



**PAULO HENRIQUES BRITTO**

**ENTREVISTA**

**medusa**

curitiba  
2019

Copyright desta edição  
© 2019 Medusa

Edição  
Ricardo Corona  
Eliana Borges

Projeto gráfico  
Eliana Borges

Revisão  
Nylcéa T. de Siqueira Pedra

ISBN 978-85-64029-73-6

Impresso no Brasil / 1ª. Edição  
Foi feito o depósito legal

Editora Medusa  
www.editoramedusa.com.br  
editoramedusa@hotmail.com  
facebook.com/EditoraMedusa

Coordenação da coleção  
Andréia Guerini  
Dirce Waltrick do Amarante  
Karine Simoni  
Sérgio Medeiros  
Walter Carlos Costa

Comitê editorial  
Caetano Galindo (UFPR)  
Fábio de Souza Andrade (USP)  
Gonzalo Aguilar (UBA)  
Henryk Siewierski (UnB)  
Kathrin Rosenfield (UFRGS)  
Luana Ferreira de Freitas (UFC)  
Malcolm McNee (Smith College)  
Marco Lucchesi (UFRJ e ABL)  
Myriam Ávila (UFMG)  
Odile Cisneros (Universidade de Alberta)  
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados internacionais de catalogação na publicação  
Bibliotecário responsável: Bruno José Leonardi – CRB-9/1617

---

Paulo Henriques Britto: entrevista / organizado por Caetano W.

Galindo e Walter Carlos Costa. - Curitiba, PR : Medusa, 2019.

168 p. ; 19,5 x 13,5 cm. (Coleção palavra de tradutor)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-64029-73-6

1.

418.02

---

**ORGANIZAÇÃO**

**Caetano W. Galindo  
Walter Carlos Costa**

**coleção palavra de tradutor**

## SUMÁRIO

9	APRESENTAÇÃO
15	ENTREVISTA
63	CRONOLOGIA
101	AMOSTRAS DE TRADUÇÃO
119	DEPOIMENTO
125	TEXTOS TEÓRICOS
164	APÊNDICE

## APRESENTAÇÃO

Paulo Henriques Britto é quase certamente o maior poeta brasileiro em atividade. Seus sete livros de poesia compõem uma obra fundamental, reconhecida como tal pela crítica, pela academia e pelos leitores. Mas este livro não trata do poeta.

Apesar de ter um segundo volume de contos no prelo, Britto até aqui publicou um único livro de ficção, *Paraísos artificiais* (2004), que prontamente lhe valeu um prêmio Jabuti. Ele é, além disso, um dos maiores formadores de tradutores do país, trabalhando há quase quarenta anos no curso de tradução da PUC-Rio e, em nível de pós-graduação, lecionando, pesquisando e orientando na área há mais de quinze anos. Mas este livro não é sobre o prosador, e trata apenas tangencialmente do educador.

Diante de um currículo como esse, no entanto, seria talvez de se esperar que a atividade de Paulo Henriques Britto como tradutor fosse da esfera do diletantismo, ou algo estritamente articulado à sua produção acadêmica, fruto de projetos de pesquisa pontuais. No entanto, os mais de cem livros traduzidos por ele desde os anos setenta o transformam numa figura pouco frequente no panorama tradutório brasileiro: um criador que é também pesquisador; um professor que é também tradutor em ritmo editorial acelerado.

Não é arriscado afirmar que em toda a história das letras brasileiras, poucas pessoas terão deixado uma contribuição tão vigorosa quanto a de Paulo Fernando Henriques Britto: poeta, contista, crítico, educador... tradutor.

Este volume tem a tarefa agradabilíssima de apresentar, dentre todas as suas áreas de atuação, exatamente a sua carreira como tradutor, e de oferecer o registro de uma trajetória que ajudou a formar gerações de profissionais, leitores e escritores. Este volume é nosso agradecimento pessoal à presença de Paulo Henriques Britto em nossa vida e em nossa carreira, e é nossa pequena tentativa de fazer com que os leitores possam ter algo da clareza que temos nós, ao avaliar a dimensão de sua atuação ao longo de décadas.

\*

Paulo é carioca, de 1951, filho de pai acriano e mãe carioca. A profissão do pai, engenheiro de telecomunicações, levou a família a uma estada de dois anos em Washington, entre 1962 e 1964. Com isso, ele aprendeu inglês em imersão total, atingindo um refinado bilinguismo que, em breve, ajudaria a definir seus rumos profissionais.

Sua segunda passagem pelos Estados Unidos começou em 1972, quando foi para a Califórnia para estudar cinema. O curso, no entanto, foi abandonado, deixando como principais frutos ideias e esboços

que, décadas depois, seriam transformados em contos. A partir daí, e antes de ingressar na universidade, no Brasil, ele começa a trabalhar como professor de língua inglesa e tradutor.

Na PUC-Rio, ele se forma em Letras e defende seu mestrado em 1982. Mas desde 1978 já era professor do curso de Letras, onde pôde dar aulas não apenas de linguística (sua área de interesse original), mas também de literatura, tradução e, posteriormente, de criação literária. A partir de 2002, começa sua atuação na Pós-Graduação.

Sua poesia é parte da paisagem cultural brasileira desde 1982, quando é publicado seu primeiro livro, *Liturgia da matéria*. Nos anos seguintes, se seguiram *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997, vencedor do Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional), *Macau* (2003, que recebeu o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e o Prêmio Alceu Amoroso Lima), *Tarde* (2007, recebedor do Prêmio Alphonsus de Guimaraens), *Formas do nada* (2012, Prêmio Bravo! Bradesco Prime) e *Nenhum mistério* (2018).

Suas obras ainda incluem estudos monográficos sobre as canções de Sérgio Sampaio (2009), a poesia de Claudia Roquette-Pinto (2010) e o ensaio *A tradução literária* (2012, Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional, categoria Ensaio Literário). Sua produção tem também reconhecimento fora do Brasil. Seu livro *Macau* foi publicado em Portugal (2010) e duas antologias

poéticas suas foram editadas no exterior: nos Estados Unidos, *The clean shirt of it: poems of Paulo Henriques Britto*, com seleção, tradução e introdução de Idra Novey (2007); e na Suécia, *En liten sol i flickan*, com seleção, tradução e posfácio de Marcia Sá Cavalcante Schuback e Magnus William-Olsson (2014).

\*

O breve resumo acima deixa de fora aqueles mais de cem livros traduzidos. E se o tradutor é um “imitador”, que imita tão devidamente que chega a convencer que é rito o mito que deveras fita, Paulo tem uma trajetória com extensão e variedade para garantir que já tenha passado por todo tipo de identidade, estilo e projeto.

Ele já traduziu a complexa teoria literária de Luiz Costa Lima para o inglês. Traduziu não apenas poesia, mas a pretensa leveza de Elizabeth Bishop, a densidade absurda de Wallace Stevens e o extremo virtuosismo de Byron. Traduziu não apenas prosa, mas a oralidade idiossincrática de Richard Price e o vernáculo americano de Philip Roth, o experimento radical de William Faulkner; não apenas Thomas Pynchon, um dos mais sofisticados prosadores americanos das últimas décadas, mas um recorte da obra de Pynchon que vai do emaranhado de cultura pop e inapreensibilidade metafísica de *O Arco-íris da Gravidade* à dimensão trágica e continental de *Contra o Dia*, passando pelo

pastiche ensandecido de inglês setecentista de *Mason & Dixon*. E se imitar anacronicamente a língua do passado já podia parecer desafio suficiente, ele traduziu o clássico *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, decidindo empregar recursos estilísticos da época e um vocabulário que estivesse registrado no português do período.

Traduziu John Updike.

Traduziu V. S. Naipaul.

Traduziu Charles Dickens.

Traduziu a linguagem espiralada de Henry James.

Traduziu a deslumbrante prosa de Don DeLillo.

Se esse tradutor é um imitador, já vestiu carapuças de quase três séculos de idade, e outras tecidas ainda ontem. Já teve que produzir prosa alta e “baixa”, trágica e cômica (sua tradução de *Enderby por dentro*, de Anthony Burgess, é hilária), objetiva e lírica, e poesia metrificada, rimada, branca, livre, em prosa. Se o tradutor é quem conhece mais a fundo a caixa de ferramentas do idioma, Paulo Henriques Britto mostrou que pode passear pelas possibilidades da nossa língua como poucos.

Paulo refletiu sobre tudo isso. Sua experiência com *Vida vadia* (*Lush Life*), de Richard Price, rendeu finas reflexões sobre a representação da oralidade do português brasileiro na literatura. Sua lida com sucessivas versões da tradução de um poema breve de Emily Dickinson gerou uma rica discussão sobre a tradução

de poesia em seu *A tradução literária*.

Paulo se alimentou da melhor literatura produzida em inglês e em português (e também em outras línguas, que leu, ora, em tradução) e, lendo sempre como tradutor, formou-se também como produtor de versões outras dessa literatura. Paulo produziu parte da melhor literatura de que dispomos em português, não apenas através de sua incontornável, soberba poesia, mas também graças ao enriquecimento da literatura brasileira pela entrada de todos esses textos que ele pôde traduzir, e pelo alargamento das possibilidades da língua literária brasileira que ele, como poucos, produziu durante o processo de tradução.

\*

A cultura brasileira precisa de Paulo Henriques Britto. A cultura brasileira quase não merece Paulo Henriques Britto.

Nós, leitores, agradecemos e ainda esperamos o que ele vai produzir no futuro. Porque virá mais. Mais poesia. Mais contos. E, definitivamente, mais traduções.

Nós, organizadores, agora, saímos da frente, para que você possa conhecer um pouco melhor essa figura a quem, mesmo talvez sem saber, você já deve tanto.

**ENTREVISTA**



## UM TRADUTOR

### **1. Paulo Henriques Britto é, em primeiro lugar, poeta, professor ou tradutor?**

Boa pergunta. Ainda guardo alguns vestígios da minha formação existencialista — vá lá a expressão pretensiosa, que dá a entender que tenho uma bagagem filosófica sólida, o que está longe de ser verdade — mas enfim, por conta das minhas leituras apressadas de Sartre, sempre desconfio dessas questões em torno da essência de uma pessoa. Não sei se sou fundamentalmente, ou essencialmente, ou em primeiro lugar, isto ou aquilo. Sempre quis ser escritor, mas na verdade meu sonho era ser romancista. Aliás, o que eu queria ser de verdade era músico, mas por volta dos 16 anos — quando já estava estudando piano há uns dois anos — eu já tinha perfeita consciência da minha completa falta de talento musical. Do mesmo modo, comecei a me concentrar na poesia porque todas as minhas tentativas de escrever romances naufragaram, gerando no máximo contos. Tanto o trabalho de professor quanto o de tradutor foram coisas em que entrei sem muito plano, basicamente porque precisava ganhar algum dinheiro. Eu estaria faltando com a verdade se negasse que tenho pretensões de que meus poemas sejam lidos ainda por algum tempo; mas as traduções eu sei que só vão durar uma geração,

no máximo; toda tradução é provisória. E o trabalho de professor é como o da faxineira: quando você termina o serviço, você vê que já tem que recomeçar tudo de novo. Cada nova leva de alunos é um recomeço, e o nosso trabalho se repete com um novo grupo de pessoas, partindo do zero. Resumindo, não tenho a menor ideia de como responder essa pergunta.

