Monsieur Jourdain did with prose). But we must not confuse *adaptation* and the freedom to recreate with pure and simple ignorance or an inadequate use of dramatic devices and resources. I have seen a translation of *Pygmalion* by Bernard Shaw (a play that has its foundations in the linguistic reforms proposed by Shaw and which was made to defend his profoundly correct thesis of the time; that the cockney language and others of its kind were an insurmountable social barrier)

transposed to the language of rednecks in the interior of São Paulo. I have seen English plays in which, for reasons neither I nor the audience could quite grasp, the characters speak the language of *Pasquim*.³

However, even at a higher level, the translator cannot – by way of misinterpretation or incompetence – render explicit that which the author wants to remain implicit, clarify that which he wants to remain mysterious, coarsen humour that is refined, or make subtle humour out of what is coarse. A pun often has no humorous intention – the translation cannot make the audience laugh. If an utterance is made to create double meaning – the translator cannot miss that and anticipate or clarify its content.

The notes that the reader will see accompanying this translation of Hamlet are fundamentally educational. From *my* education. They are cultured notes. From *my* culture. I hope that through them the reader will have some idea of how my mind worked and will be able to discuss my successes and my errors, my certainties and my insecurities – and also many things that are not quite right with the *greatest writer of the Western world*. Or isn't he? Are we going to start a debate now?

This is the first time in my working life as a theatre translator that I am using explanatory notes. I promise that it is the last time I will do so. The work should stand for itself and the technical and cultural discussions should be left to the *scholars*. If not, what would they live off? However, precisely because of all the calamities I have seen in the area of theatre translation – a translator's hell is paved with a thousand theories, rules, and regulations – I have now decided to lay my cards on the table in the hope that some of those people who are far more capable of translating than they think may begin to do it. But for the love of God, begin as I began at 14 years of age translating lousy little detective stories, and then move on to better literature. Do not start right away, like so many who have never written a line, with Hamlet.

My translation was done using editions from various periods. I also consulted all the available translations I could find – in French, Italian, Spanish, and Portuguese. I do not cite all of them here because these notes do not have – I hope they do not have – any kind of scholarly

³ Editors' note: An important non-conformist Brazilian newspaper (1969-1991).

pretence. I am not a scholar. I only know what I know. A scholar generally knows more than he knows. Here and there, however, by way of necessity – and only by way of such necessity – I will give sources. Any more than this irritates the reader.

I finished this translation in August 1984. My intention was for it to only be published *post-mortem*, in 2025. But it is out now because I could not withstand the insistence of thousands of viewers.

1) I usually do *translations* of foreign plays, and not adaptations as commentators insist on calling them. My translations, as the reader will be able to tell from this one, have been thoroughly commented on and are almost literal, discounting one word or another, one formal detail or other that was modified for any number of reasons. If the reader had the opportunity to compare this – or any of my translations – with other translations of the same originals, he would verify to his amazement that I make the best possible approximation of the original. Above all else, a translator has to be mimetic, adapting to the style of the author and looking, within his own language, for a specific language, a linguistic fulcrum, wherein the translated text can be framed. You cannot translate Shakespeare, Synge, Molière, Shaw, or Neil Simon using the same strategy.

A custom has now been adopted among us of attaching the epithet of *adaptation* to any translation, the poorest and most simplistic. Of course, in principle a translator can translate so badly that it really does result in adaptation – again, like Monsieur Jourdain did with prose – without knowing. But the expression *adaptation* is only valid if a substantial part of the original language has been modified, be it the words themselves, be it the location, changes of era, cuts of scenes or characters, or additions to the same; essential modifications, in short. This, when taken to the extreme of a total recreation, can be taken as *inspired by*, something which the author can choose to make clear at his discretion. Shakespeare, for example, did not waste any time in stating where his inspiration came from or what his sources were.

Like every author I have made various adaptations, one of which, of the work *Die Hose* (The Trousers) by the German playwright Carl Sternheim, I called a *transubstantiation* because I changed the location in which the play takes place, transplanting it to Brazil in 1914. As everybody knows, the word *transubstantiation* is of theological origin, referring to the substantive change of bread and wine during the Eucharist.

2) The list of characters in the play suffers minor alterations depending on the edition. I mainly followed the *New Swan Shakespeare*, the *Viking Press*, and the *Odhans and Blackwell*, – very educational editions.

3) Polonius is referred to in various ways in the various editions. Lord Chamberlain, counsellor, Chamberlain. A kind of secretary of state.

4) Enough, I'm done.

Translated by Alexander Martin Gross

JOÃO UBALDO RIBEIRO**SUFFERING IN TRANSLATION¹**

Because I have translated into English two of my books and several of my stories, people imagine I enjoy translating my own work. Nothing could be further from the truth. I think translation is, if one is rigorous, an impossibility and too often a very thankless task: I don't enjoy translating anything and have absolutely no intention of doing any more.

In the first place, I'm not really bilingual, as some generous English-speaking friends of mine like to pretend. I make what my agent, who is a translator himself, calls "subtle mistakes." But honestly commands me to add that I also make a lot of not so subtle mistakes, even gross ones. I'm insecure about punctuation. Sometimes I use verb tenses in incomprehensible ways (even for myself, when I later reread what I have perpetrated), invent adjectives and indulge in syntactic mayhem which is the result of a mental condition – mercifully temporary, most of the time – under which I mix categories, elocutions and word arrangements from the several languages I like to play with, and the result, of course, makes no sense. And if I get carried away when writing a text in English, I unconsciously let my native language slip into it. For instance, there is no neutral gender in Portuguese, so everything is either a he or she. This has caused me to write things like "she pulled over a stool and sat

¹ Suffering in Translation. P.T.G. Newsletter, Portuguese translation group (ATA, New York) 3 (3), 1990, Jan/Feb, p. 3-4. Reprinted from *TLS* November 17-23, 1989. ©Ribeiro Sociedade Civil Ltda.

on him.” The converse problem has led me into elaborate researches. In Portuguese the right concord of the possessive pronoun is with the thing which is possessed. Not so in English, of course. So when one of the characters, quite irrelevantly by the way, mentioned England’s ruler using the word “Majesty” I had to know if England had a queen or a king at the time, so I could know whether to use “His” or “Her.” This inventory could of course grow much longer.

It may thus be inferred that I suffered a lot while translating my books, So why did I do it? I have been the victim of unfortunate circumstances. The first novel I worked on was *Sergeant Getúlio*, which, written in dialect, is hard to understand even for Brazilians. The hapless American translator to whom this torture was assigned couldn’t avoid doing a terrible job on the first thirty pages, after which he gave up. They sent it back to me, and because it was my first publication outside Brazil, because I was young and had illusions, I volunteered to do the translation. It was an ordeal I swore I would never go through again.

But my agent arranged for me to go to New York, where he then lived, and proceeded to convince me that my new book (a bricksized monster, written in all kinds of “sub-languages”) would be all but murdered by any translator other than myself. I was properly flattered, but stood my ground. Never, I said. So he ordered two bottles of Scotch, saying he had to drink to forget my foolhardy decision – and I joined him, and two hours later, reciting parts of Byron’s *Don Juan* and believing myself to be the full equal of Dickens, I signed the contract that he had been hiding in an envelope under one of the bottles.

It took me longer to translate the book than to write it: almost two years of hard labor and gnashing of teeth, during which I honestly thought I would never finish, and had suicidal fantasies. First, there is the cultural problem. In general, people in England and the United States know as much about Brazil as about traffic conditions in Kuala Lumpur. They are very much astonished when they find out that we speak Portuguese, not Spanish, and that some of us wash, have teeth, wear clothes and live in houses. So should I suffocate the book with hundreds of footnotes, making it longer than the New York telephone directory? I decided I wouldn’t. That involved a little cheating here and there – with knowledge of the publishers, I hasten to add. For example, when I mentioned D. Pedro

I, our first emperor (yes, we have had not just one, but two emperors, as well as barons, viscounts, dukes and assorted grandees), I added the word “emperor,” which was not in the original. I hoped that the reader would develop an interest in the story, and forget about having never heard of many things and events mentioned in the novel. I don’t think it’s extremely important to understand everything, but there are those who feel cheated because I have neither made a glossary nor presented them with a synopsis of Brazilian history. Most people, I think, would be bored or intimidated by ponderous introductions and pesky glossaries, always sending you to the back of the book. In any case, a German edition was produced before the English one, and it did very well with no glossary and no introduction, not to mention the fact that Brazilians themselves – and this particular novel was on the Brazilian bestseller lists for over a year – are not so keen on their own history. They know about Independence Day and Republic Day, and they know that the Portuguese arrived here in 1500, that there were Indians here who were decimated and that’s about it.

This major decision made, I set out to tackle, one by one, the ever-multiplying problems of any translation, some of which caught me off-guard. Forms of address, for instance. It is impossible to duplicate the formality, even pomposity, of Portuguese forms of address. In English there is not much besides “you,” as everyone knows. (I agonized for days on end over an acceptable English substitute for *vosmecê* or *seu doutor*: I won’t tell you: read the book.) But I could easily fill the rest of the space of this article with a list of Brazilian forms of address and their subtle variations, some of which will remain forever opaque to even a competent foreign speaker.

And what of the profanities, obscenities, curse words and assorted racial slurs with which Portuguese is so opulently endowed, making foul-mouthed English sound virginal by comparison? Again an impossible mission, interspersed by embarrassing consultations with American friends over the phone.

And there were the popular names for fish, some of which do not even exist in English, or which are so rare that no one would recognize them. Is it fair to call a *Scomberomus regalis* a mackerel, when in your heart you know that for your reader a real mackerel is probably a *Scomber scombrus*? And plants, fruits and trees entirely unknown

in the Northern Hemisphere, except by specialists, who call them by tongue-twisting taxonomic nick-names? And what of trees or fruits that are known in the United States as, say, “Java something” or “Australia this or that,” words that couldn’t possibly be in the mouth of a Brazilian eighteenth-century slave. And the many poems, of all sorts, including parodies? Sometimes I managed to get the rhymes and puns, but at other times this was utterly unachievable. As for meter, the challenge is mind-bending: English meter is a “duration meter,” and Portuguese meter is an “intensity meter”; add to this the fact that I am not what one might call a skilful English versifier and the possibility of equivalence recedes altogether. I do take modest pride, however, in some of the alliterations and sundry literary pranks I managed more or less to save.

All in all, it was a most eventful and educational journey, though I did promise myself I will never make it again. But I acknowledge there are rewards, such as when I browse through my English book, and relish the rich, musical, supple, expressive rhythms and sounds of English, and feel quietly contented that I enjoy at least some degree of intimacy with a language I have always loved so much.

JOÃO UBALDO RIBEIRO**SOFRENDO NA TRADUÇÃO¹**

Como eu já traduzi para o inglês dois de meus livros e vários de meus contos, as pessoas costumam achar que gosto de traduzir minha própria obra. Nada poderia estar mais longe de ser verdade. Acho que, quando se é rigoroso, a tradução é impossível e, frequentemente, uma tarefa ingrata: eu não gosto de traduzir nada e não tenho intenção alguma de fazer isso novamente.

Em primeiro lugar, não sou bilíngue de verdade, como alguns de meus generosos amigos falantes nativos de inglês gostam de dizer. Cometo o que meu agente, que é tradutor, chama de “erros sutis”. Mas a sinceridade me obriga a acrescentar que também cometo alguns erros não tão sutis, e até mesmo grosseiros. Sou inseguro em relação à pontuação. Às vezes, uso tempos verbais de forma incompreensível (até mesmo para mim, quando releio o que perpetrei), invento adjetivos e causo uma confusão sintática, resultado de um problema mental – felizmente temporário, na maioria das vezes – que faz com que eu misture categorias, locuções e ordem de palavras das diversas línguas com as quais gosto de brincar, e o resultado, é claro, não faz sentido algum. E se me deixo levar quando escrevo um texto em inglês, inconscientemente dou uma escorregada e permito que minha língua nativa transpareça. Por exemplo, não há gênero neutro em

¹ Suffering in Translation. P.T.G. Newsletter, Portuguese translation group (ATA, New York) 3 (3), 1990, Jan/Fev, p. 3-4. Publicado anteriormente em *TLS* November 17-23, 1989. ©Ribeiro Sociedade Civil Ltda.

português, então tudo é “ele” ou “ela”. Isso já fez com que eu escrevesse coisas como “*she pulled over a stool and sat on him*”.² O problema inverso me levou a pesquisas complexas. Em português, a concordância correta do pronome possessivo é com aquilo que se possui. Em inglês não é assim, é claro. Então quando um dos personagens, de forma bem irrelevante para falar a verdade, mencionou o monarca da Inglaterra usando a palavra “*Majesty*”, eu precisava saber se naquela época a Inglaterra tinha um rei ou uma rainha para saber se devia usar “*His*” ou “*Her*”. Esse inventário poderia, claro, se estender muito mais.