## 2. Como a tradução entrou na tua vida?

Eu nunca tive um projeto de me tornar tradutor. Na adolescência, de vez em quando eu traduzia uma letra de música para mostrar a alguém que não soubesse inglês. Depois, na Califórnia, traduzi para o inglês algumas letras de canções e poemas para mostrar aos meus amigos de lá. De volta ao Brasil, comecei a trabalhar como professor de inglês, e um amigo meu me chamou para uma editora aqui do Rio que estava precisando de tradutores. Na verdade, eles queriam era um serviço de revisão de traduções já feitas. Foi meu primeiro trabalho profissional nessa área. A editora era a Imago, e os textos a serem revistos eram traduções das obras completas de Freud feitas a partir não do original, mas da tradução inglesa. As traduções estavam inutilizáveis, e cabia a mim — um garoto de 21 anos sem nenhuma experiência prévia de tradução e sem nenhum conhecimento de alemão, mas com algumas leituras de Freud — transformar aqueles textos em alguma coisa aproveitável. Meu trabalho era

coordenado pela Themira Brito, uma paraibana que, como fiquei sabendo muito recentemente, faleceu há pouco tempo, tendo voltado a seu estado há décadas. A Themira era uma pessoa da maior competência, e foi com ela que dei meus primeiros passos no mundo da tradução e revisão de textos. De todos os meses que trabalhei na Imago, só concluí um trabalho que chegou a ser editado, um texto curto do Freud que saiu naquela edição das obras completas da Imago como sendo tradução minha e da Themira. Pouco depois disso, comecei a fazer alguns livros de divulgação científica para uma outra editora aqui do Rio, a Ao Livro Técnico, que já não existe. Cheguei a fazer uns três livrinhos, um sobre peixes, outro sobre filhotes de animais, um sobre astronomia; os títulos eram sempre *O mundo maravilhoso de...* Também fiz um livro sobre linguística, para a Zahar, em colaboração com colegas da PUC — eu já havia começado a trabalhar na PUC. Mas foi com a Nova Fronteira que comecei o trabalho de tradução literária, com um romance de Patrick White, um escritor australiano.

## 3. O que foi te capacitando para essa atividade?

A prática da leitura e da escrita, uma prática constante, que começou por volta dos seis anos de idade, quando aprendi a ler. Escrever é sempre uma maneira de praticar a tradução, do mesmo modo como traduzir é uma maneira de aprender a escrever. Outra

coisa importante, é claro, foi eu me tornar bilíngue por volta dos 11, 12 anos de idade. Alguns dos meninos brasileiros que conheci em Washington, quando fui morar lá no início dos anos 60, viviam numa espécie de interlíngua, misturando elementos do português e do inglês. Foi uma coisa que sempre evitei; até por causa do exemplo dado por esses garotos, sempre fiz questão de separar bem uma língua da outra. Quando estava no colégio, eu falava inglês e pensava em inglês; se encontrava com meu irmão na hora do recreio, nós dois só conversávamos em inglês. Mas quando chegava em casa, aí eu trocava de língua, e voltava a ser um falante do português. Essa separação clara se reafirmou quando, dez anos depois, fui estudar cinema na Califórnia. O inglês era a língua com a qual eu funcionava na faculdade, ou mesmo na casa dos amigos; o português era a língua da intimidade, quando eu estava pensando e escrevendo sozinho, na minha casa.

#### **4. Como vêm mudando o perfil e a rotina do tradutor literário?**

Bom, comparar com os tradutores de gerações anteriores fica difícil, já que não tive nenhuma relação muito próxima com tradutores bem mais velhos do que eu, e os depoimentos de tradutores não são abundantes. O que posso fazer é comparar o meu trabalho no tempo em que eu comecei, nos anos 70, com o que faço agora. A diferença principal, é claro, é o advento dos

computadores e da internet. Não é apenas que tenha ficado muito mais fácil redigir no computador do que era no tempo da máquina de escrever; há que considerar também a questão da pesquisa. O levantamento de um termo, ou de vários termos, que antes era uma operação que envolvia consultas a dicionários, idas a bibliotecas, telefonemas para peritos que me haviam sido indicados por conhecidos de conhecidos, tudo isso foi substituído por uma brevíssima consulta ao Google. Ou seja: algo que levaria dias para resolver agora se resolve numa questão de segundos. Mas há uma outra diferença muito grande entre ser tradutor 40 anos atrás e ser tradutor agora, que tem a ver com a atitude das editoras. Quando comecei a atuar, o trabalho do tradutor era tão desvalorizado sob todos os aspectos que ele não tinha sequer o direito de definir a forma final do texto. Você fazia a tradução, entregava o calhamaço à editora e daí em diante perdia todo e qualquer controle sobre o seu trabalho. O revisor corrigia uma série de falhas, sem dúvida, mas também “corrigia” coisas que estavam perfeitamente corretas, soluções que haviam custado horas de pesquisa, e as substituíam por falsos cognatos ou outras alternativas dessas que parecem corretas à primeira vista mas que na verdade são equivocadas. Com a internet ficou muito mais fácil você entregar o texto para a editora e depois recebê-lo de volta, já revisado, para que você tenha oportunidade de aprovar ou recusar, uma por uma, todas as emendas propostas pelo revisor. Isso faz uma diferença brutal.

É tão fundamental que o texto traduzido passe pelas mãos de um revisor consciencioso, que vai perceber um monte de problemas que o autor do texto não percebeu (e digo “autor do texto” porque isso se aplica não apenas ao texto traduzido mas também ao texto original), quanto que o texto revisado seja submetido ao crivo final de quem de direito: o tradutor (ou autor do original).

Outra diferença é a existência de cursos de tradução de nível universitário, como o curso da PUC-Rio, onde trabalho desde 1978, mas que já tinha sido criado dez anos antes. Costumo dizer aos meus alunos que aqueles erros mais cabeludos que todo tradutor principiante comete hoje só são vistos pelo professor e pelos colegas; já os meus primeiros erros causados pela inexperiência, se não foram detectados pelo revisor, foram parar no livro impresso. Depois de três ou quatro anos de faculdade, o aluno de tradução já tem uma experiência considerável, e está muito mais preparado para enfrentar o mercado de trabalho do que eu estava quando, aos 21 ou 22 anos de idade, comecei a traduzir.

##### **5. Mais pontualmente, como era uma sessão de tradução típica do teu trabalho nos anos 80 e uma de hoje.**

Nos anos 80, a primeira etapa era fazer um

rascunho, naturalmente escrevendo direto com a máquina de escrever, já que nenhum tradutor tinha tempo de fazer um rascunho que depois seria passado a limpo. Depois, na etapa do cotejo com o original, usava-se liquid paper ou lápis para riscar umas passagens e acrescentar outras. Quando se pulava uma frase longa ou um parágrafo inteiro, o jeito era pegar uma outra folha de papel, datilografar o novo conteúdo e fisicamente cortar e colar aquele pedaço de papel na folha original, usando fita durex. Isso significa que no final do trabalho você tinha 200 ou 300 folhas de papel de tamanhos variados, por causa dessas tiras de papel que tinham que ser acrescentadas aqui e ali. De vez em quando eu dedicava um dia à tarefa de pesquisar termos. Eram idas à Biblioteca Nacional, à biblioteca do IBEU, à biblioteca do Jardim Botânico... por vezes eu ia à casa de um professor ou especialista, com um caderninho onde estavam anotadas as dúvidas. Lembro do famoso Mr. Payne, um inglês que veio para o Brasil nos anos 40 e foi ficando por aqui; quando comecei a trabalhar na PUC ele era professor de inglês e literatura inglesa no Departamento de Letras, mas em pouco tempo se aposentou por questões de saúde e idade. Bem, eu estava traduzindo um romance em inglês passado no tempo da Segunda Guerra, e não tinha como descobrir o significado de uma série de expressões idiomáticas, referências a produtos, instituições, lugares, enfim, todo o tipo de coisa que você não encontrava na *Encyclopædia Britannica*. Lembro que um dia fui à casa

do Mr. Payne, que já estava aposentado, munido do meu caderninho, para perguntar coisas como: O que significa tal-e-tal? Resposta: Uma marca de cigarros bem baratos da época. O que é tal-e-tal sigla? Uma agência governamental que oferecia tais-e-tais serviços ao público durante a guerra. Quem era Fulano? Um locutor de rádio da BBC. E assim por diante. Uma vez traduzido o texto, eu levava em sacos de supermercado as 200 ou 300 ou 400 laudas datilografadas até uma xerox, copiava todo aquele material, levava a cópia para minha casa, saía com os originais e ia até o correio, onde a tradução era despachada para São Paulo — sempre morei no Rio e quase sempre trabalhei para editoras em São Paulo. Quando a papelada chegava lá, alguém da editora me telefonava acusando o recebimento da tradução, e eu não precisava mais guardar o xerox, que virava papel rascunho, para fazer lista de compras e coisas assim. Eu vivia comprando dicionários e enciclopédias de todos os tipos — dicionários de gíria, de termos técnicos, glossários referentes a ecologia e bolsa de valores... Se saía uma revista com um artigo com muitos termos sobre um assunto que eu desconhecia, eu guardava o artigo, pensando que ele poderia ser útil algum dia. Antes de começar a traduzir o meu primeiro romance, de Patrick White, passado na Austrália, me instalei na biblioteca do IBEU com meu caderninho e li todo o longuíssimo verbete da *Britannica* sobre a Austrália, aprendendo coisas básicas sobre o país e sua história, fazendo anotações.

Hoje o computador substituiu a máquina de escrever, o xerox, o correio, boa parte dos dicionários que ainda tenho nas estantes, as idas a bibliotecas e consultas a *experts* — sim, porque agora quando preciso consultar alguém basta mandar uma mensagem por e-mail ou WhatsApp. Utilizo recursos como reconhecimento de fala — no momento, estou ditando estas respostas para um aplicativo que faz parte do Google Chrome, o Speech Notes — e também o Google Translator, que serve para fazer um primeiro rascunho grosseiro quando traduzo textos de não-ficção. Tenho que me obrigar a me levantar da cadeira uma vez a cada meia hora, mesmo que seja só para andar de um lado para o outro no apartamento, porque nem mesmo para pegar dicionários preciso levantar. O tempo de preparação de uma tradução caiu drasticamente, mas — como sempre ocorre no capitalismo — isso não implicou uma renda maior, porque o valor do trabalho do tradutor foi corrigido de modo a levar em conta que ele leva muito menos tempo agora para fazer um livro.

## **6. Como se deu, na tua carreira toda (e como se dá hoje), o convívio entre a vida de tradutor e o “emprego”?**

Durante muitos anos, entre o início dos anos 70 e os anos 90, meu salário de professor correspondia a pouco menos da metade da minha renda; o resto vinha de traduções literárias para editoras, e de traduções e

versões para o inglês de textos acadêmicos, técnicos etc. Era um regime de trabalho brutal. Mais de uma vez, aproveitei um fim de semana prolongado ou o Carnaval ou a Semana Santa para assumir um trabalho extenso de versão para o inglês, passando três ou quatro dias trabalhando de manhã à noite. Só parei com isso quando, por volta dos 40 e poucos anos, logo depois de entregar um desses trabalhos, numa Quarta-feira de Cinzas, fui parar no hospital, vítima de estresse. Mas tive que abandonar essas traduções e versões freelance quando passei a integrar o quadro de professores de Pós-graduação no Departamento de Letras da PUC: com as orientações de mestrandos e doutorandos e as participações em bancas, o tempo tornou-se mais restrito ainda, e em matéria de tradução fiquei fazendo só a literária, num ritmo bem mais lento, mais para não perder meu vínculo com esse trabalho, que para mim é uma fonte enorme de prazer. Então posso dizer que, em resumo, entre o início dos anos 70 e agora o trabalho de professor foi ganhando espaço na minha agenda. Se algum dia eu me aposentar na PUC, e se a saúde aguentar, imagino que vou voltar a traduzir mais.

### **7. É possível viver de tradução literária nos países de língua inglesa? E no Brasil?**

Acho que não. Pelo menos os tradutores americanos que eu conheço têm sempre um vínculo empregatício com uma universidade, ou uma editora, ou eles

próprios são escritores. Naquele livrinho sobre tradução literária do Clifford Landers ele deixa isso bem claro. No Brasil, é até possível, se você tiver uma capacidade de trabalho insana e não tiver uma família para sustentar.

### **8. Por que se dedicar à tradução literária, se outras áreas são financeiramente mais interessantes?**

Essa é simples: porque dá muito prazer. Traduzir dá um prazer muito próximo ao de escrever; traduzir um romance é uma experiência com muitos pontos em contato com a de escrever um romance; no caso da poesia, a proximidade é ainda maior. Mas imagino que as pessoas que têm prazer em redigir manuais devem sentir um enorme prazer em traduzir manuais. (Parece que Kafka gostava de redigir relatórios técnicos na área de segurança no trabalho, que era a especialidade dele; nunca li nenhum, mas dizem que a qualidade desses textos dele é elevada.)

### **9. Só porque é algo que você menciona com frequência: qual a relação entre música e tradução, na tua vida e na tua práxis?**

Entre música e tradução não vejo nenhuma relação, em sentido estrito; mas é verdade que costumo trabalhar ouvindo música — não só traduzir como também ler, corrigir trabalhos de alunos, preparar aulas, escrever etc. Mas tem que ser música instrumental, de

preferência peças que eu já conheço mais ou menos bem. Músicas cantadas em idiomas que eu entendo, ainda que mais ou menos, ou músicas com uma estrutura particularmente complexa — essas eu ouço caminhando na rua, ou andando na esteira na academia, ou então na minha sala, antes de dormir, numa sessão de audição concentrada. Quer dizer, a música que ouço quando trabalho tem que ser do tipo que não exige atenção concentrada, que pode atuar como um pano de fundo para a concentração em outra coisa, e também para se sobrepôr a outros sons, menos agradáveis e com o potencial de distrair a atenção, como a televisão do vizinho ou uma conversa telefônica no quarto ao lado.

## TRADUZINDO

### 10. Que tipo de trabalhos você já realizou como tradutor?

O que eu mais faço é a tradução de livro, mesmo, mas já fiz outros tipos de trabalho. Nos anos 80 e 90, uma das minhas principais fontes de renda era fazer versões para o inglês de textos acadêmicos e institucionais. A própria Companhia das Letras uma vez me pediu para traduzir para o inglês alguns poemas infantis, que foram veiculados num CD-ROM. Também fiz algumas versões para legendagem em DVD. Traduzi umas letras do Gilberto Gil para um disco dele que seria

lançado no estrangeiro. E uma vez traduzi uma peça de teatro que foi montada aqui no Rio. Mas o meu barato foi sempre tradução de ficção e de poesia. Gostaria de ter feito mais traduções de poesia, que é a que me dá mais prazer. Tem também alguns autores e livros específicos que sempre tive vontade de traduzir: Henry Green e James Merrill, para citar apenas um romancista e um poeta.

### 11. No mundo editorial, real, a tradução é trabalho de equipe?

Na verdade, tradução é sempre um trabalho de equipe, quer dizer, embora o tradutor trabalhe sozinho na frente do computador, antes dele veio a pessoa que escreveu o texto original, é claro, e depois dele virão o revisor, o preparador etc. Agora, quem assina o texto traduzido é o tradutor, e por mais vitais que sejam a participação do revisor e a do preparador, o autor da tradução é o tradutor, e por isso nenhuma mudança deve ser feita no texto dele sem que ele seja consultado antes. Isso é fundamental. Mas sei que em muitas editoras, principalmente quando o tradutor ainda é principiante, decisões finais são tomadas sem que ele seja nem mesmo comunicado do que está sendo feito. Isso me parece um erro.

### 12. Como se dá a tua relação com os outros profissionais responsáveis pelo texto final na editora?

Meu método de trabalho atual com a Companhia das Letras é o que me parece ideal: eu mando a tradução para eles, o revisor me devolve o texto todo corrigido e anotado, e eu tenho que aprovar cada uma das mudanças, o que acontece com a grande maioria delas. Mas quando aparece uma alteração com a qual eu não concordo, eu justifico o motivo pelo qual prefiro a minha solução original, ou uma terceira solução que estou propondo agora. Quando acho que a solução que adotei corre o risco de ser rejeitada pelo revisor, faço um comentário à margem explicando a ele por que escrevi o que escrevi: um erro de gramática proposital, para indicar que o personagem que está falando tem pouca instrução, por exemplo.

**13. Qual foi a tua tradução melhor recebida e qual foi a mais vendida?**

Sem dúvida alguma, *Rumo à Estação Finlândia*, de Edmund Wilson, um *best-seller*, até hoje não entendi muito bem por que vendeu tanto. Cheguei a dizer ao Luiz Schwarcz que talvez não fosse uma boa ideia publicar esse livro, uma história do socialismo, no momento em que o chamado socialismo real estava desmoronando na Europa. Felizmente o Luiz não ouviu meu conselho; traduzi o livro, que aliás é ótimo, e foi o primeiro grande sucesso de vendas da Companhia das Letras. Saíram não sei quantas reimpressões em pouquíssimo tempo;

peças me mandavam cartas — nesse tempo as pessoas ainda escreviam cartas — de todos os cantos do Brasil, apontando cochilos na tradução e na revisão, que a gente corrigia na reimpressão seguinte.

Nessa época um grande amigo meu, o contista Antonio Carlos Viana, convidou a mim e a Santuza Naves, minha mulher, para darmos conferências na Universidade Federal de Sergipe, onde ele trabalhava. Uma entrevistadora da televisão de lá resolveu me entrevistar ao vivo, para eu falar do meu trabalho de tradutor. Antes de começar a entrevista, ela me pediu umas informações básicas, e eu disse que era tradutor literário, trabalhava mais com poesia e ficção, coisas que não vendiam muito mas que me pareciam importantes, autores clássicos etc. e tal, e comentei *en passant* que o único livro que havia virado *best-seller* de todos que eu tinha traduzido era *Rumo à Estação Finlândia*, um sucesso editorial que ninguém esperava. Bem, a câmara foi ligada, e a primeira pergunta que a entrevistadora me fez foi mais ou menos esta: num país onde tantos escritores nacionais não conseguiam ser editados, como eu me sentia na condição de tradutor de *best-seller*?

**14. Engraçado é que o próprio sucesso desse livro, naquele momento, já sinalizava uma mudança no mercado editorial. Em que medida você diria que a tua carreira como tradutor se beneficiou desse lance de "sorte" que foi o surgimento e a ascensão dessa editora?**



Certamente, a entrada em cena da Companhia das Letras foi importante. Ela começou a traduzir autores como Pynchon, Foster Wallace, que nunca vendem muito, mas que têm um certo público, ainda que reduzido, e que dão prestígio à editora. Foi esse também o efeito do surgimento da CosacNaify, mais adiante. Quanto à relação com as editoras, creio que foi a partir da segunda metade dos anos 80, mais ou menos, que elas começaram a perceber que um livro mal traduzido é um mau negócio, que uma tradução ruim pode impedir as vendas de um título, e que portanto pagar melhor o tradutor, e lhe dar mais controle sobre o produto final, eram estratégias que a médio prazo iam resultar em maiores lucros para elas.

### 15. E como começou essa relação?

Eu estava traduzindo regularmente para a Brasiliense quando um rapaz que trabalhava lá, o Luiz Schwarcz, decidiu abrir sua própria editora. Ele me chamou e topei acompanhá-lo na aventura. E até hoje é a editora para a qual eu traduzo habitualmente. Para a Companhia, já fiz um pouco de tudo — ensaio, poesia — mas principalmente ficção, contos e romances. Sou o tradutor mais antigo da casa. Como hoje traduzo relativamente pouco, porque o trabalho na PUC me ocupa muito, eles só me passam trabalhos com prazos bem folgados. E eles embarcam em alguns dos meus

projetos, como a edição revista e ampliada da minha antologia de Wallace Stevens, que tinha sido publicada trinta anos antes.

### 16. Nesse convívio com a Companhia das Letras você chegou a emplacar sugestões de títulos ou autores?

Sim, a ideia de traduzir Stevens foi minha, e a editora topou. Também as cartas de Elizabeth Bishop eu propus traduzir, mas a Companhia já estava comprando os direitos quando dei a ideia. Mas de modo geral eles me oferecem um ou dois livros para eu escolher. Aconteceu também de uma vez eu começar a traduzir um livro e achar que ele era bem fraco; avisei a editora. Alguém lá deu uma olhada no livro e concordou comigo, e a tradução não foi concluída.

### 17. E as traduções feitas para outras editoras?

Já falei na Brasiliense e também na Nova Fronteira, para a qual eu fiz uns três livros (mas só mesmo o de White foi publicado; os outros, ao que parece, desapareceram em alguma gaveta em que havia um buraco negro). Anos depois, foi também a Nova Fronteira que se interessou por publicar um poema longo de Byron em que eu vinha trabalhando há seis anos nas horas vagas, *Beppo* — naquele tempo eu tinha horas vagas. Nos anos 80 e 90 fiz também alguns livros para a L&PM. Para outras editoras fiz um ou dois livros apenas, quase

nada de importante. A exceção foi a única vez que trabalhei para a finada CosacNaify; fiz *O som e a fúria* de Faulkner, que recentemente, com a extinção da editora, foi reeditado pela Companhia das Letras.

**18. E você já realizou outras funções além da de tradutor?**

Sim, naquele meu primeiro trabalho a que me referi acima, na Imago, como revisor. Também fiz a revisão da tradução do *Ulysses* de Joyce a cargo do Caetano Galindo, mas isso não deu trabalho nenhum: o texto já estava em ponto de bala; só fiz pegar três ou quatro cochilos e dar uma ou duas sugestões.

**19. Eu estava lá! Não foi bem assim.**

Não, o seu texto já estava pronto; insisto que só fiz mexer umas pouquíssimas coisas.

**20. Você incorporou alguma vez sugestões de leitores às suas traduções?**

Sim, no caso de *Estação Finlândia*, relatado acima, em que os leitores me escreviam corrigindo cochilos meus e do revisor. Mas desde então isso não voltou a acontecer, que eu me lembre.

**21. Em 2017 foi publicada, pela Luna Parque, *Meu***

*coração está no bolso*, antologia de poemas de Frank O'Hara. O livro foi organizado e posfaciado por Beatriz Bastos e a tradução é assinada por ela e por você. Você poderia dizer como foi essa tradução em colaboração?

Foi uma experiência ótima. A Beatriz tinha sido minha orientanda, e a pesquisa dela envolvia O'Hara, de modo que ela já havia traduzido alguns poemas dele, e durante o trabalho de orientação dei várias sugestões que foram incorporadas à versão final. Além disso, eu também já tinha vertido alguns poemas do O'Hara; uns tinham sido publicados na falecida revista *Inimigo Rumor*, há um bom tempo, e outros estavam engavetados, um deles sem que eu tivesse terminado a tradução. A iniciativa foi toda da Beatriz: foi ela que entrou em contato com a Luna Parque e com a editora americana que detinha os direitos autorais; depois revisamos nossas traduções e fechamos o livro. Frank O'Hara é um poeta muito bom, e nunca tinha saído nenhuma antologia dele aqui no Brasil.

**22. Você é um tradutor premiado, e também já participou de comitês de prêmios literários. Você acha que os prêmios cumprem adequadamente a função de chamar atenção para a tradução literária?**

Na verdade, só ganhei um prêmio como tradutor... Sim, talvez eles chamem a atenção para

um público muito restrito, de pessoas que têm um envolvimento com a leitura que é profissional, ou ao menos visceral. Não creio ser possível interessar o *common reader* na tradução. Por mais que esperneiem os teóricos da área de estudos da tradução, para quem não é da área — ou seja, algo assim como 99,9% da humanidade — a função do tradutor, como já afirmei, é fazer um pastiche do original — e idealmente deve ser um pastiche tão bem feito que o leitor tenha a nítida impressão de estar lendo aquele texto original, que para ele é inacessível. Então, a rigor, no momento da tradução, o tradutor *não* deve chamar a atenção para si próprio. Agora, principalmente no caso de obras complexas, ou muito afastadas da realidade do leitor em termos de tempo ou espaço, ou de ambos, nada impede que o tradutor capriche nos paratextos; este é o seu lugar de aparecer. Nas minhas traduções de poesia, sempre faço introduções, posfácios, notas; depois escrevo artigos acadêmicos abordando os problemas e soluções. Nesses lugares, faço questão de não ser invisível. Mas no texto traduzido, em si, tenho a obrigação ética de tentar ser o mais transparente possível. Sei que essa posição que defendo é (ou ao menos já foi) atacada por nove entre dez estudiosos da tradução; mas sei também que nenhum dos estudiosos que criticam as metas de transparência e fidelidade já traduziu mais de cem obras literárias. Achar um tradutor com grande produção prática que assine embaixo das teses de Lawrence Venuti e Rosemary Arrojo é tão

difícil quanto achar um criacionista num congresso de paleontologia.