Pode-se inferir, assim, que sofri muito enquanto traduzi meus livros. Então por que fiz isso? Fui uma vítima de circunstâncias infelizes. O primeiro romance em que trabalhei foi *Sargento Getúlio*, que, escrito em dialeto, é de difícil compreensão até mesmo para brasileiros. O desafortunado tradutor americano ao qual essa tortura foi designada não pôde evitar fazer um trabalho terrível nas primeiras trinta páginas, depois das quais ele desistiu. Mandaram o romance de volta para mim e, porque essa era minha primeira publicação fora do Brasil, porque eu era novo e tinha ilusões, voluntariei-me para fazer a tradução. Foi uma provação pela qual jurei nunca mais passar novamente.

Mas meu agente organizou para mim uma viagem a Nova York, onde ele morava na época, e tentou me convencer de que o meu novo livro (um tijolão, escrito em vários tipos de “sublínguas”) seria assassinado por qualquer outro tradutor que não fosse eu. Fiquei devidamente lisonjeado, mas mantive minha posição. “Nunca”, disse eu. Então ele pediu duas garrafas de uísque, dizendo que precisava beber para esquecer minha decisão imprudente – e acompanhei-o na bebida. Duas horas depois, recitando trechos de *Don Juan* de Lord Byron e acreditando estar no mesmo patamar de Dickens, assinei o contrato que ele estivera escondendo em um envelope debaixo de uma das garrafas.

Levei mais tempo para traduzir o livro do que para escrevê-lo: quase dois anos de trabalho árduo e ranger de dentes, durante os quais, sinceramente, pensei que nunca terminaria e tive fantasias suicidas. Primeiro, existe o problema cultural. Em geral, as pessoas da Inglaterra e dos Estados Unidos sabem tanto sobre o Brasil quanto sobre as

² Nota da Tradutora: O correto seria “*sat on it*”.

condições de tráfego em Kuala Lumpur. Elas ficam muito surpresas quando descobrem que falamos português, e não espanhol, e que alguns de nós tomam banho, têm dentes, vestem roupas e moram em casas. Então será que eu devia sufocar o livro com centenas de notas de rodapé, deixando-o maior que a lista telefônica de Nova York? Decidi que não. Isso envolveu dar uma trapaceada aqui e acolá – com o consentimento dos editores, me apresso em acrescentar. Por exemplo, quando mencionei D. Pedro I, nosso primeiro imperador (sim, tivemos não apenas um, mas dois imperadores, bem como barões, viscondes, duques e diversos outros nobres), acrescentei a palavra “*emperor*”, que não estava no original. Eu esperava que o leitor fosse desenvolver um interesse pela história do livro em si e esquecer que nunca tinha ouvido falar sobre várias coisas e acontecimentos mencionados no romance. Não acho que seja extremamente importante entender tudo, mas alguns leitores se sentem traídos porque não fiz um glossário nem forneci um resumo da história do Brasil. A maioria das pessoas, acredito eu, ficaria entediada ou intimidada por introduções pesadas ou glossários enfadonhos, que fazem com que sempre seja necessário consultar o fim do livro. De qualquer forma, foi feita uma edição em alemão antes da edição em inglês, e ela teve bastante sucesso sem glossário nem introdução. Sem falar que os próprios brasileiros – e esse romance em particular ficou nas listas dos mais vendidos do Brasil por mais de um ano – não têm tanto interesse na história de seu próprio país. Eles sabem sobre o dia da Independência e o da Proclamação da República, e sabem que os portugueses chegaram aqui em 1500, que aqui moravam índios que foram dizimados e é só.

Após tomar essa importante decisão, comecei a enfrentar, um por um, os múltiplos problemas de qualquer tradução, alguns dos quais me pegaram desprevenido. Formas de tratamento, por exemplo. É impossível copiar a formalidade, e até mesmo a pompa, dos pronomes de tratamento em português. Em inglês, como todos sabem, não há muitas opções além de “*you*”. (Esforcei-me por dias a fio tentando encontrar um substituto aceitável em inglês para “vosmecê” ou “seu doutor”. Não vou contar: leia o livro.) Mas eu poderia facilmente preencher o resto do espaço deste artigo com uma lista de formas de

tratamento em português e suas sutis variações, algumas das quais serão sempre opacas mesmo para um falante estrangeiro competente.

E o que dizer das imprecações, obscenidades, palavrões e variados insultos raciais dos quais o português é tão ricamente dotado, fazendo o inglês desbocado soar virginal em comparação? Outra vez, uma missão impossível, entremeada por consultas constrangedoras a amigos americanos pelo telefone.

E também havia os nomes populares dos peixes, alguns dos quais sequer existiam em inglês, ou eram tão raros que ninguém os reconheceria. É justo chamar um *Scomberomorus regalis* de “mackerel” quando no fundo você sabe que para o seu leitor um verdadeiro “mackerel” provavelmente é um *Scomber scombrus*? E as plantas, frutas e árvores completamente desconhecidas no hemisfério norte, exceto por especialistas, que os chamam por apelidos taxonômicos complicados? E as árvores e frutas que são conhecidas nos Estados Unidos como “não sei o que de Java” ou “isso ou aquilo da Austrália”, palavras que nunca poderiam estar na boca de um escravo brasileiro do século XVIII? E os diversos poemas, de todos os tipos, incluindo paródias? Algumas vezes eu conseguia manter as rimas e os trocadilhos, mas outras vezes isso era absolutamente irrealizável. Em relação à métrica, o desafio é alucinante: a métrica em inglês é uma “métrica de duração”, e a métrica em português é uma “métrica de intensidade”; acresça-se o fato de que não sou o que se poderia chamar de um versificador habilidoso em inglês, e a possibilidade de equivalência diminui completamente. Orgulho-me modestamente, porém, de algumas aliteraões e de diversas brincadeiras literárias que consegui salvar mais ou menos.

No geral, foi uma jornada de aprendizagem bastante agitada, apesar de eu ter prometido a mim mesmo que nunca mais farei isso novamente. Entretanto, reconheço que há recompensas, como quando eu folheio meu livro em inglês e aprecio os ritmos e sons ricos, musicais, maleáveis e expressivos do inglês, e me sinto silenciosamente satisfeito por desfrutar ao menos de certa intimidade com uma língua que sempre amei tanto.

Traduzido por Thelma Christina Ribeiro Côrtes

WILLIAM AGEL DE MELLO**APRESENTAÇÃO DO TRADUTOR¹**

Cada tradutor é uma escola de tradução. Se a máxima não chega a ser verdadeira, pelo menos denota a variedade de formas com que os profissionais exercem o nobre ofício. O fato é que a tradução implica uma escolha, dentro de um processo seletivo que melhor sirva aos designios de transmitir a realidade de uma língua para outra. É uma escala de valores, cujo ponto mais baixo coincide com a tradução literal, a que mais se aproxima do texto original. A partir daí, a tradução admite uma série de gradações, inclusive a recriação, na qual o tradutor altera substancialmente a linguagem, mas conserva a integridade do sentido.

Sem entrar propriamente no mérito da questão, nem especificar qual a melhor metodologia a ser aplicada, é ponto pacífico que a adoção de determinados paradigmas determina a linha de conduta a ser seguida pelo tradutor, passível inclusive de confluir no rigorismo de uma sistemática limitativa da liberdade de expressão.

No caso da tradução direta, a mais literal possível, por exemplo, se por um lado tem a propriedade de conservar a pureza vocabular e refletir com mais exatidão os conceitos, por outro sacrifica elementos específicos – principalmente na obra poética – tais como o recurso às rimas, à métrica, às assonâncias, às aliterações, etc...

¹ Apresentação do tradutor. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obra poética completa*. Apresentação de Ático Vilas-Boas da Mota. Tradução de William Agel de Mello. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. xxix-xxx. ©Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Traduzir é acima de tudo um ato de humildade. É respeitar a vontade do autor como um testamento, transmitindo o seu pensamento da maneira mais exata possível. O tradutor deve imbuir-se do estado de espírito do artista no ato da criação. Conhecer-lhe a fundo a personalidade, a vida, a obra, sua época – enfim, absorver o maior número de dados relativos ao poeta. Visitar os lugares descritos, em busca da vivência experimental, estudar as personagens e os tipos humanos como um ator se prepara para a representação de uma peça teatral. Penetrar no universo do autor, fazer parte de sua intimidade, seguir-lhe os passos como Dante a Virgílio: “E lor si mosse, e io tení retro.” O tradutor é o seu intérprete, seu *alter ego*. É mister, portanto, haver uma comunhão estreita entre ambos, uma afinidade de interesses e sentimento.

Traduzir é traduzir. É não ultrapassar os limites da obra em questão. O tradutor tem a obrigação de refletir a imagem o mais nitidamente possível. Não embelezar o texto, a ponto de o trecho traduzido suplantar o original. Não procurar corrigir os erros de qualquer natureza – inclusive de ordem gramatical, se os houver. É preciso manter na íntegra as imperfeições, sob pena de se desvirtuar o trabalho. O espelho reflete fielmente a imagem – seja ela bonita ou feia. E nisso consiste uma das tarefas mais difíceis da tradução. O tradutor que conseguir refrear o ímpeto de *aperfeiçoamento* terá suplantado a si mesmo. Numa escala hipotética, a obra tem um determinado valor estético, e a tradução deve corresponder rigorosamente ao mesmo valor.

Finalmente, o profissional experimentado tem de envidar todos os esforços no sentido de preservar a qualidade da obra, seu espírito, sua mensagem. Quando o tradutor encontrar obstáculos intransponíveis em seu caminho – limitações impostas pela própria natureza da língua –, quanto mais não for, pelo menos terá a consciência de ter feito o possível para, lançando mão dos recursos disponíveis, aproximar-se o mais possível do objetivo almejado.

E esta é uma das lições mais importantes da difícil arte de traduzir.

WILLIAM AGEL DE MELLO**TRANSLATOR'S INTRODUCTION¹**

Every translator is a school of translation. Even if the maxim is not quite true, it at least indicates the variety of ways in which professionals practice the noble trade. The fact is that translation implies a choice within a selective process that best serves the purpose of transmitting reality from one language to another. It is a range of values whose lowest point coincides with literal translation, that which is closest to the original text. From there on translation allows for a series of gradations, including reconfiguration, in which the translator substantially alters the language while preserving the integrity of its meaning.

Without going into the merits of the issue itself, or specifying which is the best methodology to apply, it is generally accepted that the adoption of certain paradigms determines the line of inquiry to be followed by the translator, and is liable to result in the rigour of a system that limits freedom of expression.

In the case of direct translation, the most literal type possible, for example, it has on the one hand the property of preserving lexical purity and accurately reflecting concepts, while on the other hand it sacrifices specific elements – principally in poetic works – such as the use of rhyme, metre, assonance, alliteration, etc...

¹ Apresentação do tradutor. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obra poética completa*. Introduction by Ático Vilas-Boas da Mota. Translated by William Agel de Mello. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. xxix-xxx. ©Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Translation is above all an act of humility. It is to respect the wishes of the author as with a will, conveying his thoughts in the most exact manner possible. The translator has to imbue himself with the spiritual state of the artist in the act of creation. He has to thoroughly acquaint himself with the artist's personality, life, work, and era; that is to say, to absorb as many facts about the poet as possible. He has to visit the places described in search of an experimental existence, and to study people and human types just as an actor prepares himself to perform in a theatre play. He has to penetrate the world of the author, be part of his private life and follow in his footsteps as Dante followed Virgil: "E lor si mosse, e io tení retro." The translator is his interpreter, his alter ego. It is necessary, therefore, that there be a strong bond of shared interests and feelings between them.

To translate is to translate. It does not involve exceeding the limits of the work in question. The translator has an obligation to reflect the image as distinctly as possible, not to embellish the text to the point that the translated passage surpasses the original. He should not seek to correct errors of any kind, even grammatical ones, should there be any. It is necessary to retain imperfections in full, lest the work be misrepresented. The mirror faithfully reflects the image – be it beautiful or ugly. And therein lies one of the most difficult tasks of translation. The translator who is able to rein in the urge for *perfection* will have surpassed himself. On a hypothetical scale, any work has a certain aesthetic value, and its translation must correspond rigorously to that same value.

Finally, the experienced professional must make every effort to preserve the quality, the spirit, and the message of the work. When the translator encounters insurmountable obstacles in his way – limitations imposed by the very nature of the language – at least he will know that he has done everything possible, with the available resources, to get as close as possible to the desired objective.

And that is one of the most important lessons of the difficult art of translation.

Translated by Alexander Martin Gross

BARBARA HELIODORA**MY REASONS FOR TRANSLATING SHAKESPEARE¹**

Being now in the finishing stages of my fifteenth translation of a play by William Shakespeare it is somewhat embarrassing that for the first time I should be asking myself in all seriousness why I do it at all. Loving the plays, of course, is not it, since I loved them for many years without translating them, and many people love them without ever getting the urge to translate them into another language. On the other hand, I must say that I never, at any moment, made the awesome decision to become by definition a translator of Shakespeare's plays, and so it will have to be admitted that a whole set of circumstances must have contributed to what in fact took place – and, I am sure, also weighed considerably as to the type of translation that I have been trying to make all these years.