**23. Há um viés quanto ao tipo de tradução escolhida pelos júris desses prêmios? Um trabalho monumental, como a tua tradução de *Contra o Dia*, não parece ter sido considerado “premiável”...**

O fato é que Pynchon, aqui no Brasil, não tem um público numeroso — não estou pensando em números absolutos, é claro; penso em números relativos: só uma porção pequeníssima do público de literatura propriamente dita, conhece e lê Pynchon. E esse público de literatura, é claro, já é reduzidíssimo. Pynchon não é muito lido, e ainda não é considerado um clássico. Quer dizer: não só as pessoas não leem como nem sequer compram o livro só para ter na estante.

**24. Há algum projeto pessoal no teu horizonte (além de *The Ring and the Book!*)?**

Projetos puramente oníricos eu tenho vários, além desse livro do Browning que você mencionou: a tradução completa do *Don Juan* de Byron; um longo poema de James Merrill, *The Changing Light at Sandover*; os imensos diários de Samuel Pepys... Tenho uns outros projetos até viáveis, para — quem sabe? — depois que eu me aposentar como professor: meu romance predileto de Henry Green, *Party Going*;

vários romances e contos de Henry James que ainda não existem no Brasil; toda a sequência dos sonetos sagrados de John Donne (já traduzi 4 e tenho uns 2 ou 3 começados, de um total de 14)...

## PENSANDO A TRADUÇÃO

**25. Como você vê a disciplina dos estudos da tradução? Qual o uso que você faz, eventualmente, da disciplina nas tuas aulas e na tua atividade tradutória?**

Por algum tempo tive um certo interesse pelas questões de teoria da tradução, apesar de não ter uma cabeça muito boa para coisas teóricas; sempre gostei mais do trabalho prático. Mesmo quando estudo poesia, o que mais me interessa é o que há de mais concreto: ritmo, distribuição de acentos e fonemas, uso de metáfora e metonímia etc. Na tradução, gosto de me debruçar sobre coisas bem pé na terra: como reproduzir o efeito de oralidade nos diálogos em obras ficcionais; como recriar em português os esquemas métricos do inglês; essas coisas. Então o que mais me interessa é usar a teoria para contribuir para o trabalho prático de tradução literária, e para a formação de tradutores literários. Mas houve um momento em que vi a proliferação, no campo dos estudos da tradução, de propostas inteiramente desvinculadas da realidade,

que só poderiam ter surgido na cabeça de pessoas que não são tradutores práticos como nós. O que motivou os poucos trabalhos teóricos que escrevi por volta da virada do século foi o intuito de combater essas propostas que, ao criticar a visão tradicional, essencialista e representacionista da linguagem, faziam afirmações inteiramente absurdas — mas combatê-las sem defender as posições tradicionais que elas criticavam, e que tinham mais era que ser criticadas, mesmo. A lógica por trás de muitas das posições apocalípticas defendidas por estudiosos da tradução me parecia inaceitável. Por exemplo, afirmava-se que o tradutor não devia ter a transparência ou a fidelidade ao original como meta do seu trabalho, porque era impossível ter acesso completo ao original em si; como a tradução sempre seria marcada por características pessoais do tradutor, nem havia sentido em tentar. Se a tradução nunca vai ser totalmente fiel ao original, sob todos os aspectos, a meta de fidelidade não deve ser perseguida. Me lembro que num artigo meu eu citava o comentário do antropólogo Clifford Geertz em relação a posições como essa: “é o mesmo que dizer que, como é impossível um ambiente perfeitamente asséptico, é válido fazer uma cirurgia no esgoto”. Imagine uma reunião de engenheiros de aviação: já que é impossível reduzir a zero a taxa de acidentes de avião, vamos parar de tentar tornar os aviões mais seguros. Imagine uma aplicação desse princípio à política: nunca vai se atingir a igualdade absoluta na distribuição de renda;

como essa meta não pode ser integralmente realizada, ela deve ser abandonada, e devemos deixar que a concentração de renda aumente cada vez mais.

Enfim, eu entendia perfeitamente as críticas às posições tradicionalistas do sentido: a ideia da estabilidade absoluta do sentido; a idolatria ao original perfeito e imutável; as afirmações ingênuas de alguns tradutores, do tipo: se Shakespeare fosse brasileiro ele teria escrito o *Hamlet* exatamente como na minha tradução. Eu aceitava essas críticas, mas rejeitava as propostas alternativas mais extremadas. Para usar uma metáfora muito gasta, eu achava necessário jogar fora a água suja, mas questionava a proposta de jogar fora o bebê junto com ela. Em resumo, minha posição era de que o fato de sabermos que uma coisa é uma ficção não a torna inútil. Conceitos como estabilidade do original, fidelidade e transparência e tantos outros são ficções úteis desse tipo: há momentos em que é importante ter consciência de que são apenas ficções, mas há ocasiões — por exemplo, quando se está traduzindo um texto — em que elas não são apenas úteis: são imprescindíveis.

Aos poucos, as posições apocalípticas foram perdendo a posição de quase hegemonia que chegaram por um tempo a ter no mundo universitário, e aí não me senti mais pressionado a dizer nada sobre o assunto: o que eu tinha a dizer já estava mais do que dito e redito. Espero que os meus artigos tenham ajudado um pouco a convencer a nova geração de estudiosos da tradução a abandonar aquele maravilhoso mundo de

fantasia nutrido nos encontros acadêmicos, um mundo em que a diferença entre “original” (sempre entre aspas) e tradução era vista como um mero preconceito ideológico, semelhante àquele que subordina as mulheres aos homens e o terceiro mundo ao primeiro. E espero ter convencido ao menos uns poucos tradutores práticos de que há acadêmicos da área de estudos da tradução que não caíram na tentação de abrir mão do senso de realidade.

**26. Umberto Eco define a tradução literária como quase a mesma coisa que o original; você afirmou mais de uma vez que o papel do tradutor é criar um texto que permita que o leitor, depois de ler, afirme, sem mentir, ter lido o original. A tradução é a mesma coisa?**

Não, a tradução certamente não é a mesma coisa que o original — e, no entanto, uma boa tradução tem que permitir ser lida *como se fosse o original*. O paradoxo é apenas aparente, porque sob esse aspecto a tradução se assemelha a muitas outras atividades da vida cotidiana. O exemplo mais óbvio é o que Jiří Levý apresenta em seu famoso livro sobre a tradução literária: se eu estou assistindo a uma representação teatral, por um lado eu sei que aquele homem no palco é um ator que vi recentemente num restaurante em Copacabana, mas ao mesmo tempo, e num outro plano, ele é Constantino, o personagem de Tchekhov

que se suicida nos bastidores ao final do último ato. Ou seja: ele é e não é um russo que se suicida. Por um lado, eu aprecio o desempenho de um ator brasileiro que conheço bem, mas por outro lado eu me emociono quando compreendo que Constantino vai acabar se suicidando. Do mesmo modo, quando eu leio uma tradução brasileira de *A gaivota*, eu sei que estou lendo um texto em português, e ao mesmo tempo sei que estou lendo uma obra de Tchekhov. A vida humana só é possível através dessa espécie de faz de conta, mais um exemplo de ficção útil. Então, quando Derrida critica Searle dizendo que não há nenhum sentido em dizer que uma ordem de execução dada por um tirano numa peça de Shakespeare constitui um uso secundário de um ato de fala real, como uma ordem de execução dada pelo rei da Arábia Saudita ou pelo ditador da Coreia do Norte, Derrida está participando do delicioso *radical chic* das afirmações apocalípticas que impressionam leitores jovens e sensíveis; se Derrida vivesse em Riyad ou Pyongyang, ele dificilmente faria uma observação como essa. No mundo real, sabemos perfeitamente manter na cabeça duas realidades aparentemente paradoxais: Constantino vai se matar e o ator que o interpreta vai sair do teatro para jantar num restaurante; o texto que estou lendo foi escrito por Tchekhov e o texto que estou lendo foi escrito por um tradutor brasileiro. E, *pace* Derrida e a escola apocalíptica dos estudos da tradução, um dos níveis é secundário em relação ao outro, sim: no nível primário da realidade,

em que vivem todos (inclusive os teóricos da tradução, quando não estão participando de congressos acadêmicos), o ator vai sair da peça vivinho da silva, e o texto que estou lendo não foi escrito por Tchekhov; mas num nível secundário, que nos permite fruir obras ficcionais e mesmo nos emocionar com elas, e também ler obras escritas em idiomas que não conhecemos, o personagem vai morrer, e o texto que estou lendo foi escrito por Tchekhov.

O que significa dizer que *A gaivota* em português que estou lendo é, nesse sentido secundário, uma obra escrita por Tchekhov? Significa que, para a maior parte dos fins a que se destinam as obras literárias, e no contexto para o qual ela foi produzida, a tradução funciona como o original, e pode ser considerada “a mesma coisa” que ele. Ou seja: para o leitor que lê o texto traduzido, para o diretor e os atores que o encenam no Brasil, para a plateia que assiste à encenação da peça, *A gaivota* é uma obra de Tchekhov. Mas para alguns usos que não são os usos básicos desse texto — por exemplo, para a análise da utilização do aspecto perfectivo do russo em Tchekhov, ou para o estudo comparativo de diversas traduções das obras de Tchekhov, é claro que a tradução não é o original. E por que é que digo que esses usos não constituem os usos básicos do texto? Porque tenho certeza absoluta de que Tchekhov escreveu sua peça para ser fruída por espectadores e leitores, e não com o fim de fornecer material para uma tese de doutorado sobre os aspectos verbais do russo

em obras literárias.

Resumindo: ao assistir a uma montagem brasileira de *A gaivota*, preciso recorrer a pelo menos dois níveis de faz de conta, ou duas ficções úteis: que o texto em português que estou ouvindo foi escrito por um escritor russo, e que os atores brasileiros que estão no palco são as personagens que eles interpretam. O mundo só funciona quando recorremos a inúmeras ficções úteis: é o que fazemos quando nos orientamos com base na direção onde o sol nasce, embora saibamos que o sol não nasce, e sim é a Terra que gira em torno dele; quando calculamos a trajetória de uma bala com base na mecânica de Newton, embora saibamos que ela descreve o comportamento dos corpos apenas de modo aproximado; quando consideramos uma empresa como uma pessoa jurídica, dotada de direitos e deveres, embora saibamos que essa “pessoa” não existe.

**27. Como você avalia a análise das tuas próprias traduções que têm sido feitas em trabalhos acadêmicos?**

Foram relativamente poucas as que já vi. Houve uma sobre minha tradução de “The Shampoo” de Elizabeth Bishop, em que algumas das minhas soluções eram criticadas por deixarem de lado certas características formais e semânticas do original. A crítica

não era descabida; aliás, omissões sempre ocorrem; é impossível recriar tudo que a gente vê num poema, para não falar naquilo que a gente nem chega a perceber. Mas a meu ver numa crítica desse tipo também vale a pena discutir a questão das prioridades: se algumas das características não recriadas eram fundamentais, ou ao menos mais importantes do que algumas das que foram de fato trabalhadas na tradução. Essa, a meu ver, é a discussão importante: saber se as opções do tradutor são defensáveis, se ele optou por recriar algo secundário e deixou de lado elementos mais importantes.

**28. Essa é sempre uma questão complexa, não é?**

Pois é. Há casos em que o revisor só entenderia a minha escolha se refizesse todo o trabalho de tradução, se lesse todo o texto original com uma cabeça de tradutor. Então o que eu faço é explicar, num comentário marginal, o porquê das minhas escolhas mais contraintuitivas.

**29. E você acha que há hoje uma consciência do leitor em relação à “presença” e à importância da tradução literária e dos tradutores?**

Como comentei numa resposta anterior, não há como interessar o *common reader* na tradução. Para esse leitor, a função da tradução é lhe dar acesso a obras escritas num idioma que ele não lê. O tradutor

é apenas um intermediário: se ele faz seu trabalho direitinho, o leitor nem percebe que ele existe; se não faz, o leitor reclama. Alguns teóricos de tradução acham esse estado de coisas um absurdo, que precisa ser modificado pela pressão da classe dos tradutores. Bom, eu acho muitas coisas absurdas — pessoas terem que trabalhar da hora que acordam até a hora que se deitam para não passar necessidade; as mulheres terem que trabalhar mais do que os homens, em casa e no emprego, para ganhar menos; e por aí vai. Todas essas coisas absurdas, a meu ver, são muito, muito mais sérias que a situação dos tradutores, e me incomodam bem mais do que o fato de que o *common reader* acha que traduzir um romance complexo é uma tarefa mecânica, que só exige um bom dicionário bilíngue (e a expressão “um bom dicionário bilíngue”, nós sabemos muito bem, é um oxímoro do tipo “um proletário rico”) e que em breve vai ser realizada a contento por computadores, dispensando por completo a intervenção humana. E tem mais: não é só o trabalho do tradutor que é invisível. Quando viajo, raramente paro para pensar no trabalho invisível de centenas de pessoas mais ou menos qualificadas que me permitem entrar num avião no Rio e sair dele algumas horas depois na Argentina ou em Portugal — a menos, é claro, que a viagem atrase horas, o avião não sirva comida alguma etc. Ou seja: em relação ao trabalho dos profissionais da aviação me comporto exatamente como o *common reader* em relação ao meu trabalho de tradutor. E se os empregados

da aviação resolverem se tornar menos transparentes atrasando de propósito a decolagem, ou virando sopa na cabeça de um passageiro, eu é que não vou aprovar essa reivindicação deles. O mesmo raciocínio pode ser estendido a várias outras profissões. Já o trabalho dos atores, jogadores de futebol e músicos não é invisível: esses profissionais executam seu trabalho diante dos olhos do público; são *performers*, ao contrário dos tradutores, dos profissionais da aviação civil, dos técnicos de manutenção de equipamentos de UTI e tudo o mais. Realmente, nunca perdi uma noite de sono por causa da minha invisibilidade como tradutor, e creio que há causas políticas muito mais importantes que essa.

### 30. Em resumo, o que faz um tradutor literário?

Eu diria que a melhor maneira de compreender o trabalho de tradução literária é encará-lo como uma forma de escrita, uma atividade literária. Em outras palavras, o tradutor literário é um tipo de escritor, um escritor que se dedica a uma forma específica de atividade literária, que é reescrever obras de outros autores numa língua diferente da língua do autor. Em última análise, é um trabalho de pastiche literário, o pastiche mais sofisticado que existe. Então o que se exige de um tradutor literário é mais ou menos a mesma coisa que se exige de um escritor. Por exemplo, o tradutor de poesia tem que dominar as formas poéticas do seu idioma da mes-



ma maneira como o poeta deve dominar os recursos da língua dele. No caso da poesia isso fica particularmente claro, mas o mesmo raciocínio se aplica à prosa. O tradutor literário precisa de todas as qualidades do escritor, talvez com exceção da imaginação: ele não precisa inventar enredos nem criar personagens, porque a matéria-prima do trabalho dele é justamente um texto criado num outro idioma, com todos esses elementos já prontos.

## NÃO APENAS TRADUTOR

### **31. Como a tua experiência de tradutor tem impacto em você como leitor de texto literário traduzido?**

É uma espécie de deformação profissional: toda vez que eu leio um livro não muito bem traduzido, principalmente (mas não exclusivamente) quando foi traduzido do inglês, minha língua de trabalho, tenho que me policiar para não ficar o tempo todo tentando mexer na tradução, tentando reconstruir, com base no texto em português, o que teria sido o texto original. Quando a tradução é mediana e o livro é bom, a uma certa altura acabo deixando isso de lado e me entregando ao prazer da leitura. Mas quando a tradução tem muitos problemas, fico tão incomodado que às vezes termino desistindo de ler o livro, porque não consigo parar de corrigir o texto. Já houve casos de

eu não aguentar, pegar um lápis e começar a emendar o texto, muito embora eu saiba perfeitamente que essas correções nunca vão sair daquele meu exemplar anotado.

### **32. Você não tem a sensação de que a lida constante com a tradução também te ensina a ler melhor as estruturas dos textos, prosa e poesia?**

Sem dúvida, o trabalho de tradução nos torna leitores melhores, e também, é claro, escritores melhores. A prosa que eu escrevo, tanto ensaística quanto ficcional, foi muitíssimo influenciada pelos incontáveis textos que li e traduzi ao longo da vida. Agora, infelizmente a gente não pode ler tudo que lê com o mesmo grau de atenção com que a gente traduz. Não haveria tempo para ler um centésimo do que a gente quer ler e precisa ler.

### **33. Como a tua carreira de poeta, contista e ensaísta conviveu com (e se alimentou da) tua tradução literária?**

Acho que eu aprendi a escrever basicamente traduzindo, tanto prosa quanto poesia. Então boa parte do que eu faço hoje quando escrevo as minhas coisas é o que aprendi traduzindo os autores que mais me marcaram. Posso dar uns exemplos concretos, principalmente em poesia. Sempre fui fascinado pela

fusão entre forma poética fixa, ou mais ou menos fixa, e linguagem coloquial. Meu trabalho de tradução de *Beppo* de Byron reforçou muito esse meu interesse, e voltei a trabalhar com esse tipo de verso, só que dessa vez com uma linguagem contemporânea, e não oitocentista como no caso do Byron, quando traduzi Elizabeth Bishop. Nas raras vezes em que uso o verso livre, é sempre um verso que tem um metro fantasma por trás, para usar a terminologia de T. S. Eliot, mas aprendi a trabalhar com esse tipo de verso principalmente traduzindo Wallace Stevens.

**34. Você traduz apenas do inglês, e se define como funcionalmente bilíngue. A suposta dependência do mercado editorial brasileiro para com as literaturas anglófonas é um problema?**

Não é um problema brasileiro: é universal. E tampouco é um problema de hoje; no século XIX, a grande maioria das traduções no Brasil e no resto do mundo era de obras francesas. Sempre há uma cultura hegemônica que fica com a parte do leão. Desde a Segunda Guerra, principalmente, só existe, em termos globais, o que foi escrito em inglês, ou o que foi traduzido para o inglês e teve impacto no mundo anglófono. O francês hoje está em terceiro lugar — o espanhol é que vem depois do inglês, ainda que bem longe dele; depois dos grandes nomes das literaturas anglófonas vêm García Márquez, Borges, Cortázar, Paz

etc. Depois vêm os autores franceses, com muito menos projeção internacional — falo de ficcionistas e não de filósofos, é claro; os outros idiomas europeus todos — o alemão, o italiano, para não falar no tcheco e no albanês — têm pouquíssima expressão internacional. O caso de Knausgård, um autor norueguês, é a exceção que prova a regra.

**35. E qual o teu cânone pessoal de literaturas estrangeiras?**

Uma pergunta como essa pede uma resposta quilométrica. Vou tentar ser breve. Em matéria de poesia, os primeiros poetas que li foram de língua inglesa, e deles três ainda fazem parte do meu cânone pessoal: Shakespeare, Whitman e Dickinson. A esses acrescentei mais tarde os grandes modernistas, sobretudo Wallace Stevens — um dos três ou quatro autores que mais amo, entre lusófonos e estrangeiros — Eliot e Williams. Mais tarde descobri os românticos ingleses, e os que me marcaram mais foram Blake, Byron e Keats. Em seguida, descobri Robert Browning, Bishop, Merrill e Yeats. Acho que esses são os principais, embora eu ainda pudesse citar muitos outros. Dos franceses os únicos que li bem foram Villon, Baudelaire e Rimbaud; dos alemães, Rilke e Heine. Dos russos, os que mais li foram Púchkin e Maiakóvski. Dos hispânicos, José Hernández (*Martín Fierro*), García Lorca e Parra; dos italianos, Dante, que leio desde menino, e Leopardi,

que descobri tardiamente. E tenho uma imensa paixão pelo grego Kaváfis. Acho que de poesia em língua estrangeira esses são os que li mais e que ainda hoje releio.

Prosadores, eu teria que citar mais ainda. Do inglês, os primeiros que li muito na infância foram Hawthorne, Dickens e James Thurber, mas não deixaram marcas muito profundas. Foi na juventude que descobri alguns que estão entre meus prediletos até hoje: Melville, Henry James, Joyce, Beckett. Depois, Henry Green. Dos que traduzi, creio que os que mais me marcaram foram Faulkner, Naipaul, Roth e Pynchon. Do francês, minha grande paixão é Proust, mas também amo Rabelais, Balzac, Flaubert, Céline. Do espanhol, Borges e Cortázar, principalmente Cortázar, um dos meus dez ou doze escritores prediletíssimos. Os grandes russos — Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov — que escritor magnífico é Tchekhov! E tenho um caso de amor com o polonês Gombrowicz, que começou na adolescência e que só fez crescer quando, recentemente, li os magníficos diários dele. Dos alemães, Thomas Mann, Musil, e dois imensos prosadores, mesmo que considerados apenas como escritores: Freud e Wittgenstein. Mas meu escritor predileto é Kafka. Estou constantemente relendo os romances, as novelas, os contos, as cartas, os diários, e devorando todas as biografias dele que não param de sair. Em relação a Kafka minha admiração não é só pelo escritor, mas também pela pessoa que ele foi; aquela distinção que sempre tento fazer entre autor e obra cai

por terra no caso de Kafka, o que também acontece com alguns outros poucos, como Mário de Andrade, Emily Dickinson e Montaigne. É impossível mergulhar em Montaigne e não sentir vontade de ter uma longa conversa com ele, regada a vinho tinto.

### **36. E como é ler os grandes escritores estrangeiros em inglês e em português?**

Quando você lê uma tradução, você aceita o faz de conta de que está lendo o original. Então quando mergulho num romance russo em inglês ou em português eu entro na ficção útil de que estou lendo russo. É claro que essa ficção por vezes é perturbada pela ocorrência de uma nota de rodapé ou uma eventual passagem em que a mão do tradutor pesou demais, como aquela clássica situação em que você vê, por uma fração de segundo, um relógio no pulso de um soldado grego na guerra do Peloponeso, num filme B. Mas quando a tradução é boa essa perturbação é uma coisa pontual apenas.

### **37. Na historiografia literária brasileira, não falta a literatura estrangeira?**

É o que argumentam os que defendem a teoria dos polissistemas, como Itamar Even-Zohar: a literatura estrangeira em tradução faz parte do sistema literário ao qual ela pertence. As traduções de Thomas Mann

feitas por Herbert Caro, o Baudelaire de Guilherme de Almeida e o de Ivan Junqueira — essas obras fazem parte da literatura brasileira, assim como “O Corvo” de Edgar Allan Poe traduzido (em prosa!) por Baudelaire e Mallarmé fazem parte do simbolismo francês, e a *King James Bible* é um componente importante do cânone literário anglófono. Even-Zohar tem toda a razão.

**38. Na tua formação, qual foi o peso da leitura do texto traduzido? O teu conhecimento de literatura russa e alemã, por exemplo, foi feito em que língua?**

Ah, li muita tradução, sim. Dostoiévski eu li basicamente na edição da Nova Fronteira, que ao que parece foi traduzida do francês. Tolstói li um pouco em inglês, um pouco em português; Tchekhov idem. Kafka li alguma coisa primeiro na tradução do Torrieri Guimarães, edições não muito confiáveis; depois li todo ele em inglês; e depois reli boa parte em português, via Modesto Carone. Meu Thomas Mann é quase todo do Herbert Caro. *Ievguêni Oniéguin* de Puchkin li em três traduções, duas para o inglês e uma brasileira. Gombrowicz li em português, inglês e espanhol. Romance francês, todo em traduções brasileiras, menos Proust, que li em inglês (eu morava na Califórnia na época). O mesmo quanto à poesia: li no idioma original — além da inglesa — só a francesa, a espanhola e a *Divina Comédia*; todo o resto foi em tradução, em

inglês ou português. As traduções foram fundamentais para a minha formação.

**39. Como você considera as traduções para o português em comparação com as traduções para o inglês de ficção, teatro, poesia, teoria e crítica? No caso brasileiro, as traduções de poesia têm mais qualidade?**

Depende da época. Eu diria que, de modo geral, as traduções brasileiras mais antigas tendem a ser de qualidade duvidosa, e muitas vezes são traduções indiretas — claro que há exceções, como o Herbert Caro e o Proust da Editora Globo; mas muita coisa era de má qualidade, como constatei ao ler primeiro traduções brasileiras e depois reler as mesmas obras em traduções para o inglês. Nas últimas décadas, porém, o nível geral das traduções brasileiras melhorou muitíssimo. Quanto à poesia, principalmente por influência de Haroldo e Augusto de Campos, a tradução brasileira atingiu um nível muito elevado.