Not only loving the plays but the way I love them is something that must also be taken into account: as the years went on and I both read Shakespeare's plays more often, and came to see a number of them staged in the original (mostly in England but also in the US and Canada), I no doubt became more and more aware of the formal elements, of the use of prose and poetry, and of the impact of the music of the verse (no organ grinding, please!) for the proper transposition of text into performance, i.e., of the written into the spoken (and acted) word and world. Above all, more and more I became fascinated by the fact that

¹ My Reasons for Translating Shakespeare. *Ilha do Desterro*, n. 36, p. 219-236, jan./jun. 1999. ©Anelise Reich Corseuil.

the rhythm of the verse was an aid, not a hurdle, for the actor; and that the way Shakespeare wrote his lines was his manner of giving precise instructions to the achievement of the exact meaning of them: when director and actor discover the correct rhythmic reading of a line, they in fact are finding the proper way of expressing its meaning – to the greater benefit of the public, who then receive the proper guidance both to the contents and the beauty of any play.

In time, while teaching, I became extremely conscious of the need for new translations, precisely because I felt dissatisfied with what I found, at least as adequate venues for making students appreciate the reasons for the admiration I never failed to feel whenever I reread the plays. Therefore, I guess that originally my primary reason for translating Shakespeare was finding for my students a type of text that might preserve at least some of the characteristics with which the author had imbued the original, since in the poet's plays, more than in any others I have ever read, form and content coexisted in the most exemplary way.

The above statement must no doubt sound appallingly presumptuous, and I must therefore clarify it: there seemed to exist, in the general count of translations, an either/or situation: they were either made by literary admirers of Shakespeare to whom no concern for the stage – either in terms of action or of a text to be spoken by actors and fairly easily understood by audiences which heard them – would be relevant. Such translators seemed to believe, in general, that since he lived at the turn of the seventeenth century, Shakespeare must have written in a very pompous and elaborate language, a belief which regularly drove the average student away from the plays, and which in fact quite often made the plays more unintelligible in translation than in the original. In some other cases the translations would be concerned basically with being stageworthy, but abandoned Shakespeare's formal aspects, appearing all in prose, which destroyed a considerable part of what makes the plays what they are. So, my concern was in fact with trying to achieve a text in Portuguese (and Brazilian Portuguese, at that) that might be both stageworthy, "easy" for the actors, and as faithful as possible to the original shape of the plays, which to me was an essential part of what has made them loved and admired through the centuries.

When I first started to translate Shakespeare I had been a drama critic for a period of six years and had since then been teaching History of Drama and of the Theatre for approximately the same number of years, and it was in fact by mere chance that I did the translation of *The Comedy of Errors*. Earlier, while teaching, I had felt the need for a good translation of *Hamlet*, and I had asked my mother, Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça, a real poet, to do it for me – which she did with beautiful results, as she later translated *Richard III*, with equally wonderful results, and also at my request. But when I was asked to direct *The Comedy of Errors* I ran into trouble, since my mother's sense of humour was not really on the lines of that kind of comedy, and I was left, minus my source of good texts in Portuguese, just when in immediate need of a translation. So it was in terms of sheer necessity that I did it for the first time. And even though it was a somewhat unexpected project, I guess that certain ideas must have guided me as I rushed in where many a fool has dared, with no certainty of success; fortunately, the run was successful, and the text reached the public quite well.

I must make it clear that I had, before working with Shakespeare, done quite a number of translations not only of books but also of plays by various authors, and that from these latter I had acquired the habit of thinking very much in terms of spoken language (I often spoke out loud alternative possibilities for a line, in fact, in order to test which would sound more spontaneous or authentic). I was equally concerned with writing lines that actors might speak with no major difficulties, so that they might best convey the meaning of what they were saying to the audience. This previous experience, plus the circumstances in which I found myself translating *The Comedy of Errors* did, of course, determine my approach to the job in hand, and I know that because of them two ideas were to be the most significant for both that and all subsequent attempts.

When I came to Shakespeare I had to face what would become the major issues for all my work: a) if when I enjoyed reading or seeing (and hearing) any one of Shakespeare's plays the shape of the work, its form and variety, its diction and its music, were part of my enjoyment, I could not therefore believe in the validity of any translation in straight prose, as I had several times encountered in Brazilian translations; b) being a true dramatic poet, a true playwright, a true man of the theatre,

Shakespeare wrote to be understood by the wide spectrum of the audience attending very capacious venues, such as The Theatre and, later, The Globe. Keeping this in mind, in spite of the size and creativeness of his vocabulary, all overelaborate and/or recondite structures or vocabulary should be avoided: Caroline Spurgeon's book *Shakespeare's Image and What It Tells Us*² gives us statistical proof that an ample majority of Shakespeare's images is taken from everyday life – body, habits, home, town – and perhaps no other aspect defines him so clearly as a popular author. This concern with accessibility, I became persuaded, should be the main guide to the choice of vocabulary in any language into which his plays should happen to be translated.

But before actually approaching the specific, let us go back do certain basic values:

The problems and difficulties of Shakespearean translation are not, basically, any different from those of other types of translation. Please note that I write basically, because I am approaching the question from the assumption that every and any translation depends, initially, on the adequate command both of the language of origin and of that into which one intends to do the translation, with a minimum level of betrayal of the text in hand. Keeping the nature and the objective of a text in mind, to anyone translating just simple instructions on how to operate any kind of household appliance, or machines of any sort, for instance, precision and clarity must be the uppermost exigencies, errors in sense or meaning becoming at the same time the direst of crimes. There exists, in such cases, no literary concern, in spite of the fact that even in the case of the most humble of leaflets the translator should keep in mind what we might call “the elegance of the language itself”: that will be the difference between the fluent text and the one that seems to be stumbling along, hard to be spoken and even to be read.

We will start, then, from this basic level of correction of contents and their adequate expression in the target language. A good example of what one must not do in the case of purely informative translations occurred here many years ago, when a group from the Actors' Studio

² SPURGEON, Caroline F. E. *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1935.

performed at the Theatro Municipal in Rio de Janeiro. The local press received a release in which the curricula of several of the actors were given, and of one of them it was said that he had acted in the play *Olhe Atrás no Hangar* (“Look Behind the Hangar”), a grotesquely imaginative translation of *Look Back in Anger*, the famous John Osborne play that marked the renewal of British playwrighting in the 1950s.

Anyone who has ever worked with translation will be aware of how much more serious the problem becomes when we come to face works of literary merit: there is a change in the level of the vocabulary, and in addition to the peculiarities inherent to the language of origin one must face the peculiarities of the style of the author, at which point starts the desperate search for what may be named only the nearest equivalent, an equivalent of meaning, of intention: should I say in Portuguese “*choveu gatos e cachorros*” I may be being literal, but Brazilians will find it very odd, as odd as an English-speaking person would find “it rained penknives”, the correct idiom for Brazil. For all texts that are not exclusively informative or technical, idioms will play a major part in translation, and if I should translate literally into Portuguese the expression “all other things being equal” (as has been done), no one would have any idea that I really meant “given the same circumstances”.

Translating for the theatre makes yet further demands somewhat different from those of literary narrative, and in some ways they are harder to satisfy. The two specific aspects that bring the greatest difficulties are: a) the economy of the dramatic form, and b) the need for immediate understanding on the part of the audience. A play must happen in a limited period of time, the limits of which are determined both by the effective physical difficulty of maintaining a human being sitting down quietly over long periods, and by the fact that the spectator must, in order to enjoy a play, be able to have the whole of the action in his head at its end. It is enough to think of the eternal presence of “scenes from the next instalment” and the repetition of the ending of the earlier one at the end and beginning of any soap opera to be aware of the problem: nobody would be able to keep in mind six or eight months of new facts and add them all up at the end of the story.

The time limit determines a specific economy for the theatrical language; true enough that economy is not always exactly the same: even

though in *Romeo and Juliet* Shakespeare writes of “the two hours’ traffic of our stage”, surely he could not expect *Hamlet*, almost one thousand lines longer, to last the same period of time. In a play, naturally, most of the space a novelist spends describing his characters is replaced by the actor who plays the part, and only indispensable characteristics remain, but woven into the dialogue. But the fact remains, also, that an efficient dramatic dialogue is stripped of all irrelevant matter.

In translating a play (any play, realistic or not) from English into Portuguese the question of the economy is made more difficult because the latter is much less compact than the former, and to preserve the original economy one must look out to avoid becoming telegraphic or even incomprehensible. Retaining the ten-syllable line as the equivalent of the iambic pentameter demands a lot of thinking and patience in the search of a way to expressing the poet’s words and thought into an equal space, but in fact this is not always possible; however, I really do believe that the addition of an occasional extra line – or even two – is indeed a better solution than doing the whole thing in the ampler but heavier Alexandrine, or using even a greater number of syllables, as has been done.

There is no doubt that, given the above-mentioned problems, translating all Shakespeare’s dramatic texts into prose is much easier, but that does not mean that such would be the way to the best translation, since one must admit that the poet knew what he was doing when he chose to use both prose and poetry to create a play; it’s enough to refer to the widely different percentages of the use of blank verse, rhyme and prose in the various periods of his creative career to grasp the significance of form in his writings.

Should the translator pay heed to the author’s form, he will easily take note of a number of aspects already acknowledged by scholars as typical of the poet: prose is largely used for comic scenes and characters, as well as to establish class differences: Falstaff uses mainly prose, so do fools (except for songs); murderers speak in prose (as for instance in *Richard III* and *Macbeth*). Prose may be used to separate main and secondary plots (Lear’s story is in verse, Gloucester’s in prose), to establish strong contrasts (Brutus’ speech is in prose, Marc Antony’s in verse), as well as to characterize abnormal states of mind (Lady Macbeth’s sleepwalking, Lear’s crisis during the storm). How can one deny the significance of the

change between the two forms when Hamlet's supposed madness always appears in prose, but all his soliloquies and dialogues with Horatio are in verse, in order to show the spectator that he is not mad?

Since prose and verse do not appear in the text by chance or carelessness, but rather determined by a specific process of thought, to do a whole translation in prose is an arbitrary solution in conflict with the play as it was conceived. It seems very strange to me that someone should read the original, like and appreciate it (and if seriously taking into consideration both form and content) and then dismiss the formal aspects believing that it will make no difference. It is by the means of specific use of language that Shakespeare makes his characters express whatever at that particular moment he felt the need to say; if the story line were all, in fact, it would make reading something like Lamb's *Tales from Shakespeare* practically the same thing as reading his plays, when in fact they are two very different experiences.

Vocabulary and imagery are part of the picture, of course, but there is never in Shakespeare's plays anything that is not meant to get through to the audience promptly and efficiently, and the basic music and beauty of lines (and certainly of the most famous ones) is a tremendous aid to the achievement of the communication the poet sought. Trying to be faithful to form and content and, at the same time, thinking of achieving some sort of music and beauty in the target language makes for considerable difficulties.

Let us try to establish some preliminary difficulties: there is at least one problem the translator finds not only in Shakespeare but in any Elizabethan author that has no possible solution, the pun. This was appallingly fashionable in Elizabethan England, no doubt thanks to the recent discovery, by the English, that their language could be a lovely instrument, flexible, beautiful, apt to be used for the most incredible plays on words. The classic example of the impossibility of translation comes from the dialogue between Hamlet and the 1st Gravedigger in Act 5, sc.1: a whole sequence is based on the fact that "to lie", in English, has the two meanings of something lying down and of someone telling a lie. There is nothing in the world that can find a completely satisfactory translation for this, as well as for many other such puns to be found throughout most of Shakespeare's works.

It being quite useless to fight with what cannot be done, let us go back to what can, even when it becomes more difficult if one deals with the verse lines, rather than rendering the whole thing in prose. I have had the opportunity to take part in two translation seminars in Shakespeare Congresses, and when one talks about nothing else, one meets up with all sorts of propositions and attitudes concerning that one particular field. The French, for instance, when they do not opt for prose, are staunch defenders of the use of the alexandrine in their translations, based on the premise that “the decasyllable is not a French verse line”, which ultimately means no more than knowing that Corneille, Racine and Molière did not use it for their dramatic works. From Spain, on the other hand, came the idea that provided the proper rhyming sounds appeared at the end of two lines, it would be irrelevant that the two should be of very different lengths.

This latter view was held by Millôr Fernandes in his translation of *King Lear*, but only for couplets at the end of a scene. Since there was no special rhythm in the two lines, the rhyme was not noticed at all, and therefore they did not achieve the end for which Shakespeare strove in the original. When the poet uses a whole series of couplets, even when the speech is meant to express some particularly important idea, no effort was made to preserve this in the translation: Kent's last speech in 1.1. (180-187) is a series of four couplets, translated in straight prose. When Cordelia is about to leave Lear's court to go to France, her speech starts with four lines in blank verse and then she, also, uses a series of four couplets; done in prose, only the last couplet received special treatment, though not quite adequate: “Bid them farewell, Cordelia, though unkind, // Thou lovest here a better where do find” is changed into “*Despede-te deles, Cordélia*” still in prose, followed by three very short verse lines, “ *dessa gente má:// perdeste o aqui// te dou um melhor lá*”. It is one of the more successful attempts, because it does have a certain rhythm, but it does not have either the concision nor the strength of the original.

When I write about the economy of the dramatic form I can offer here a rather strange example, from the successful translation of *Romeo and Juliet* by Onestaldo de Pennafort. The translation is here and there a bit too sweet, but it does have some very good moments. Surprisingly,

the translator failed to notice one of the most brilliant examples of Shakespeare's capacity for doing pretty much whatever he wanted with the verse: in a play already full of rhyme, there was a need to find some special way of underlining the first meeting between the young lovers; Shakespeare's solution was to set up, with the first fourteen lines of their dialogue, a perfect sonnet. It is an incredible theatrical coup, particularly for being so compact, i.e., in accordance with the necessary economy of dramatic writing. Pennafort not only seems not to have noticed the Shakespearean or "catorzain" type of sonnet, but also he uses no less than 22 lines, some of them rhyming, some not, in which the idea of creating a special moment in both form and meaning is lost. That it is possible to be faithful to the original is proved by the lovely translation made by my mother and which I later made use of in my translation of the play: it is compact, lovely, and communicates beautifully with the audience.

I am not quite sure of what may be said about the process of translating Shakespeare; my impression is that the most basic demand is that the translator should have long experience in conversing with the original, that he should be very sensitive to the music of Shakespeare's verse, and that the rhythms of the original be so easily accessible to his ear that he can look for the equivalent rhythms in Portuguese, for there is nothing worse than a translation into "portuguese", i.e., the horrible language that is the result of a literal translation (with, shall we say, words that do not fit into the music). It is obvious that no one can translate properly a language over which he does not have full command, but I am sure that anyone who has a working knowledge of English can read Shakespeare, and being a translator does not stop me from believing that everyone should eventually try to read the original: any good edition is a big help for passages containing words the meaning of which the passing of a few centuries has altered.

This, in fact, brings us to another theory put forward by some people otherwise quite competent in the field of Shakespeare, and who should know better: they say that if the object is to make a reader understand well the work of the author, the best should be an absolutely literal transposition to the target language. I even admit that this might be useful as backing for people who are attempting to read the original for the first time, for instance; but one can hardly accept the result as

what could be properly named a translation of Shakespeare, for not only the beauty of the lines would be lost, but also all sense of the economy typical of a play conceived for the stage.

I do not personally believe that anything may be entitled to the category of a Shakespearean translation if it does not accomplish the basic objective of being a text to be staged and acted, since that is what the poet had in mind when he wrote his plays. I am unable to take seriously the idea that there are two different possible translations of Shakespeare, one meant to be read, which would be concerned mostly with literary qualities, and another to be staged, which would eventually become the creation of the director, fully empowered to alter, change, transform anything he felt like. This latter cannot be valid when the director still intends to claim he is doing a play by Shakespeare.

There are a number of perfectly valid performances, like Charles Marowitz's *Hamlet*, which use the original play as material for new ideas, but he does not say that the poet wrote them. On the other hand, Peter Brook, one of the most significant directors of this century, has created highly imaginative and modern performances of *Titus Andronicus*, *A Midsummer Night's Dream*, and *The Tempest* among others, without ever touching the texts, but when he did his experimental performance on themes from *The Tempest* he did not say it was Shakespeare's play.

The main reason why I cannot admit this distinction between a literary and a theatrical Shakespeare is that he never wrote but for the stage: from 1594 he sold his plays regularly to the Lord Chamberlain's Men, and he never even thought of publishing them as his "works", as did Ben Jonson. The plays would not even make a poet of him (he had to publish the poems for that), and now people would deny their essential stageworthiness? I personally read quite regularly a large number of Shakespeare's plays, and this gives me great pleasure; but I must admit that the pleasure from a well staged one is infinitely greater.

This question of acknowledging the plays as being works written for the stage is relevant, because this weighs heavily on choice of vocabulary and sentence structure, as well as on the latitude legitimately afforded to the translator in order to search for the correct idiom in the target language. In my work with all the plays that I have translated I have always felt that it was the particular play in hand that determined the tone to be used. My very first experience, *The Comedy of Errors*,

demanded making a very difficult decision: Shakespeare's language is never bookish (except for *Titus Andronicus*, a youthful beginner's effort), and it is at all times very modern for his time, and – here was the crux – it cannot be denied that the *Errors*, particularly in the scenes with the twin Dromios, comes near to being farcical and must be funny, since obviously that is what Shakespeare wanted it to be. Breathing deeply, I decided to use, particularly in the slaves' scenes, a thoroughly colloquial language, and even some slang, since that was the only way to get as near as possible to the mood of the original. That, of course, did not stop me from continuing to stick to the form of the original, prose, verse, rhyme. There are no objections to the coexistence of these values.

The Merchant of Venice was a different story: prose was not used just for comic purposes but to establish Shylock as an extraneous element in Venetian society as well as a very strong personality, while at the same time his integration in his adopted society is expressed by his use of blank verse when dealing with the Venetians. On the other hand, as Shakespeare was by now quite at ease with romantic comedy, in which the main line of action deals with the obstacles in the path of true love, the scenes between Portia and Bassanio are intensely lyrical, not only because they are love scenes but also in view of the significative presence of the world of fairy tales in the choice between the three caskets of gold, silver and lead. When Bassanio makes the correct choice, the sustained mood of lyricism in the long scene was, of course, particularly difficult to translate, since it was necessary to preserve the unsophisticated language of the original (though rich in images), make it plausible as expression of intense feeling and remain comprehensible at all times. One good example of the problems of finding “the nearest equivalent” is the song which is sung while Bassanio makes his choice: Portia does not want to disobey her father's wishes but, at the same time, she does want Bassanio to be her husband. The only way of helping him that she finds is making her musicians sing a song in which all the early lines rhyme with “lead”, and I simply could not find words that would express what the song says and, at the same time, end in “*umbo*”, as does “*chumbo*”; as the best possible solution I used rhymes in “*undo*”, in which at least the u and the nasal sounds can be suggestive of the right choice.

Another serious problem for the translation of Shakespeare's plays arises in the form of address. In English, even when – as in Shakespeare's

lifetime – “thou” could be and was used, in fact “you” can and is used for practically any situation. In Portuguese, of course, we do have “*tu*” and “*vós*” as the forms to be used for informal and formal treatment, but that is only true today in Portugal, not in Brazil. In some instances I have accepted the use of “*tu*” (since theatre is not real life, anyway), but “*vós*” I have avoided as much as possible, saving it practically only for kings or other heads of state. The number of syllables creates some difficulties, but I have preferred to use “*o senhor*” and “*a senhora*”, since they sound much more plausible to the audience. And of course a further problem arises from the Brazilian usage of mixing “*você*” with second person pronouns – as in a hypothetical “*você ouviu eu te dizer*”. I have tried to avoid this when a fluent and satisfactory alternative presents itself, but on occasion, when this seems to be the only way to express the original in authentic Portuguese, I had decided to make use of it as a regular idiom. But such decisions lie largely on the play in hand: for both *Julius Caesar* and *Coriolanus*, in which Shakespeare himself chose to give preference to a more formal and sober language that would suggest the Roman concern with their own importance, something of the same hauteur had to be found in the vocabulary and tone of the translation.

At times it is interesting to discover that passages that did not seem to be particularly troublesome create considerable problems; this happened when I gladly accepted the commission to translate *A Midsummer Night's Dream* before reading it once again and, consequently, realizing that no less than a little over 43% of the text is rhymed, but the really unexpected problem came with the Arden forest scenes, with its various names of flowers and birds, typical of English flora and fauna, the names of which in Portuguese not always have the same attractive sound that the originals have for the English-speaking public: wild thyme is *tomilho* (that is not really quite so bad), but oxlips are *primavera-dos-jardins*, woodbine is *madressilva das boticas* while eglantine is *rosa egrantéria* or *madressilva silvestre*. In this instance I admit that thinking in terms of a play to be heard on the stage, it would be better to take considerable liberty with the original and use attractive sounding names of flowers with which a Brazilian audience would be more familiar:

I know a bank where the wild thyme blows,
 Where oxlips and the nodding violet grows,
 Quite over-canopied with luscious woodbine,
 With sweet musk-roses, and with eglantine

becomes

*Conheço um campo onde dança a cravina,
 Onde cresce a violeta e a bobina,
 Que a madressilva cobre com seu manto,
 Junto à rosa muscada e o agapanto.*

The same kind of liberty is taken in 3.1. with Bottom's song when Titania meets him:

The ousel cock, so black of hue,
 With orange-tawny bill,
 The throstle, with his note so true,
 The wren with little quill –

 The finch, the sparrow, and the lark,
 The plainsong cuckoo grey,
 Who note full many a man doth mark,
 And dares not answer nay –

becomes

*O melro, negro no peito,
 Tem o bico alaranjado;
 O tordo canta direito,
 O pintassilgo é pintado

 O pardal e a cambaxirra,
 O cuco que mal emposta,
 Com quem todo mundo embirra
 Mas que ninguém dá resposta.*

I have no excuse for taking these liberties other than being sure that by getting the general idea and the rhythm I am being much more faithful to what Bottom was doing with his song than if I used all sorts of unknown bird names – and then how would it be possible to make them rhyme, yet?

A similar problem appears on occasion in question of names. The allegorical tradition of the Middle Ages, which only affected in significant measure the medieval forms of drama in England in the case of the morality plays, but it made its mark, and there are a few instances of its use by Shakespeare, more often than not with a critical or comic intention: I will have to face the problem, for instance, whenever I come to *Shallow and Silence* in the second part of *Henry IV*, and of course I did translate the name of the craftsmen rehearsing and acting the *Thisbe* tragicomedy in *A Midsummer Night's Dream*, since each is named after his particular craft. But I found it more of a problem when I came to *Measure for Measure*, where (to say nothing of the irony of Angelo) all the comical characters use allegorical names; it is, of course, possible to retain the original and let just their actions speak for these characters, but while I could not feel any clear need to translate Sir Toby Belch or Sir Andrew Aguecheek, it seemed essential to the concept of what Shakespeare was writing that the meaning of Mistress Overdone should reach the audience, which made her become Madame Japassada, for instance.

As in the above instances, problems that are peculiar to a particular play make it as impossible to generalize about translations as the vocabulary and style that both theme and authorial point of view determine. The choice of words is thoroughly conditioned by these and if my aim has been at all times to find a fluent and contemporary language, accessible to both actors and audience, it has also seemed crucial to avoid slang and modish expressions that might become passé in a very short time. There is no point in going through the usual apologies for all the moments when it becomes impossible to translate anything being at the same time faithful to the letter and the spirit of what is being translated; I doubt that there has been at any time any translator who did not face such moments, and I can only say that my personal way out of this insoluble problem has been, as I have already said, to look for “the nearest equivalent”. It might be said, I guess the main part of the job of translating rests on a constant return to the original, in search for what one will eventually consider the true meaning of the play. That, of course, implies a constant rethinking of the play as a whole, for identification of main concepts and general tone, as well as serious consideration of the dramaturgical significance of its shape in terms of content.

In the shaping of the dialogue one may find the main expression of the crucial difference between the dramaturgy of the classics and that of the Elizabethan period, i.e., the actual presence of action on the stage, inherited from the naïve form of the “realism” of medieval plays. To suggest action not only the occasional use of short lines but also the choice of vocabulary must be regarded, as for example the high number of verbs of violent action (crack, tear, break, etc, etc) in *King Lear*, since these create the necessary image of action: everybody “knows” that things like deaths, battles and such others are not really happening on the stage, so what is said must be the vehicle for the commitment of the imagination of the audience to the dramatic event – and as far as possible all translations should retain the atmosphere of the original.

Some of the suggestion of action also comes from the fact that the scene is the basic unit of the Elizabethan play: at first, when Shakespeare was still learning his craft, as in the case of *The Comedy of Errors*, the scenes are still fairly equal in length, no doubt because he was following the Plautine scheme very closely. In Act 1 the first scene has 155 lines, the second 105, in Act 2 they are 115 and 219, in Act 3, 123 and 184. But when we come to Act 4 the alterations introduced by Shakespeare are affecting the plot structure and resulting in added action, and there are four scenes of different lengths, while the untangling of the whole plot in Act 5 is made up of a single scene 425 lines long: more and more the length and number of scenes will vary and be determined by the dramatic significance of each. Because of the Roman influence, also, the whole of the action of *Errors* takes place in a neutral outdoor space. At the opposite end of the spectrum one may refer to (so far not attempted by me) *Antony and Cleopatra*,³ in which, in some twenty-odd different places, there are no less than forty scenes, the two shortest being only four lines long, the longest 364.