**40. Como você vê a tradução direta para o português de línguas como japonês, mandarim, árabe, turco, persa, em comparação com traduções para outras línguas?**

As literaturas orientais são muito pouco traduzidas aqui; elas constituem uma lacuna enorme —

elas e as literaturas greco-latinas, se bem que de uns anos para cá têm surgido ótimas traduções de obras clássicas, como, por exemplo as de Guilherme Gontijo Flores. Mas as orientais ainda estão mal representadas.

**41. Como você vê a tradução literária no Brasil comparada com a tradução literária em Portugal?**

Não acompanho as traduções feitas em Portugal, mas de vez em quando vejo o que sai por lá de poetas de língua inglesa, e de modo geral acho problemático. Não quero generalizar com base no pouco que já vi, mas a impressão que tenho é que muitos tradutores portugueses ainda seguem o modelo francês de tradução de poesia, tão criticado pelo Meschonnic: uma tradução muito centrada no plano semântico, que não se esforça muito por trabalhar o plano da forma.

**42. Você lê textos traduzidos do português e do inglês para outras línguas? Você lê textos traduzidos de línguas que você conhece para o português?**

De modo geral, não, a menos que seja poesia. Por exemplo, tem saído muita coisa de Fernando Pessoa em inglês, e esporadicamente consulto essa produção. Mas meu interesse maior é por tradução de poesia para o português.

**43. Qual foi a tradução que te deu mais trabalho?**

*O arco-íris da gravidade.*

**44. A tradução literária te proporcionou conhecer coisa nova?**

Muita coisa. Esse é um dos melhores aspectos do trabalho de tradução — você está sempre descobrindo escritores e obras diferentes. Pynchon era um autor que há anos eu pretendia ler, mas foi o convite irrecusável de traduzir *O arco-íris* que me levou a finalmente enfrentar esse escritor extraordinário. Também Naipaul eu vim a conhecer traduzindo. E muitos outros.

**45. Há projetos de que você se arrependa de ter participado?**

Não. Por pior que seja o livro — e olha que eu traduzi algumas coisas *muito* ruins! — você sempre aprende alguma coisa. Nos anos oitenta, fui por uns tempos responsável por revisar o trabalho de nossos alunos de tradução na PUC que trabalhavam como estagiários para uma editora aqui do Rio. A maior parte do tempo, esses alunos recebiam para traduzir livros de autoajuda, romances baratos, coisas que eu jamais leria por opção. E foi uma experiência interessante. Descobri que há, no meio dessa literatura de consumo, uns poucos autores que sabem escrever, em meio a muitos que não têm a menor ideia do que seja construir uma

narrativa. E ler pela primeira vez na vida um punhado de livros de autoajuda me proporcionou alguns insights sobre a condição humana. O que mais me intrigou foi toda uma linhagem de livros de autores norte-americanos que contam sempre a mesma história: eu era um *loser*, aí descobri Jesus e fiquei podre de rico. Essa mistura maluca de religiosidade com culto ao dinheiro, que eu já sabia que existia mas que era algo em que nunca havia parado para pensar, me levou a desenvolver reflexões desencantadas sobre a estupidez humana que fizeram parte do meu processo de amadurecimento intelectual e emocional.

**46. Não há também algo similar ao que acontece quando você estuda uma peça musical de que não gostava?**

Sem dúvida. Só de se dedicar por algum tempo a estudar uma peça musical, ou a traduzir um texto, ou a analisar um poeta, a gente acaba entendendo melhor o compositor ou autor em questão, e talvez até gostando um pouco mais dele, ou detestando-o um pouco menos, na pior das hipóteses.

**47. E os autores? Como se dá a relação com os autores vivos que você traduz? Alguma relação mais duradoura surgiu dessas trocas?**

Não, nenhuma relação duradoura. Alguns

escritores foram muito prestativos: John Updike e principalmente Pynchon, que me manda respostas detalhadas a longas listas de dúvidas cada vez que traduzo um livro dele. Outros, como Roth e Naipaul, não me ajudaram em nada; e uma vez a agente de Nadine Gordimer deixou bem claro que fazia questão de não me ajudar.

**48. Como assim? Ela não lida com tradutores em geral?**

Jamais vou entender a reação dessa agente. Em resumo, ela deu a entender que (a) a autora era infalível, tudo que ela escrevia estava certo, e (b) ela era uma pessoa importante demais para se ocupar de coisas menores como erros no texto de um romance. Bom, que ela havia cochilado em alguns lugares estava claro — todo mundo cochila; para dar um exemplo apenas, onde ela claramente estava falando do *perimeter* de um terreno ela escreveu *parameter*. E eu sabia que para um escritor um erro num texto não é uma coisa sem importância. Então resolvi nem responder a mensagem da agente e simplesmente fazer as correções que eu achava necessárias.

**49. Algum autor que você deixou de admirar depois dessas trocas?**

É preciso separar bem a admiração que uma

pessoa nos inspira como ser humano e a que ela nos inspira como artista. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Todas as combinações possíveis existem: ótima pessoa e ótimo artista, pessoa abominável e ótimo artista, ótima pessoa e péssimo artista etc. Faço questão de não misturar as coisas. Não vou deixar de ler Naipaul — nem de traduzi-lo, se eu voltar a ser convidado — por ser ele uma pessoa horrorosa sob diversos aspectos. Por outro lado, só por ter salvo os inéditos de Kafka Max Brod mora no meu coração, embora, pelo que ouço dizer, os livros dele não sejam grande coisa.

**50. Quais foram os projetos que te deram mais felicidade? Por quais você gostaria de ser lembrado? E por quais você acha que, de fato, é lembrado?**

De modo geral, o trabalho que me dá mais prazer é a tradução de poesia, e entre as traduções que me deram mais prazer certamente estão as de Stevens, Byron e Bishop. Mas alguns livros de ficção foram muito prazerosos — e também difíceis, tanto quanto poesia. Os mais difíceis de todos, sem dúvida alguma, foram os livros de Thomas Pynchon, principalmente *O arco-íris da gravidade*, mas também *Mason & Dixon*, todo escrito num pastiche de inglês do século XVIII, o que me obrigou a aprender a imitar o português do século XVIII e me preparou para a tradução das *Viagens de Gulliver*, algum tempo depois — outro trabalho que me deu grande satisfação. Entre os autores de quem eu

traduzi vários livros — John Updike, Philip Roth, Henry James, entre outros — eu queria dar um destaque especial para o recém-falecido V. S. Naipaul. Dois dos livros dele estão entre as melhores coisas que já traduzi: *Uma casa para o senhor Biswas* e *O enigma da chegada*. Agora, isso de qual o livro pelo qual que eu gostaria de ser mais conhecido, não é fácil dizer.

**51. Se você tivesse que escolher três trechos de livros como “amostra” de resultados tradutórios que te deixaram especialmente feliz, quais seriam eles? E por quais motivos?**

Talvez eu escolhesse poemas de Stevens ou Byron ou Bishop, ou um parágrafo de *O arco-íris da gravidade* de Pynchon, passagens que apresentem alguma dificuldade para as quais eu encontrei uma solução satisfatória. Do Stevens, minha tradução de “Sea surface full of clouds”, por exemplo; de Bishop, talvez “The moose” ou “One art”; e há três ou quatro oitavas no *Beppo* de Byron em que consegui saídas bem engenhosas para as arapucas do poema. Em *O arco-íris da gravidade*, penso no episódio de Pökler, ou nos parágrafos iniciais do livro, ou na cena da confraternização entre soldados do general Wivern e mulheres alemãs quando a guerra termina. Pensando bem, podia ser também alguma cena de *The turn of the screw* de Henry James, em particular uma das aparições dos fantasmas. Há nessas passagens estruturas

sintáticas de grande complexidade e muito impacto sobre o leitor, e acho que consegui captar pelo menos uma parte do efeito do original. Mas talvez eu não seja a pessoa indicada para julgar coisas desse tipo. A pessoa que faz uma coisa não costuma ser a mais bem situada para avaliá-la.

### 52. O que devemos esperar da produção de Paulo Henriques Britto (como autor e como tradutor) nos próximos anos?

Tirando o livro de contos em que venho trabalhando nos últimos anos, eu realmente não sei. Tenho alguns vagos projetos, alguns dos quais mencionei em outra resposta; mas são apenas projetos vagos, mesmo. Mas se, ao me aposentar da PUC, eu ainda tiver condições de trabalhar, pretendo traduzir muita poesia.

### 53. Como você avalia a tua carreira?

Me lembro daquele poema do Williams sobre um pássaro achatado no asfalto; depois de evocar a vida do bicho o poeta dá voz ao pássaro, que fecha o poema com os versos: "This was I, / a sparrow. / I did my best; / farewell". É isso aí, não é? Se bem que eu ainda pretendo traduzir mais algumas coisas antes de virar asfalto.

## CRONOLOGIA

1951 – 12 de dezembro: nasce no Rio de Janeiro Paulo Fernando Henriques Britto, filho de Wilson da Silveira Britto e Leda Marques Henriques Britto.

1962 – Muda-se com a família para Washington, DC, nos Estados Unidos, onde permanece por dois anos e inicia os estudos secundários.

1972 – Volta aos Estados Unidos, onde por dois anos estuda cinema em Los Angeles e São Francisco.

1974 – De volta ao Brasil, consegue a certificação de professor de inglês para o nível secundário da educação.

\_\_\_\_ – Começa a trabalhar como tradutor.

1978 – Forma-se em Letras (Português-Inglês), pela PUC-RJ.

\_\_\_\_ – Começa a dar aulas na mesma PUC-RJ.

1982 – Mestrado em Linguística ("Conectivos oracionais do português: uma proposta de análise semântica"), na PUC-RJ.

\_\_\_\_ – Poesia: *Liturgia da Matéria*.

1984 – Começa a trabalhar com versões para o inglês.

1986 – União com a professora e pesquisadora Santuza Cambraia Neves, já mãe de dois filhos.

\_\_\_\_ – Passa a colaborar com a editora Companhia das Letras.

1989 – Poesia: *Mínima Lírica*.

1997 – Poesia: *Trovar Claro* (prêmio Alphonsus de Guimaraens).

2002 – Recebe, por unanimidade, o título de Notório Saber pela PUC-RJ.

2003 – Poesia: *Macau* (prêmios Portugal Telecom e Alceu Amoroso Lima).

2004 – Contos: *Paraísos Artificiais* (prêmio Jabuti).

2007 – Poesia: *Tarde* (prêmio Alphonsus de Guimaraens).

\_\_\_\_ – Poesia: *The clean shirt of it: poems of Paulo Henriques Britto* (EUA).

2009 – Livro: *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio



Sampaio.

2010 – Livro: *Claudia Roquette-Pinto*.

2012 – Poesia: *Formas do Nada* (prêmio Bravo! e Bradesco Prime).

\_\_\_\_ – 04 de maio: morte de sua esposa.

\_\_\_\_ – Livro: *A tradução literária* (prêmio Fundação Biblioteca Nacional).

2014 – Nasce seu primeiro neto, Antônio.

\_\_\_\_ – Poesia: *En liten sol i flickan* (Suécia).

2018 – Poesia: *Nenhum Mistério*.

2019 – Contos: *O Castiçal Florentino*.

## Traduções

Talvez o procedimento mais simples à nossa disposição fosse listar somente os livros traduzidos por Britto do inglês para o português. No entanto, acabamos optando por uma estratégia diferente, listando também os textos menores que ele já traduziu, o que acaba dando uma imagem mais completa da atuação de um dos maiores tradutores que o Brasil já produziu, mostrando o tipo de trabalho que em alguns momentos foi seu único sustento profissional e, também, a flexibilidade de sua atividade e a dimensão de seu repertório. A essa lista ainda se soma uma outra, menor, de trabalhos mais difíceis de tipificar (encartes de discos, por exemplo) e, ainda, o elenco dos textos e livros traduzidos do português para o inglês.

Como se não bastasse isso tudo, coube ainda colocar os textos e poemas que Britto traduziu também do latim para o português.

Com isso, fica aqui um verdadeiro recorte da atividade singular de um profissional exemplar. Recorte, aliás, que precisamos confessar que só pôde ter a extensão

e a abrangência que tem devido ao rigor e à organização do próprio tradutor, que nos forneceu listagens detalhadas de sua produção.

## Do inglês

1974

Broom, Donald. *O mundo maravilhoso das aves*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

Freud, Sigmund. "História do movimento psicanalítico". Segundo a versão inglesa de J. Strachey. Em colaboração com Themira O. Britto. In Vol. XIV das *Obras Completas* de Freud. Rio de Janeiro: Imago. (Também in *Freud/Pavlov*, Vol. XXXIX de *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural).

Kilpatrick, Cathy. *O mundo maravilhoso dos filhotes*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

1976

Ginsberg, Allen. "A tia Rose". *Suplemento da Tribuna, Tribuna da Imprensa*, 20-1 de novembro.

Parks, Van Dyke. "Vaivém das viúvas". Idem.

1978

Ridpath, Ian. *O mundo maravilhoso dos astros*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

1981

Bach, Emmon. *Teoria sintática*. Em colaboração com Marilda W. Averbug. Rio de Janeiro: Zahar.

Chomsky, Noam. *Regras e representações*. Em colaboração com Marilda W. Averbug e Regina Bustamante. Rio de Janeiro: Zahar.

1984

Ferlinghetti, Lawrence. *Vida sem fim: as minhas melhores poesias*. Em colaboração com Nelson Ascher, Paulo Leminski e Marcos A. P. Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.

Kerouac, Jack. *Os subterrâneos*. São Paulo, Brasiliense.

Stevens, Wallace. "Manhã de domingo". *Folhetim, Folha de São Paulo*, 22 de abril.

Stevens, Wallace. "O homem do violão azul". *Folhetim, Folha de São Paulo*, 24 de junho.

1985

Anderson, Perry. "O 'modo de produção asiático'". In *Linhagens do estado absolutista*. São Paulo, Brasiliense.

Asimov, Isaac. *Guia para entender o cometa de Halley*. São Paulo, Brasiliense.

Chandler, Raymond. *O sono eterno*. São Paulo, Brasiliense.

Dornbusch, Rudiger. "Efeitos das políticas econômicas dos países do OCDE sobre os países subdesenvolvidos não-exportadores de petróleo: uma resenha". *Pesquisa e planejamento econômico*, 15(3), dezembro.

Highsmith, Patricia. *O amigo americano*. São Paulo, Brasiliense.

Isherwood, Christopher. *Os destinos do sr. Norris*. São Paulo, Brasiliense.

Kerouac, Jack. *Big Sur*. São Paulo, Brasiliense.

Mill, John Stuart. "A sujeição das mulheres". Em colaboração com Leila de Sousa Mendes Pereira. *Literatura econômica*, 7(1).

Nelson, Kent. *O careta*. São Paulo, Brasiliense.

West, Nathanael. *Miss Corações Solitários e O dia do gafanhoto*. São Paulo, Brasiliense.

White, Patrick. *Voss*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Wilmore, Larry N. "Estudo comparativo do desempenho das empresas estrangeiras e nacionais no Brasil". *Pesquisa e planejamento econômico*, 15(3), dezembro.

1986

Adams, Douglas. *O mochileiro das galáxias*. São Paulo: Brasiliense.

Boice, Robert e Jones, Ferdinand. "Por que os professores universitários não escrevem". *Literatura Econômica*, 8(3), outubro.

Brown, Thomas. *Tempo*. Rio de Janeiro: Anima.

Dylan, Bob. *Tarântula*. São Paulo: Brasiliense.

Gerônimo. *Uma autobiografia*. Porto Alegre: L&PM.

Murakami, Ryu. *Azul quase transparente*. Segundo a versão inglesa de Nancy Andrew. São Paulo: Brasiliense.

Wilson, Edmund. *Rumo à Estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras.

1987

Cheever, John. *O mundo das maçãs e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras.

DeLillo, Don. *Ruído branco*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ginsberg, Allen. *A queda da América*. Porto Alegre, L&PM.

MacDonald, Ross. *O inimigo imediato*. Em colaboração com Leila de Souza Mendes. São Paulo: Companhia das Letras.

Naipaul, Vidiadhar S. *Os mímicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rand, Ayn. *Quem é John Galt?* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

Stevens, Wallace. *Poemas*. Seleção, introdução e tradução. São Paulo: Companhia das Letras.

Stevens, Wallace. "O homem do violão azul". In *Poemas traduzidos*. São Paulo, Folha de São Paulo.

White, Charles. *A vida e a época de Little Richard*. Em colaboração com Leila de Souza Mendes. Porto Alegre: L&PM.

Wilson, Edmund. *Os anos vinte*. São Paulo: Companhia das Letras.

1988

Baraka, Ilmamu A. (LeRoi Jones) "Uma agonia. Como agora." *Folhetim, Folha de São Paulo*, 3 de maio. <http://core.ac.uk/download/pdf/30359506.pdf>

Donne, John. "Soneto Sacro XIV". Verve, maio.

Naipaul, Vidiadhar S. *Uma casa para o sr. Biswas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Stone, Izzy F. *O julgamento de Sócrates*. São Paulo: Companhia

das Letras.

1989

Bradbury, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras.

Byron, Lord. "Beppo" (fragmento). *34 Letras*, no. 5/6, setembro.

Byron, Lord. *Beppo*. Introdução, tradução e notas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Fry, Peter. "PO Box 6780 / Harare – Zimbábue". *Comunicações do ISER*, ano 8, no 33.

Fry, Peter. "Reflexões sobre formação e pesquisa em ciências sociais em Moçambique". *Comunicações do ISER*, ano 8, no 33.

Hughes, Langston. "Menestrel". *Letras, Folha de São Paulo*, 1o de abril.

Sontag, Susan. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Williams, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

1990

Burgess, Anthony. *Enderby por dentro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Crane, Stephen. "A guerra é boa." *Verve*, maio.

Dickinson, Emily. Duas cartas. *Verve*, novembro.

Green, Henry. Fragmento de Party going. *Verve*, setembro.

Larkin, Philip. "Seja este o verso". *Verve*, abril.

Lawrence, David H. *Apocalipse / O homem que morreu*. São Paulo: Companhia das Letras.

Maupin, Armistead. "Uma discoteca em San Francisco". *Verve*, agosto.

Morse, Richard. *A volta de McLuhanáima*. São Paulo: Companhia das Letras.

Morrison, Jim. "Calmaria". *Verve*, outubro.

Naipaul, Vidiadhar. *S. Guerrilheiros*. São Paulo: Companhia

das Letras.

Plath, Sylvia. "Limiar." *Verve*, dezembro.

Razai, R. Poema sem título, "Em busca de testemunhas", "A canção do sangue", "Mãe". *Religião e Sociedade* 15/1.

Rezai, M. "Mãe", "Em nome de Deus, o aniquilador dos opressores". *Religião e Sociedade* 15/1.

Stein, Gertrude. "Picasso". *Verve*, julho.

Woolf, Virginia. "Uma casa assombrada". *Verve*, junho. 1991

Gunn, Thom. "Elogio da cidade". *Verve*, maio.

Matthiessen, Peter. *Brincando nos campos do Senhor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Merrill, James. "Um recomeço" e "Entre nós". *Verve*, janeiro.

Orwell, George. Dois fragmentos de "Marrakech". *Verve*, fevereiro.

Thomas, Dylan. "Não entres dócil nessa noite suave". *Verve*, março.

1992

Byatt, Antonia S. *Possessão*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Coelho corre*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Coelho em crise*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Coelho cai*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993

Byatt, Antonia S. "Inveja". In "Os sete pecados capitais". In *Folha de São Paulo*, 8 de agosto.

Dickens, Charles. *O mistério de Edwin Drood*. In Fruttero, Carlo e Lucentini, Franco. *A verdade sobre o caso D*. São Paulo: Companhia das Letras.

Fanana, Neile. A. M. "A mulher nos sistemas legais duais da África Oriental e Meridional: impacto sobre os direitos da mulher". Coleção Seminários, no 18 – Direitos Humanos. Rio de Janeiro: AJUP.

James, Henry. *A morte do leão: histórias de artistas e*

escritores. Seleção e posfácio de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras.

Kekana, Noko F. "Direitos humanos: qual deve ser o papel da Igreja?". Coleção Seminários, no 18 – Direitos Humanos. Rio de Janeiro: AJUP.

Kenner, Hugh. "O Retrato em perspectiva". *Letra Freudiana*, ano XII, no 13.

Lawyers Committee for Human Rights. "Crítica: Análise dos relatórios do Departamento de Estado dos Estados Unidos a respeito das práticas de direitos humanos nos países, em 1991". Coleção Seminários, no 18 – Direitos Humanos. Rio de Janeiro: AJUP.

Rupesinghe, Kumar. "Informações para os direitos humanos". Coleção Seminários, no 18 – Direitos Humanos. Rio de Janeiro: AJUP.

1994

Bishop, Elizabeth. "O ladrão da Babilônia". *Cultura, O Estado de São Paulo*, 26 de novembro.

Bishop, Elizabeth. "O banho de xampu" e "Uma arte". *paLavra*, no 2.

Brodkey, Harold. "Trajetória de uma agonia". *Mais! Folha de São Paulo*, 13 de novembro.

James, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. São Paulo: Companhia das Letras.

Naipaul, Vidiadhar S. *O enigma da chegada*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rover, Cees de. "Direitos humanos e manutenção da lei". Coleção Seminários, no 19 – Fragmentos para uma introdução crítica à retórica da segurança pública. Rio de Janeiro: AJUP.

Textos de Richard Serra para o catálogo de exposição de Richard Serra. Centro de Arte Hélio Oiticica, 27 de novembro de 1997 a 15 de março de 1998.

1995

Bishop, Elizabeth. *Uma arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

Doctorow, Edgar L. *A mecânica das águas*. São Paulo: Companhia das Letras. Prêmio Paulo Rónai na categoria Tradução de Autores Estrangeiros para o Português, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, 20 de dezembro.

Overing, Joanna. "O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões". *Mana. Estudos de antropologia social*, vol. I, no 1.

Updike, John. *Memórias em branco*. São Paulo: Companhia das Letras.

Vidal, Gore. "Como sobrevivi aos anos cinquenta". *Mais! Folha de São Paulo*, 10 de dezembro.

1996

Bishop, Elizabeth. *Esforços do afeto e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.

Heelas, Paul. "A Nova Era no contexto cultural". *Religião e Sociedade* 17.

Rushdie, Salman. *O último suspiro do mouro*. São Paulo: Companhia das Letras.

1997

Auster, Paul. *Da mão para a boca: Crônica de um fracasso inicial*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bishop, Elizabeth. "O ladrão da Babilônia." *Estudos Avançados USP* 11 (30), maio-agosto.

Updike, John. *Na beleza dos lírios*. São Paulo: Companhia das Letras.

Seleção de poemas traduzidos ("Predomínio do negro" e "O percurso de um pormenor", de Wallace Stevens"; "Uma arte", de Elizabeth Bishop; e "Uma profecia", de Allen Ginsberg). *Azogue*, junho.

1998

Donne, John. Quatro sonetos sacros. *Inimigo Rumor* 4, abril.

Pynchon, Thomas. *O arco-íris da gravidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Reis, Elisa Pereira. "Sobre a cidadania", "Mercado, Estado e

cidadania: as estratégias brasileiras de desenvolvimento”, e “Pobreza, desigualdade e identidade política”. In Reis, Elisa Pereira. *Processos e escolhas: estudos de sociologia política*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 1999

Bishop, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. Seleção, introdução e tradução. São Paulo: Companhia das Letras.

DeLillo, Don. *Submundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Dickinson, Emily. Cinco poemas. *Inimigo Rumor 6*, janeiro-julho.

Hughes, Ted. *Cartas de aniversário*. Rio de Janeiro: Record.