My intention here has not been to write about translation in general or to examine in detail other people’s work and how or why it was done this or that way, since I am utterly incapable of theorizing about the subject. I can only be sure that the greatest help I have had in translating Shakespeare has come from my many years of constant

³ Editors’ note: *Antony and Cleopatra* was later translated by Barbara Heliodora (Lacerda, 2001; Nova Aguilar, 2006).

reading of the plays, since that has left in my ears the music, the rhythm, of the poet's dialogue.

My reasons for translating plays by Shakespeare have been, as I hope can be seen from the above, of a very practical nature, and I guess that it was because the very first attempt, as well as some of the subsequent ones, was very definitely conceived in terms of a text for the stage, that it never even occurred to me to add notes or any other aspect of the critical apparatus. On the other hand it is quite possible that I have avoided a very academic form because I have been fighting all my life against the idea that Shakespeare is a "very difficult" author accessible only to the privileged few.

Throughout my work as a translator of Shakespeare's plays my main concern has been the search for a fluent Brazilian Portuguese music and rhythm that might be acceptable as "the nearest equivalent" to the original, so that ideally at least something of the translation might remain at least near the dramatic poetry that Shakespeare wrote, while at the same time finding an idiom that would give both actors and audiences the feeling of ease and identification one finds only in one's own language.

It is my fondest hope to have at all times avoided the excesses of Bardolatry, and to have thought of the plays as plays – exceptionally good and beautiful plays, no doubt, but nonetheless stageworthy works of an extremely talented playwright who knew all the secrets of the stage he was writing for, and who always wrote with his actors in mind.

BARBARA HELIODORA**MEUS MOTIVOS PARA TRADUZIR SHAKESPEARE¹**

Agora que estou nas etapas finais da minha décima quinta tradução de uma peça de William Shakespeare, é um pouco constrangedor que apenas nesse momento eu esteja pela primeira vez me perguntando com total seriedade por que faço isso. Amar as peças, claro, não é o único motivo, pois as amei por muitos anos sem traduzi-las, e muitas pessoas também as amam sem nunca terem o desejo de transpassá-las para outra língua. Por outro lado, preciso dizer que nunca, em momento algum, tomei a assustadora decisão de me tornar, por definição, tradutora das peças de Shakespeare, então é preciso admitir que uma série de circunstâncias devem ter contribuído para o que de fato aconteceu – e, tenho certeza, também pesaram consideravelmente no que diz respeito ao tipo de tradução que tenho tentado fazer em todos esses anos.

Não só o fato de eu amar as peças, mas também a forma como eu as amo, deve ser levado em consideração: com o passar dos anos, comecei a ler as peças de Shakespeare com maior frequência, e cheguei a assistir a alguns originais montados (sobretudo na Inglaterra, mas também nos EUA e no Canadá). Dessa forma, fui-me tornando cada vez mais consciente do papel dos elementos formais, do uso da prosa e da poesia e do impacto da musicalidade do verso sobre a transposição adequada do texto para o palco, isto é, da palavra e do mundo escritos

¹ My Reasons for Translating Shakespeare. *Ilha do Desterro*, n. 36, p. 219-236, jan./jun. 1999. ©Anelise Reich Corseuil.

para a palavra e o mundo falados (e representados). Acima de tudo, fiquei cada vez mais fascinada pelo fato de que o ritmo do verso era uma ajuda, e não um obstáculo para o ator; e de que a forma como Shakespeare escrevia as falas era sua maneira de dar instruções precisas para alcançar o significado exato delas: quando diretor e ator descobrem a leitura rítmica correta de uma fala, eles na verdade estão encontrando a forma adequada de expressar seu significado – para o bem do público, que assim recebe a devida orientação tanto para o conteúdo quanto para a beleza de qualquer peça.

Com o tempo, enquanto dava aulas, tornei-me extremamente consciente da necessidade de novas traduções, precisamente porque me sentia insatisfeita com o que havia disponível, pelo menos em termos de recursos adequados para levar os alunos a entenderem os motivos da admiração que eu jamais deixava de sentir a cada nova leitura das peças. Diante disso, acredito que, originalmente, meu principal motivo para traduzir Shakespeare foi oferecer para meus alunos um tipo de texto que pudesse preservar pelo menos algumas das características com as quais o autor havia permeado o original, já que nas peças do poeta, mais do que em qualquer outra que eu já tenha lido, forma e conteúdo coexistiam da maneira mais exemplar.

A afirmação acima deve, sem dúvida, soar terrivelmente premissosa, e por isso preciso esclarecê-la. Parecia existir, no cômputo geral das traduções, uma situação excludente: algumas delas foram feitas por admiradores literários de Shakespeare para os quais não era relevante a preocupação com o palco – tanto em termos de ação quanto de um texto para ser falado por atores e de fácil entendimento pela plateia que os escutava. Tais tradutores pareciam acreditar, em geral, que como Shakespeare viveu na virada do século XVII, ele certamente teria empregado uma linguagem muito pomposa e elaborada. Essa crença não só teve o efeito de afastar o aluno médio das peças como frequentemente tornou-as mais incompreensíveis na tradução do que no original. Em outros casos, as traduções tiveram, basicamente, a intenção de serem adequadas para o palco, mas abandonaram os aspectos formais de Shakespeare, sendo feitas totalmente em prosa, destruindo uma parte considerável do que faz as peças serem o que são. Então, minha preocupação era, na verdade, tentar chegar a um texto

em português (e, mais especificamente, português brasileiro) que fosse encenável, “fácil” para os atores e o mais fiel possível à forma original das peças, o que para mim era uma parte essencial do que as faz serem amadas e admiradas há séculos.

Quando comecei a traduzir Shakespeare, já vinha atuando como crítica teatral havia seis anos. Depois, lecionei História da Dramaturgia e do Teatro por aproximadamente o mesmo período de tempo, e na verdade foi por mero acaso que fiz a tradução de *A comédia dos erros*. Antes, em minha atividade docente, havia sentido a necessidade de uma boa tradução de *Hamlet*, e pedi a minha mãe, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, uma poetisa de verdade, para fazer isso para mim. Ela fez uma linda tradução, e também traduziu *Ricardo III* com resultados igualmente excepcionais, mais uma vez a meu pedido. Porém, quando me pediram para dirigir *A comédia dos erros*, encontrei problemas, pois o senso de humor de minha mãe não seguia muito a linha daquele tipo de comédia, e fiquei sem minha fonte de bons textos em português, justo quando precisava de uma tradução com urgência. Assim, foi por pura necessidade que fiz isso pela primeira vez. E apesar de ter sido um projeto um tanto ou quanto inesperado, acho que algumas ideias devem ter me guiado conforme eu me aventurava aonde muitos tolos já haviam ousado ir, sem nenhuma certeza de sucesso; felizmente a operação foi bem-sucedida, e o texto teve um impacto bastante positivo no público.

Preciso deixar claro que, antes de trabalhar com Shakespeare, eu já havia feito um bom número de traduções, não só de livros, mas também de peças de vários autores, e que, com esse segundo tipo de trabalho, adquiri o hábito de pensar muito em termos de língua falada (frequentemente, eu até dizia em voz alta alternativas para uma fala para testar qual delas soava mais espontânea ou autêntica). Preocupava-me igualmente em escrever falas que os atores pudessem enunciar sem grandes dificuldades, de modo a conseguir transmitir para a plateia o significado do que estavam dizendo. Essa experiência anterior, aliada às circunstâncias em que me encontrava quando traduzi *A comédia dos erros*, determinaram, é claro, minha abordagem do trabalho em questão, e sei que, por causa disso, duas ideias haveriam de ser cruciais tanto para aquele trabalho quanto para todos os que se seguiram.

Quando cheguei a Shakespeare, tive de enfrentar questões que se tornariam centrais no meu trabalho: a) diante da importância da configuração da obra, assim como de sua forma, variedade, dicção e música, na intensidade do prazer que tinha em ler ou assistir (e ouvir) qualquer uma das peças de Shakespeare, eu não poderia acreditar na validade de nenhuma tradução integralmente em prosa, como havia visto por diversas vezes em traduções brasileiras; b) sendo um verdadeiro poeta dramático, um verdadeiro dramaturgo, um verdadeiro homem do teatro, Shakespeare escreveu para ser entendido pela grande plateia que ia a lugares espaçosos, como o The Theatre e, depois, o The Globe. Tendo isso em mente, apesar da extensão e da criatividade lexical de Shakespeare, todas as estruturas e vocabulário mais elaborados e/ou recônditos deveriam ser evitados na tradução. O livro de Caroline Spurgeon, *A imagística de Shakespeare*,² nos fornece provas estatísticas de que a ampla maioria das imagens de Shakespeare é tirada da vida cotidiana – corpo, hábitos, casa, cidade – e talvez nenhum outro aspecto o defina tão claramente como um autor popular. Essa preocupação com a acessibilidade, me convenci, deveria ser o principal guia para a escolha vocabular em qualquer língua para a qual suas peças viessem a ser traduzidas.

Mas antes de tratar de questões específicas, vamos voltar a certos valores básicos.

Os problemas e dificuldades da tradução de Shakespeare não são, basicamente, diferentes daqueles encontrados em outros tipos de tradução. Vale observar que usei a palavra “basicamente” porque estou tratando da questão partindo do pressuposto de que toda e qualquer tradução depende, inicialmente, do domínio adequado tanto da língua de origem quanto daquela para a qual se pretende traduzir, com o menor grau possível de traição ao texto que se tem em mãos. Mantendo-se em mente a natureza e o objetivo de um texto, para qualquer pessoa traduzindo apenas instruções simples sobre como operar um eletrodoméstico ou qualquer tipo de máquina, por exemplo, precisão e clareza devem ser as maiores exigências, e erros de sentido ou significado se tornam conseqüentemente o pior dos crimes. Não há, em tais casos, nenhuma preocupação literária, apesar do fato de que, mesmo

² SPURGEON, Caroline F. E. *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1935.

se tratando do mais humilde dos panfletos, o tradutor deve atentar para o que podemos chamar de “a elegância da língua em si”: essa é a diferença entre o texto fluente e o que parece cheio de obstáculos, difícil de ser falado ou até mesmo lido.

Vamos começar, então, desse nível básico de correção de conteúdos e da sua expressão adequada na língua-alvo. Um bom exemplo do que não se deve fazer no caso de traduções puramente informativas aconteceu no Brasil há muitos anos, quando um grupo do Actors’ Studio se apresentou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A imprensa local recebeu um comunicado com o currículo de vários dos atores, em que estava escrito que um deles havia feito uma peça chamada *Olhe atrás no hangar*, uma tradução grotescamente criativa de *Look Back in Anger*,³ a famosa peça de John Osborne que marcou a renovação da dramaturgia britânica na década de 1950.

Qualquer um que já tenha trabalhado com tradução está ciente do quanto esse problema se torna mais sério quando encaramos obras com valor literário: há uma mudança no nível vocabular e, além das peculiaridades inerentes à língua de origem, é preciso enfrentar as peculiaridades do estilo do autor, e a essa altura se inicia a busca desesperada pelo que se pode apenas chamar de equivalente mais próximo, um equivalente de sentido, de intenção: se eu disser em português “choveu gatos e cachorros”,⁴ posso estar sendo literal, mas os brasileiros acharão isso muito estranho, tanto quanto um falante de inglês estranharia “*it rained penknives*”,⁵ que seria a expressão idiomática equivalente em português. Em todos os textos que não contêm informações exclusivamente informativas ou técnicas, as expressões idiomáticas terão um papel muito importante na tradução, e se eu traduzisse literalmente a expressão “*all other things being equal*”⁶ (como já foi feito), ninguém teria a menor ideia de que o seu significado é “diante das mesmas circunstâncias”.

³ Nota da Tradutora: *Olhe para trás com raiva*, em tradução literal.

⁴ Nota da Tradutora: Tradução literal da expressão “*It rained cats and dogs*”.

⁵ Nota da Tradutora: Tradução literal para o inglês de “Choveram canivetes”.

⁶ Nota da Tradutora: “Todas as outras coisas sendo iguais”, em tradução palavra por palavra.

Traduzir para o teatro traz ainda outras exigências um pouco diferentes das de uma narrativa literária, e de certa forma mais difíceis de cumprir. Os dois aspectos específicos que apresentam maior dificuldade são: a) a concisão da forma dramática, e b) a necessidade de entendimento imediato por parte da plateia. Uma peça deve acontecer em um período de tempo limitado, e esses limites são determinados pela dificuldade física de manter um ser humano sentado em silêncio por longos períodos e pelo fato de que o espectador, para aproveitar a peça, deve ter a totalidade da ação em sua mente ao final dela. Basta pensar na constante presença de “cenas do próximo capítulo” e da repetição do final do capítulo anterior no fim e no começo de uma novela para ter noção do problema: ninguém seria capaz de manter na memória seis ou oito meses de fatos novos e levá-los em conta na conclusão da história.

O limite de tempo impõe uma concisão específica à linguagem teatral; é verdade que a concisão não é sempre exatamente a mesma: apesar de, em *Romeu e Julieta*, Shakespeare mencionar no prólogo que a história “por duas horas em cena esta[rá] presente”, ele certamente não poderia esperar que *Hamlet*, que tem quase mil falas a mais, tivesse a mesma duração. Em uma peça, naturalmente, a maior parte do espaço que em um romance é ocupado pela descrição dos personagens é substituída pelo ator que interpreta o papel, e apenas características indispensáveis são mantidas, mas integradas aos diálogos. Porém, também é verdade que um diálogo dramático eficiente deve deixar de fora tudo que é irrelevante.

Na tradução de uma peça (qualquer peça, realista ou não) do inglês para o português a questão da concisão se torna mais difícil, porque este idioma é muito menos compacto do que aquele, e para preservar a concisão original é preciso tomar cuidado para evitar ser telegráfico ou até mesmo incompreensível. Adotar o decassílabo como a forma equivalente ao pentâmetro iâmbico inglês requer pensar muito e ter muita paciência para encontrar um modo de expressar as palavras e o pensamento do poeta encaixando-se no mesmo espaço, mas na verdade isso nem sempre é possível; entretanto, eu realmente acredito que o acréscimo ocasional de um verso extra – ou até mesmo de dois – é certamente uma solução melhor do que recorrer aos versos

alexandrinos, mais extensos mas, também, mais pesados, ou até mesmo aumentar o número de sílabas, como já foi feito.

Não há dúvida de que, levando em consideração os problemas mencionados acima, traduzir todos os textos dramáticos de Shakespeare para prosa é muito mais fácil, mas isso não significa que seja este o caminho para a melhor tradução, já que é preciso admitir que o poeta sabia o que estava fazendo quando optou por combinar prosa e poesia em suas peças; basta verificar as diferentes percentagens do uso de versos brancos, versos rimados e prosa nos vários períodos de sua criativa carreira para compreender a importância da forma em suas obras.

Se o tradutor prestar atenção à forma usada pelo autor, ele facilmente perceberá uma série de aspectos já reconhecidos por estudiosos como típicos do poeta. A prosa é usada em grande parte para cenas e personagens cômicos, assim como para estabelecer diferenças entre classes: Falstaff usa principalmente prosa, e os bobos também (exceto em músicas); assassinos falam em prosa (como, por exemplo, em *Ricardo III* e *Macbeth*). A prosa pode ser usada para distinguir as tramas principais das secundárias (a história de Lear está em verso, e a de Gloucester, em prosa), para estabelecer fortes contrastes (o discurso de Brutus está em prosa, já o de Marco Antônio está em verso) e também para caracterizar estados mentais alterados (o sonambulismo de Lady Macbeth, a crise de Lear durante a tempestade). Como é possível negar o significado da alternância entre as duas formas quando a suposta loucura de Hamlet sempre aparece em prosa mas todos os seus solilóquios e diálogos com Horácio estão em verso, para mostrar ao espectador que ele não está louco?

Como prosa e verso não aparecem no texto por acaso ou descuido, sendo, ao contrário, determinados por um processo de raciocínio específico, fazer uma tradução integralmente em prosa é uma solução arbitrária que está em desacordo com a forma como a peça foi concebida. Para mim, parece muito estranho que alguém leia o original e o aprecie (levando seriamente em consideração tanto a forma quanto o conteúdo) e depois descarte os aspectos formais acreditando que isso não fará diferença. É por meio do uso específico da linguagem que Shakespeare faz com que seus personagens expressem o que quer que ele tenha sentido necessidade de dizer naquele momento; se apenas

o enredo importasse, ler *Contos de Shakespeare*, dos irmãos Charles e Mary Lamb, na verdade seria praticamente a mesma coisa que ler as peças originais, quando na realidade são duas experiências muito distintas.

Vocabulário e imagística devem ser levados em conta, é claro, mas nas peças de Shakespeare jamais há algo que não tenha sido intencionalmente planejado para ser transmitido à plateia de forma imediata e eficiente, e a simples musicalidade e beleza dos versos (e certamente dos mais famosos) é uma enorme ajuda para que a comunicação buscada pelo poeta seja alcançada. Tentar ser fiel à forma e ao sentido e, ao mesmo tempo, pensar em produzir algum tipo de musicalidade e beleza na língua-alvo é extremamente difícil.

Vamos tentar apontar algumas dificuldades preliminares. Há pelo menos um problema que o tradutor encontra não só em Shakespeare, mas em qualquer autor elisabetano, que não tem nenhuma solução possível: os trocadilhos. Esses recursos estavam extraordinariamente em voga na Inglaterra elisabetana, sem dúvida devido à então recente descoberta dos ingleses de que sua língua podia ser um instrumento encantador, flexível, bonito e apto a ser usado para criar os mais incríveis jogos de palavras. O exemplo clássico da impossibilidade de tradução vem do diálogo entre Hamlet e o primeiro Coveiro no Ato 5, cena 1: uma sequência inteira é baseada no fato de que “*to lie*”, em inglês, pode significar tanto “deitar” como “mentir”. Não existe uma tradução que contemple esses dois sentidos, situação que se repete no caso de vários outros trocadilhos encontrados na maioria das obras de Shakespeare.

Como é inútil lutar contra o que não pode ser feito, voltemos ao que é possível fazer, ainda que seja mais difícil trabalhar com versos do que traduzir tudo em prosa. Tive a oportunidade de participar de dois seminários de tradução em congressos sobre Shakespeare, e quando o foco é monotemático, é possível encontrar toda sorte de propostas e posturas em relação a esse assunto especificamente. Os franceses, por exemplo, quando não optam por prosa, são defensores convictos do uso de versos alexandrinos em suas traduções, baseados na premissa de que “o decassílabo não é um verso tipicamente francês”, o que em última análise significa apenas reconhecer que Corneille, Racine e Molière não os empregavam em suas obras dramáticas. Da Espanha, por outro lado,

veio a ideia de que, desde que os dísticos fossem rimados, era irrelevante que eles fossem de tamanhos bastante diferentes.

Essa última visão foi adotada por Millôr Fernandes em sua tradução de *Rei Lear*,⁷ mas apenas para dísticos no fim de uma cena. Como não havia nenhum tipo de ritmo nas duas linhas, a rima passava absolutamente despercebida, e por isso não alcançava o objetivo atingido por Shakespeare no original. Nos momentos em que o poeta usa uma série de dísticos, mesmo quando a fala visa expressar uma ideia particularmente importante, nenhum esforço foi feito para preservar isso na tradução: a última fala de Kent em I.i. (linhas 180-187) é uma série de quatro dísticos, traduzidos integralmente em prosa. Quando Cordélia está prestes a deixar a corte de Lear com destino à França, sua fala começa com quatro versos brancos, seguidos igualmente por quatro dísticos, dos quais os três primeiros foram traduzidos em prosa. Apenas o último dístico recebeu tratamento especial, e mesmo assim não muito adequado: “*Bid them farewell, Cordelia, though unkind, // Thou lovest here a better where do find*” é transformado em “Despede-te deles, Cordélia”, ainda em prosa, seguido de três versos bem curtos, “dessa gente má:// perdeste o aqui// te dou um melhor lá”. Essa é uma das tentativas mais bem-sucedidas, porque possui certo ritmo, mas não possui nem a concisão, nem a força do original.

Quando escrevo sobre a concisão da forma dramática, posso oferecer um exemplo um tanto ou quanto estranho, da famosa tradução de *Romeu e Julieta* por Onestaldo de Pennafort. A tradução é um pouco melosa demais aqui e ali, mas tem, de fato, alguns momentos muito bons. Surpreendentemente, o tradutor não percebeu um dos exemplos mais brilhantes da capacidade que Shakespeare tinha de fazer praticamente qualquer coisa que quisesse com os versos: em uma peça que já era cheia de rimas, havia a necessidade de encontrar uma forma especial de destacar o primeiro encontro dos jovens apaixonados; a solução de Shakespeare foi construir, com os primeiros quatorze versos do diálogo entre eles, um soneto perfeito. É uma incrível jogada teatral, especialmente por ser tão compacta, ou seja, em conformidade com a concisão necessária na escrita dramática. Pennafort não só parece

⁷ Nota das Organizadoras: Publicada pela editora L&PM.

não ter percebido o soneto shakespeariano, de quatorze versos, como também usa nada menos que 22 versos, alguns com rima, outros sem, em que a ideia de criar um momento especial em relação à forma e ao sentido é perdida. Que é possível ser fiel ao original foi provado pela bela tradução feita por minha mãe e utilizada posteriormente por mim quando traduzi a peça: é compacta, graciosa e comunica-se maravilhosamente bem com a plateia.

Não tenho muita certeza do que se pode dizer a respeito do processo de tradução de Shakespeare; tenho a impressão de que a exigência mais básica é que o tradutor tenha um vasto conhecimento do original, seja bastante sensível à musicalidade dos versos de Shakespeare e consiga perceber os ritmos do original com tanta facilidade que ele possa procurar ritmos equivalentes em português, pois não há nada pior do que uma tradução naquela língua horrível que é o resultado de uma tradução literal (com, digamos assim, palavras que não contribuem para a musicalidade do texto). É óbvio que ninguém consegue traduzir adequadamente uma língua da qual não tem total domínio, mas tenho certeza de que qualquer pessoa com conhecimento prático de inglês é capaz de ler Shakespeare, e ser tradutora não me impede de acreditar que todo mundo deveria, em algum momento, tentar ler o original: qualquer boa edição ajuda bastante em trechos que contêm palavras cujo significado tenha sido alterado com o passar dos séculos.

Isso, na verdade, nos leva a outra teoria defendida por algumas pessoas bastante competentes no que diz respeito a Shakespeare, exceto num aspecto: elas dizem que, se o objetivo é fazer com que o leitor entenda bem a obra do autor, o melhor seria fazer uma transposição absolutamente literal para a língua-alvo. Até admito que isso possa ser útil como suporte para pessoas que estejam tentando ler o original pela primeira vez, por exemplo; mas é difícil aceitar que o resultado possa ser chamado propriamente uma tradução de Shakespeare, porque não só a beleza dos versos seria perdida, mas também toda a noção de concisão típica de uma peça concebida para o palco.

Pessoalmente, não acredito que um texto mereça ser apresentado como uma tradução de Shakespeare se não alcança o objetivo básico de se prestar à encenação e à interpretação, já que era isso que o poeta tinha em mente quando escreveu as peças. Sou incapaz de levar a sério

a ideia de que é possível traduzir Shakespeare de duas formas diferentes, uma voltada para a página, que deve preocupar-se sobretudo com as qualidades literárias do texto, e outra voltada para o palco, e que no processo de encenação se tornaria uma criação do diretor, a quem é outorgado o poder de alterar, mudar e transformar o que quiser. Esta última ideia não pode ser válida quando o diretor tem a intenção de afirmar que está fazendo uma peça de Shakespeare.

Há várias encenações perfeitamente válidas, como o *Hamlet* de Charles Marowitz, que usa a peça original como material para novas ideias, mas ele não diz que o poeta as escreveu. Por outro lado, Peter Brook, um dos mais importantes diretores deste século, criou montagens altamente criativas e modernas de *Titus Andronicus*, *Sonho de uma noite de verão* e *A tempestade*, entre outras, sem jamais interferir nos textos, mas quando ele fez apresentações experimentais sobre temas de *A tempestade*, não disse que se tratava da peça de Shakespeare.

A principal razão pela qual não consigo aceitar essa distinção entre um Shakespeare literário e um teatral é que ele sempre escreveu para o teatro: desde 1594 ele vendeu suas peças regularmente para a companhia de teatro Lord Chamberlain's Men e nunca pensou em publicá-las como suas "obras", como fez Ben Jonson. As peças nem mesmo fariam com que ele fosse visto como um poeta (para isso, ele teve de publicar os poemas), e agora as pessoas vão negar a relevância teatral que está na essência dessas obras? Pessoalmente, leio regularmente um grande número de peças de Shakespeare, e isso me dá muito prazer; mas tenho de admitir que o prazer provocado por uma peça bem encenada é infinitamente maior.

Essa questão de reconhecer as peças como obras escritas para o palco é relevante, pois isso pesa muito na escolha vocabular e na estrutura frasal, bem como na liberdade legitimamente concedida ao tradutor para procurar a expressão correta na língua-alvo. Em meu trabalho com todas as peças que traduzi, sempre senti que era especificamente a peça em questão que determinava o tom a ser usado. Minha primeira experiência, *A comédia dos erros*, exigiu uma tomada de decisão muito difícil: a linguagem de Shakespeare nunca é pedante (exceto em *Titus Andronicus*, um esforço juvenil de iniciante) e é sempre muito moderna para seu tempo, e – eis a dificuldade – não se pode negar que *A comédia*, especialmente nas cenas com os Drômios gêmeos, beira a farsa e tem de ser engraçada,

já que obviamente era essa a vontade de Shakespeare. Respirando fundo, decidi usar, principalmente nas cenas dos escravos, uma linguagem completamente coloquial, e até mesmo algumas gírias, já que essa era a única forma de chegar o mais perto possível do clima do original. Isso, é claro, não me impediu de continuar me atendo à forma do original: prosa, verso e rima. Não há objeções à coexistência desses valores.

Com *O mercador de Veneza* foi outra história: a prosa não era usada apenas para fins cômicos, mas também para mostrar Shylock como um elemento estranho na sociedade de Veneza e alguém de personalidade muito forte. Ao mesmo tempo, sua integração na sociedade que adotou é expressa pelo uso de versos brancos quando ele está lidando com os venezianos. Por outro lado, como Shakespeare a essa altura estava bastante à vontade com a comédia romântica, em que a principal linha de ação focaliza os obstáculos no caminho do verdadeiro amor, as cenas entre Pórcia e Bassânio são intensamente líricas, não só porque são cenas de amor, mas também em razão da presença significativa do universo dos contos de fada na escolha entre os três cofres de ouro, prata e chumbo. Quando Bassânio faz a escolha certa, o contínuo tom lírico nessa longa cena foi, é evidente, particularmente difícil de traduzir, pois era necessário preservar a linguagem sem sofisticação do original (apesar de rica em alegorias), deixá-la plausível como expressão de um sentimento intenso e mantê-la sempre compreensível. Um bom exemplo do problema de encontrar o “equivalente mais próximo” é a música cantada enquanto Bassânio faz sua escolha: Pórcia não quer desobedecer aos desejos de seu pai, mas, ao mesmo tempo, quer que Bassânio se torne seu esposo. A única forma que ela encontra de ajudá-lo é fazer com que seus músicos cantem uma canção em que todos os versos iniciais rimem com “*lead*”, e eu simplesmente não conseguia encontrar palavras que expressassem o que a música diz e, ao mesmo tempo, terminassem em “*umbo*”, como “*chumbo*”; a melhor solução possível para mim foi usar rimas em “*undo*”, nas quais pelo menos o “*u*” e os sons nasais pudessem ser sugestivos da escolha certa.

Outro problema sério para a tradução das peças de Shakespeare provém das formas de tratamento. Em inglês, mesmo quando – como nos tempos de Shakespeare – “*thou*” podia ser e era usado, na verdade “*you*” pode ser e é usado em praticamente qualquer situação. Em português, é claro, temos “*tu*” e “*vós*” como as formas a serem usadas

para tratamento informal e formal, mas isso só acontece de verdade atualmente em Portugal, não no Brasil. Em alguns casos, aceitei o uso do “tu” (já que o teatro não é vida real, de qualquer forma), mas evitei o pronome “vós” tanto quanto foi possível, reservando-o praticamente apenas para reis e outros chefes de Estado. O número de sílabas cria algumas dificuldades, mas preferi usar “o senhor” e “a senhora”, já que soam muito mais plausíveis para o público. E é claro que outro problema é causado pelo uso brasileiro do “você” misturado com pronomes da segunda pessoa – como no exemplo hipotético “você ouviu eu te dizer”. Tento evitar isso sempre que encontro uma alternativa fluente e satisfatória, mas, ocasionalmente, quando essa parece ser a única maneira de expressar o original em português autêntico, emprego-a como uma expressão coloquial. Porém, tais decisões dependem em grande parte da peça em questão: tanto para *Júlio César* quanto para *Coriolano*, nas quais o próprio Shakespeare optou por dar preferência a uma linguagem mais formal e sóbria que sugerisse a preocupação dos romanos com sua própria importância, algo com a mesma altivez tinha de ser encontrado no vocabulário e no tom da tradução.

Às vezes é interessante descobrir que passagens que não pareciam ser especialmente problemáticas criam grandes problemas; isso aconteceu quando aceitei de bom grado traduzir *Sonho de uma noite de verão* antes de relê-la e, conseqüentemente, percebi que nada menos que 43% do texto é rimado, mas o problema realmente inesperado apareceu nas cenas da floresta de Arden, com os vários nomes de flores e pássaros, típicos da fauna e flora inglesa, cujas denominações em português nem sempre têm o mesmo som atraente que as originais para o público falante de inglês: *wild thyme* é “tomilho” (esse não é tão ruim assim), mas *oxlips* são “primaveras-dos-jardins”, *woodbine* é “madressilva-das-boticas” e *eglantine* é “rosa egrantéria” ou “madressilva silvestre”. Nesses exemplos, admito que, pensando em termos de uma peça para ser ouvida no palco, seria melhor tomar grande liberdade com o original e usar nomes de flores com uma sonoridade atraente com os quais uma plateia brasileira estivesse mais familiarizada:

*I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine*

foi traduzido como

Conheço um campo onde dança a cravina,
Onde cresce a violeta e a bobina,
Que a madressilva cobre com seu manto,
Junto à rosa muscada e o agapanto.

O mesmo tipo de liberdade foi tomado em III.i., com a canção de Bottom quando Titânia o conhece:

*The ousel cock, so black of hue,
With orange-tawny bill,
The throstle, with his note so true,
The wren with little quill –
.....
The finch, the sparrow, and the lark,
The plainsong cuckoo grey,
Who note full many a man doth mark,
And dares not answer nay –*

foi traduzido como

O melro, negro no peito,
Tem o bico alaranjado;
O tordo canta direito,
O pintassilgo é pintado.
.....
O pardal e a cambaxirra,
O cuco que mal emposta,
Com quem todo mundo embirra
Mas que ninguém dá resposta.

Não tenho nenhuma outra justificativa para tomar tais liberdades a não ser a certeza de que, ao pegar a ideia geral e o ritmo, estou sendo muito mais fiel ao que Bottom pretendia com sua canção do que se eu

tivesse usado todos os nomes de pássaros desconhecidos – e, além disso, como seria possível fazê-los rimar?

Um problema parecido aparece de vez em quando com relação a nomes. A tradição alegórica da Era Medieval só afetou significativamente as formas de drama na Inglaterra no caso das peças de moralidade, mas deixou sua marca. Há alguns exemplos de seu uso por Shakespeare, quase sempre com uma intenção crítica ou cômica: terei de enfrentar o problema, por exemplo, sempre que chego aos personagens Shallow e Silence⁸ na segunda parte de *Henrique IV*, e claro que traduzi o nome dos artesãos que estavam ensaiando e interpretando a história tragicômica de Tisbe em *Sonho de uma noite de verão*, já que o nome de cada um estava relacionado ao seu ofício específico. O problema intensificou-se, no entanto, quando traduzi *Medida por medida*, peça na qual (sem falar da ironia do nome Ângelo) todos os personagens cômicos recebem nomes alegóricos; é claro que é possível conservar o original e deixar as ações falarem pelos personagens, mas enquanto eu não sentia uma necessidade evidente de traduzir Sir Toby Belch ou Sir Andrew Aguecheek, parecia-me essencial para o conceito do que Shakespeare estava escrevendo que o sentido do nome de Mistress Overdone chegasse ao público, o que fez com que ela se tornasse Madame Japassada, por exemplo.

Como nos exemplos acima, problemas específicos de uma peça tornam impossível fazer generalizações a respeito tanto de traduções quanto do vocabulário e estilo determinados pelo tema e pelo ponto de vista autoral. A escolha de palavras é completamente condicionada por esses fatores e, se o objetivo principal foi sempre encontrar uma linguagem fluente e contemporânea, acessível para atores e público, também me pareceu crucial evitar gírias e expressões da moda que poderiam tornar-se obsoletas em pouco tempo. Não faz sentido ficar dando as desculpas habituais para todos os momentos em que se torna impossível traduzir algo sendo ao mesmo tempo fiel à letra e ao espírito do que está sendo traduzido; duvido que já tenha existido um tradutor que não tenha enfrentado tais momentos, e posso apenas dizer que minha saída para esse problema insolúvel tem sido, como

⁸ Nota da Tradutora: Traduzidos como Robert Raso e Silêncio por Barbara Heliodora. SHAKESPEARE, W. *Henrique IV, peça II*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

já mencionei, procurar o “equivalente mais próximo”. Pode-se dizer que acho que a parte principal do trabalho de traduzir consiste em uma constante volta ao original, em busca do que o tradutor considere ser o verdadeiro significado da peça. Isso, é claro, implica repensar constantemente a peça como um todo, assim como considerar seriamente a relevância dramaturgica de sua configuração formal em termos de conteúdo.

Na estruturação do diálogo pode-se encontrar a principal expressão da diferença crucial entre a dramaturgia dos clássicos e a do período elisabetano, isto é, a presença efetiva de ação no palco, herdada da forma ingênua de “realismo” das peças medievais. Para sugerir ação, deve-se levar em conta não só o eventual uso de falas curtas, mas também a escolha vocabular, como por exemplo o alto número de verbos que designam ação violenta (*crack* [partir], *tear* [despedaçar], *break* [quebrar], etc. etc.) em *Rei Lear*, já que isso cria a imagem necessária de ação: todo mundo “sabe” que coisas como mortes, batalhas e outras tais não estão acontecendo de verdade no palco, então o que é dito deve ser o meio para o compromisso da imaginação do público com o evento dramático – e, na medida do possível, todas as traduções devem manter a atmosfera do original.

Algumas das sugestões de ação também vêm do fato de que a cena é a unidade básica das peças elisabetanas: no começo, quando Shakespeare ainda estava aprendendo seu ofício, como no caso de *A comédia dos erros*, as cenas ainda são relativamente iguais em termos de extensão, sem dúvida porque ele estava seguindo fielmente o modelo de Plauto. No Ato I, a primeira cena tem 155 versos, a segunda tem 105; no Ato II elas têm 115 e 219; no Ato III, 123 e 184. Porém, quando chegamos ao Ato IV, as alterações inseridas por Shakespeare afetam a estrutura da trama e resultam em mais ação, e há quatro cenas de diferentes extensões, enquanto o desenrolar de toda a trama no Ato V é composto de uma única cena com 425 versos: cada vez mais a extensão e o número de cenas vão variar e depender da relevância dramática de cada uma. Também, devido à influência romana, toda a ação em *A comédia* acontece em um espaço neutro ao ar livre. No outro extremo, é possível referir-se a *Antônio e Cleópatra* (ainda não traduzida por mim),⁹

⁹ Nota das Organizadoras: *Antônio e Cleópatra* foi traduzida por Barbara Heliodora posteriormente (Lacerda, 2001; Nova Aguilar, 2006).

em que, em aproximadamente vinte lugares diferentes, acontecem nada menos que quarenta cenas, sendo que as duas mais curtas têm apenas quatro versos e a mais longa, 364.

Minha intenção aqui não foi escrever sobre tradução em geral ou examinar em detalhe o trabalho de outras pessoas e como ou por que esse trabalho foi feito dessa ou daquela forma, já que sou completamente incapaz de teorizar sobre esse assunto. Posso apenas afirmar com segurança que a maior ajuda que já tive para traduzir Shakespeare veio de meus muitos anos de leitura constante das peças, pois isso deixou em meus ouvidos a música e o ritmo dos diálogos do poeta.

Meus motivos para traduzir as peças de Shakespeare foram, como espero ter mostrado acima, de natureza muito prática. Talvez pelo fato de que a primeira tradução – assim como algumas das seguintes – foi sem dúvida concebida em termos de um texto voltado para o palco, nunca me passou pela cabeça acrescentar notas ou qualquer outro aparato crítico. Por outro lado, é bem possível que eu tenha evitado uma forma muito acadêmica porque tenho lutado minha vida toda contra a ideia de que Shakespeare é um autor “muito difícil”, acessível apenas a poucos privilegiados.

Ao longo do meu trabalho como tradutora de peças de Shakespeare, minha principal preocupação tem sido a busca por uma musicalidade e um ritmo em português brasileiro que sejam fluentes e possam ser aceitos como “o equivalente mais próximo” do original, para que pelo menos algo da tradução se aproxime da poesia dramática escrita por Shakespeare. E, ao mesmo tempo, busco encontrar uma linguagem que dê, tanto ao ator quanto à plateia, a sensação de conforto e identificação que se sente apenas em seu próprio idioma.

Espero sinceramente ter conseguido evitar totalmente os excessos da bardolatria e, ao mesmo tempo, tratar as peças como peças – excepcionalmente boas e belas, sem dúvida, mas fundamentalmente obras adequadas para o palco, criadas por um dramaturgo extremamente talentoso que sabia todos os segredos do palco para o qual escrevia, e que sempre escrevia tendo os atores em mente.

SÉCULO XXI
21TH CENTURY

PAULO BEZERRA

NAS SENDAS DE *CRIME E CASTIGO*¹

Traduzir *Crime e castigo* era um antigo projeto pessoal, que acalentei durante anos, propus a vários editores, e finalmente pude realizar através da Editora 34, que agora põe o romance ao alcance do público brasileiro na primeira tradução direta do original para a língua portuguesa. Antes eu já enveredara pelos labirintos do discurso dostoiévskiano ao traduzir o conto *Bobók* e transformá-lo em objeto da minha tese de livre-docência, defendida na USP em 1997.

TRADUZIR OU DESCREVER

Há mais de uma tradução de *Crime e castigo* para o português, dentre as quais a de Rosário Fusco, publicada pela editora José Olympio, é a mais conhecida. Trata-se de um ótimo texto em português, porém, como foi traduzido do francês, ou seja, é tradução da tradução, saiu fortemente marcado por muitos elementos característicos da língua e da literatura francesa e do próprio modo pelo qual os franceses costumam traduzir obras de autores russos. Assim, nas muitas passagens em que o narrador, em plena empatia com a profunda tensão psicológica que envolve a ação romanesca, constrói um discurso em que essa tensão se manifesta através de evasivas, reticências, hesitações, indícios de

¹ Prefácio do tradutor: nas sendas de *Crime e castigo* (fragmento, p. 7-9). In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 7-13. (Coleção LESTE). ©Editora 34 Ltda.

descontinuidade do fluxo narrativo, o texto de Fusco é fluido, elegante, seguro, afastando a idéia da tensão que contagia praticamente toda a narração. Se isso ocorre no plano da narração, agrava-se sensivelmente no plano do discurso das personagens, particularmente de Raskólnikov e Porfiri Pietróvitch; sem conseguir penetrar o labirinto de suas falas, o tradutor muitas vezes é levado a quase descrevê-las. Mas é bom que se ressalte: o tradutor brasileiro traduziu sob a mediação da língua francesa, fez, parafraseando Platão, uma “imitação de segunda categoria”, isto é, uma “imitação da imitação”, não podendo ser responsabilizado por nenhum daqueles problemas que acabei de mencionar. Com o material de que dispunha, construiu um belo texto em português, ficando os seus deslizes por conta do texto que lhes serviu de fonte. Esse é o problema central das traduções de segunda mão: dependem totalmente da qualidade do texto que lhes serve de fonte, sem meios de penetrar a essência do texto do autor. É isso também que justifica plenamente a tradução direta, muito particularmente quando se trata de ficção.

Toda tradução é a tradução possível, o ato de traduzir, particularmente ficção, encerra uma boa dose de saudável ilusão, na medida em que acreditamos, *honestamente*, traduzir o que está no texto. Portanto, não podemos enfrentar um texto literário com a pretensão do “dois e dois são quatro”, pois estamos diante de discurso literário com toda a sua carga polissêmica, o que nos obriga constantemente a interpretar o sentido ou os sentidos de uma palavra ou expressão no contexto específico desse discurso e procurar o modo mais adequado de transmiti-los. Para tanto é indispensável, é essencial que o tradutor conheça, e bem, o universo cultural em que se produz esse discurso e os seus referentes vários, somando-se a isso outra questão essencialíssima: a honestidade profissional, o comprometimento ético com a palavra do outro. Isso nos obriga a ir às últimas conseqüências, ao fundo do poço à procura do sentido mais próximo de determinada palavra ou expressão nas circunstâncias concretas da sua enunciação.

Ao traduzir *Crime e castigo*, procurei manter os elementos de estilo que são peculiares ao do autor. Dostoiévski usa com certa frequência o travessão – ora para enfatizar um pensamento do narrador ou de alguma personagem, ora para inserir outras idéias na discussão etc. –; emprega, e muito, duas (e às vezes até mais) adversativas contíguas, como *no, odnako*

je, que traduzimos o mais das vezes como “mas, não obstante”; abusa do emprego do advérbio *vdruk* (que chega a aparecer cinco vezes em um parágrafo), que traduzi como “de repente”, “num repente”, “súbito”, “eis que” etc. O discurso dostoiévskiano nem sempre prima pela fluência, pela elegância; sua constituição depende do clima social e psicológico em que se desenvolve a narração, da tensão psicológica que envolve as vozes das personagens, do grau de empatia entre o narrador e as personagens. O enredo de *Crime e castigo* é marcado por uma tensão dramática às vezes até sufocante, que decorre do labirinto discursivo em que se encontram as suas personagens, daí a forma sinuosa que as suas falas assumem. Há também falas empoladas, como a de Razumíkhin, por exemplo, na qual se intercalam expressões que à primeira vista parecem desprovidas de sentido. Procurei seguir de muito perto a maneira pela qual cada personagem se exprime, manter o ritmo das suas falas, a ordem da sua construção, traduzindo-as em vez de descrevê-las, como costuma acontecer na tradução indireta. Amaneirar o discurso de Dostoiévski para torná-lo “mais elegante” e “mais fluido” significaria atentar contra a originalidade de um autor cuja peculiaridade principal é a ruptura com as matrizes tradicionais do pensamento e suas formas de expressão.

[...]

PAULO BEZERRA

ON THE PATH OF *CRIME AND PUNISHMENT*¹

Translating *Crime and Punishment* was an old personal project that I cherished for many years, proposed to various publishers, and could finally complete thanks to Editora 34, that is now putting the novel within reach of the Brazilian public with its first direct translation from the original to the Portuguese language. I had previously set out into the labyrinths of Dostoyevsky's language when translating the short story *Bobók*, which turned into the subject of my doctorate thesis, defended at USP in 1997.

TO TRANSLATE OR TO DESCRIBE

There are several translations of *Crime and Punishment* into Portuguese, of which the best known is the one by Rosário Fusco, published by José Olympio. This is an excellent text in Portuguese, but as it was translated from French, and is therefore a translation of a translation, it came out strongly marked by many characteristic elements of the French language and its literature, and by the particular way in which the French tend to translate works by Russian authors. Thus in many passages where the narrator, in complete empathy with the profound psychological tension that pervades the action of the

¹ Prefácio do tradutor: nas sendas de *Crime e castigo* (extract, p. 7-9). In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Translation, preface and notes by Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 7-13. (Coleção LESTE). ©Editora 34 Ltda.

novel, constructs a discourse in which this tension manifests itself by means of evasion, ellipsis, hesitation, signs of discontinuity in the flow of the narrative, Fusco's text is fluid, elegant, self-assured, obscuring the feeling of tension that partially infects the whole narrative. If this occurs at the level of narration, it gets considerably worse in terms of the language of the characters, particularly that of Raskolnikov and Porfiri Pietrovitch; without being able to penetrate the labyrinth of their speech, the translator is forced almost to describe them. But it is worth pointing out: the Brazilian translator translated through the French language, resulting in, to paraphrase Plato, an "imitation of the second order", that is to say, "an imitation of the imitation", and he cannot be blamed for any of the problems that I have just mentioned. With the material at his disposal, he constructed a beautiful text in Portuguese, retaining its faults because of its source text. This is the main problem of second-hand translations: they depend totally on the quality of the source text, without ways to penetrate the essence of the author's text. This is also what fully justifies direct translation, particularly where fiction is concerned.

Every translation is the best possible translation; the act of translation, particularly of fiction, entails a fair amount of healthy illusion, as we *honestly* believe that we are translating what is in the text. Therefore, we cannot confront a literary text pretending that "two plus two equals four", as we are facing literary language with all its polysemic power, which obliges us to constantly interpret the meaning or meanings of a word or expression in the specific context of this language, while looking for the most adequate way of transmitting them. Above all, it is essential that the translator has a good knowledge of the cultural universe in which this language, with its various references, is produced. As well as this, the other issue of utmost importance is professional honesty, the ethical commitment to the other's word. This requires us to go as far as possible, to the very depths in the search for the best sense of a given word or expression in the concrete circumstances of its expression.

In translating *Crime and Punishment*, I tried to retain those stylistic elements that are particular to the author. Dostoyevsky somewhat frequently uses the dash – sometimes to emphasize a thought of the narrator or a certain character, sometimes to insert other ideas

into the discussion etc. –; he very often uses two (and at times even more) joined adversatives, as with *no, odnako je*, which we usually translate as “but, nonetheless”; he overuses the adverb *vdruk* (appearing up to five times in a single paragraph), which I translated as “suddenly”, “all of a sudden”, “immediately”, “as soon as” etc. Dostoyevsky’s language is not always recognised for fluency or elegance; its makeup depends on the social and psychological climate in which the narrative is developed, on the psychological tension that pervades the voices of the characters, and on the degree of empathy between the narrator and the characters. The plot of *Crime and Punishment* is notable for an at times almost suffocating dramatic tension that results from the linguistic labyrinth that the characters find themselves in, hence the twisted form that their speech assumes. There is also pompous speech, such as Razumikhin’s, for example, in which apparently nonsensical expressions are inserted. I tried to follow closely the manner in which each character expresses her/himself, maintaining the rhythm of her/his speech and its syntax, translating rather than describing, as is the tendency of indirect translation. Adapting Dostoyevsky’s language to make it “more elegant” and “more fluid” would mean undermining the originality of an author whose principal distinguishing feature is the break from traditional patterns of thought and their forms of expression.

...

Translated by Alexander Martin Gross

Sobre as organizadoras

Marcia A. P. Martins é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), tendo realizado estágio pós-doutoral na Queen Mary University of London em 2012. Tradutora, professora e pesquisadora, é vinculada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde atua na pós-graduação, graduação e especialização formando tradutores e pesquisadores sobre tradução. É coeditora do periódico *Tradução em Revista* e compilou a base de dados sobre traduções brasileiras do cânone dramático shakespeariano disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/shakespeare/>, da qual é gestora. Seus principais interesses de pesquisa são as reescritas do cânone dramático shakespeariano para o português e a história e historiografia da tradução, tópicos frequentes em sua produção bibliográfica.

Andréia Guerini é professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em Florianópolis. Tem atividades de pesquisa, docência e extensão na área de Letras, sobretudo em Estudos da Tradução, Estudos Literários e Estudos Italianos. Possui doutorado em Literatura pela UFSC, pós-doutorado pela Università degli Studi di Padova e estágio sênior pela Universidade de Coimbra. É editora-chefe de *Cadernos de Tradução*, *Appunti Leopardiani* e da *Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística*. Foi coordenadora da Pós-Graduação em Estudos da Tradução/UFSC nas gestões 2010-2013 e 2013-2016. Tem publicado regularmente artigos, resenhas, capítulos de livro e traduções. É pesquisadora do CNPq.

About the Editors

Marcia A. P. Martins holds a doctoral degree in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo and did post-doctoral research at Queen Mary University of London in 2012. A translator, translator trainer, and researcher, she is a full-time professor at the Department of Letters at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Brazil, where she teaches graduate, undergraduate and graduate diploma courses in translation theory and practice. She is co-editor of the online journal *Tradução em Revista*, and has compiled the database on Brazilian Portuguese translations of Shakespearean drama available at <http://www.letras.puc-rio.br/shakespeare/>, which she edits. Her main research interests are rewritings of Shakespeare's plays in Brazilian Portuguese and history and historiography of translation, topics that feature regularly in her publications.

Andréia Guerini belongs to the faculty of the Foreign Language and Literature Department and the Graduate Program in Translation Studies at the Federal University of Santa Catarina (UFSC), in Florianópolis, Brazil. Her professional activities include research and teaching in regular and outreach courses in Letters, particularly in Translation Studies, Literary Studies, and Italian Studies. She earned her doctorate in Literature from UFSC, did post-doctoral research at the University of Padova, and was a visiting professor at the University of Coimbra for one year. She is editor-in-chief of the journals *Cadernos de Tradução*, *Appunti Leopardiani*, and *Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística*. She also coordinated the Graduate Program in Translation Studies at UFSC for two terms, 2010-2013 and 2013-2016, and regularly publishes articles, reviews, book chapters, and translations. She is a CNPq (Brazilian National Council for Scientific and Technological Development) researcher.

Este livro foi editorado com as fontes Minion Pro e Roboto. Miolo em papel pólen soft 80 g; capa em cartão supremo 250 g. Impresso na gráfica e editora Copiart em sistema de impressão offset. Tiragem: 500 exemplares.

Este livro reúne reflexões acerca de concepções de tradução e do fazer tradutório a partir do ponto de vista de diferentes tradutores brasileiros. São reflexões não sistematizadas, produzidas em momentos históricos diferentes, que cobrem um arco temporal de mais de duzentos anos, do final do século XVIII até os nossos dias. São paratextos e metatextos escritos por tradutores, homens e mulheres, que emolduram abordagens de gêneros textuais diversos: do texto técnico-científico ao de ficção, passando pela literatura infantojuvenil, pela poesia épica e lírica e pelo drama.

This book brings together reflections on translation and its practice from the viewpoints of a variety of Brazilian translators. These are non-systematized reflections which were produced in different historical contexts spanning over two hundred years, from the end of the 18th century until the present day. They come from paratexts and metatexts written by translators, men and women, which offer approaches to diverse textual genres: from technical/scientific writings to fiction, as well as children's literature, epic and lyrical poetry, and drama.



PGET