Iser, Wolfgang. “Uma leitura de Limites da voz”. In Gumbrecht, Hans U. e João Cezar de Castro Rocha (orgs.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record.

O’Hara, Frank. Quatro poemas. *Inimigo Rumor 7*, agosto-dezembro.

Schwab, Gabriele. “‘Criando irrealidades’: a mimesis como produção da diferença”. In Gumbrecht, Hans U. e João Cezar de Castro Rocha (orgs.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record.

Singer, Isaac Bashevis. *Sombras sobre o rio Hudson*. Segundo a versão inglesa de Joseph Sherman. São Paulo: Companhia das Letras.

Textos de vários autores para catálogo de exposição de Guillermo Kuitca. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica.

Wellbery, David E. “Mimesis e metafísica: sobre a estética de Schopenhauer”. In Gumbrecht, Hans U. e João Cezar de Castro Rocha (orgs.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record.

2000

Gordimer, Nadine. *A arma da casa*. São Paulo: Companhia das Letras.

Manguel, Alberto. *Stevenson sob as palmeiras*. São Paulo:

Companhia das Letras.

Ondaatje, Michael. *Bandeiras pálidas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Bech no beco*. São Paulo: Companhia das Letras.

Williams, William Carlos. “A tartaruga”. *Inimigo Rumor 8*, maio.

2001

Bishop, Elizabeth. *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico. São Paulo: Companhia das Letras. Indicado para o Prêmio Jabuti por obra traduzida.

Lahiri, Jhumpa. *Intérprete de males*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ondaatje, Michael. *Buddy Bolden’s blues*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Gertrudes e Cláudio*. São Paulo: Companhia das Letras.

2002

McEwan, Ian. *Reparação*. São Paulo: Companhia das Letras.

Roth, Philip. *A marca humana*. São Paulo: Companhia das Letras.

2003

Byron, Lord. *Beppo*. Introdução, tradução e notas. 2a ed., revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DeLillo, Don. *Cosmópolis*. São Paulo: Companhia das Letras.

Flanagan, Richard. *O livro dos peixes de William Gould*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pynchon, Thomas. “Rumo a 1984”. *Mais!, Folha de São Paulo*, 1o de junho.

Stevens, Wallace. “Tatuagem”. *Mais!, Folha de São Paulo*, 9 de fevereiro.

Updike, John. *Coelho se cala e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.

2004

Adams, Douglas. *O guia do mochileiro das galáxias*. Reedição, revista em colaboração com Carlos Irineu da Costa, de *O mochileiro das galáxias* (1986). Rio de Janeiro: Sextante.

Faulkner, William. *O som e a fúria*. São Paulo, Cosac & Naify.

Pynchon, Thomas. *Mason & Dixon*. São Paulo: Companhia das Letras.

Roth, Philip. *O complexo de Portnoy*. São Paulo: Companhia das Letras.

2005

O'Hara, Frank. Dois poemas ("Meu coração" e "A meu pai morto"). *Jandira 2*, outono.

Roth, Philip. *Complô contra a América*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Busca o meu rosto*. São Paulo: Companhia das Letras.

2006

Capote, Truman. "Fechar a última porta". *20 contos de Truman Capote*. São Paulo: Companhia das Letras.

Chapman, George. "Poema ao leitor & Prefácio ao leitor". In Furlan, Mauri (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 4: Renascimento. Florianópolis, NUPLITT-UFSC.

Roth, Philip. *Adeus, Columbus*. São Paulo: Companhia das Letras.

Roth, Philip. *O animal agonizante*. São Paulo: Companhia das Letras.

Swarup, Victor. *Sua resposta vale um bilhão*. São Paulo: Companhia das Letras.

2007

Updike, John. *Terrorista*. São Paulo: Companhia das Letras.

Roth, Philip. *Homem comum*. São Paulo: Companhia das Letras.

DeLillo, Don. *Homem em queda*. São Paulo: Companhia das Letras.

Wilde, Oscar. "O rouxinol e a rosa". In Manguel, Alberto (org.). *Contos de amor do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rocha, Marília L. "Driftings from Gumbrecht and Lyotard: the concepts of 'figural' and 'presence'". In Mendes, Victor K. e Rocha, João Cezar de Castro (orgs.). *Producing presences: branching out from Gumbrecht's work*. Dartmouth, University of Massachusetts.

2008

Herbert, Zbigniew. Sete poemas em prosa ("Bêbados", "Objetos", "Tudo, menos um anjo", "Tentativa de dissolver a mitologia", "No armário", "Suicídio" e "Língua"). *Piauí* 20, p. 60.

Obama, Barack. Dois poemas. *Piauí* 18, pp. 24 e 28.

Falkoff, Marc (org.). "Poemas de prisioneiros de Guantánamo". *Piauí* 17, fevereiro, pp. 36-42.

Roth, Philip. *Fantasma sai de cena*. São Paulo: Companhia das Letras.

Shelley, Percy B. "À noite". *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística I* 1, julho. <http://www.ufpe.br/revistaeutomia/pdfnew/artigo4.pdf>

Roth, Philip. *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*. São Paulo: Companhia das Letras.

Updike, John. *Cidadezinhas*. São Paulo: Companhia das Letras.

2009

Price, Richard. *Vida vadia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bianchi, Ray. Quatro poemas ("La gioia è mimetica", "Vazio", "Selva" e "Gemütlichkeit"). *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística II* 1, julho. <http://eutomia.com/home03/especialdestaques3.php>

Gell, Alfred. "Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte". *Poiésis* (UFF) 14 v. 1, dezembro, pp. 243-259.

2010

Byron, Lord. *Beppo*. Introdução, tradução e notas. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Contins, Márcia. "Umbanda, Candomblé, and Pentecostalism: Religious frontiers in Brazil and in the United States". *Afro Hispanic Review*, vol. 29, outono, pp. 223-236. Vanderbilt University.

Roth, Philip. *A humilhação*. São Paulo: Companhia das Letras.

James, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. Nova edição, revista pelo tradutor, com introdução, comentários e notas de Christopher Ricks. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras.

Swift, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Introdução e notas de Robert DeMaria Jr., prefácio de George Orwell. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras.

2011

Bishop, Elizabeth. "Cinco andares acima". *Serrote* 8½ (distribuída na FLIP 2011), pp. 20-21.

Bishop, Elizabeth. Capítulo 8 da versão original do livro *Brazil*, publicado sob o título "Lufada de ar fresco: Bishop e as relações raciais no Brasil". *Ilustríssima, Folha de São Paulo*, 3 de abril.

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

James, Henry. *A outra volta do parafuso*. São Paulo: Companhia das Letras.

2012

Pynchon, Thomas. *Contra o dia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Dickens, Charles. *Grandes esperanças*. São Paulo: Companhia das Letras. Segundo lugar, Prêmio Jabuti 2013 (categoria Tradução).

Bishop, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios. [Ed. revista e aumentada de *O iceberg imaginário*, contendo também material originalmente publicado em *Poemas do Brasil*]. São Paulo: Companhia das

Letras.

DeLillo, Don. "A famélica". *Granta* 10: Medidas extremas, verão 2012, pp. 115-143.

2013

DeLillo, Don. *O anjo Esmeralda: nove contos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kwon, Oliver e Solot, Steve (orgs.). *O cinema latino-americano hoje: pelo olhar do diretor*. Em colaboração com Júlio Naves Ribeiro e Felipe Naves Ribeiro. Rio de Janeiro: LATC.

Sternberg, Ricardo. "Búfalo". *Plástico Bolha* 34, novembro.

2014

Bishop, Elizabeth. *Prosa*. São Paulo: Companhia das Letras. [Ed. revista e aumentada de *Esforços do afeto e outras histórias*: contendo também material originalmente publicado em *Prose*].

James, Henry. *A lição do mestre*. São Paulo: Grua. [Reedição em separata de texto incluído em James, Henry. *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. Seleção e posfácio de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993].

Szirtes, George. "Posfácio: a morte do tradutor". *Piauí* 89, fevereiro, p. 67.

Stevens, Wallace. Seis poemas. ("Tatuagem", "O céu concebido como um túmulo", "Canção", "Parvoália", "Depressão antes da primavera" e "Os vermes aos portões do Paraíso"). *Piauí* 91, abril, p. 74-75.

Ginsberg, Allen. *A queda da América*. Porto Alegre: L&PM. [Reedição da publicação de 1987].

Gordimer, Nadine. *O melhor tempo é o presente*. São Paulo: Companhia das Letras.

Auster, Paul. *Diário de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras.

2015

Williams, William Carlos. "A tartaruga". Coluna "Risco" do caderno "Prosa", *O Globo*, 18 de julho.



- Ashbery, John. "Cuidado com o que você deseja,". *Serrote* 21, novembro, p. 132-135.
- Sternberg, Ricardo. "Búfalo". *Rascunho* 183, dezembro, p. 40. 2016
- Mitchell, David. *Atlas de nuvens*. São Paulo: Companhia das Letras. 2017
- O'Hara, Frank. *Meu coração está no bolso*. Em colaboração com Beatriz Bastos. São Paulo: Luna Parque.
- Pynchon, Thomas. *O último grito*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Donne, John. Quatro sonetos sacros. [Publicados anteriormente em *Inimigo Rumor* 4, abril de 1998]. *Hoblicua* 4.
- Faulkner, William. *O som e a fúria*. São Paulo, Cosac & Naify. [Reedição de obra publicada em 2004 pela Cosac & Naify, com um posfácio novo].
- DeLillo, Don. *Zero K*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Roth, Philip. *A humilhação*. São Paulo: Companhia das Letras. [Reedição de obra publicada em 2010, pelo selo Companhia de Bolso].
- Stevens, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução, apresentação e notas. [Edição revista e aumentada de Stevens, Wallace *Poemas*. Seleção, introdução e tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 1987].
- 2018
- Baldwin, James. *O quarto de Giovanni*. São Paulo: Companhia das Letras.
- 2019
- Poe, Edgar Allan. "A filosofia da composição", "A razão do verso" e "O princípio poético". In Poe, Edgar Allan. *O corvo*. Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras.

De outros idiomas para o português

- 1991
- Catulo. Poemas 32 e 56 (latim). Verve, junho.
- 2011
- Horácio. Odes I, 11 (latim). Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 9 de janeiro.
- Outros trabalhos de tradução
- 1990
- "Poetry is just one or two lines and behind there is a huge landscape..." (vídeo). Versão para o inglês. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes.
- 1994
- Gil, Gilberto. *Gilberto Gil Acoustic* (disco). Versão para o inglês das letras no encarte. Warner. Em colaboração com Lizzie Bravo.
- Moore, Simon. *Obsessão* (peça teatral). Adaptação de romance de Stephen King. Encenada a partir de 12 de agosto, no Teatro dos Quatro, Rio de Janeiro: com direção de Eric Nielsen.
- Nascimento, Milton. *Angelus* (disco). Versão para o inglês das letras no encarte. Warner. Em colaboração com Lizzie Bravo e Tina Harris-Rouquette.
- 1995
- Boca Livre. *Dançando pelas sombras* (disco). Versão para o inglês das letras no encarte. Xenophile. Em colaboração com Lizzie Bravo e Ana Maria Machado.
- 1996
- Paes, José Paulo et al. *Letrinhas eletrônicas* (CD-ROM). Versão para o inglês do texto dos três livros infantis contidos no CD. São Paulo: Companhia das Letras.
- 2015
- Voyages — The Transatlantic Slave Trade Database*. Website



sobre tráfico de escravos. Tradução para o português em colaboração com Júlio Naves Ribeiro. <http://www.slavevoyages.org/>

Para o inglês

1984

Magnanini, Alceo. Textos in *Mata Atlântica*. AC&M.

1985

Magnanini, Alceo. Textos in *Pantanal*. Rio de Janeiro: AC&M.

1989

Kac, Eduardo e Botelho, Ormeo. "Holopoetry and fractal holopoetry: digital holography as an art medium". *Leonardo*, vol. 22, no 3/4.

Menezes, Lu. "Oblivion". *Artistas brasileiros na 20a Bial Internacional de São Paulo*. São Paulo, Marca d'Água.

Moura Jr., João. "You will never find the road". *Artistas brasileiros na 20a Bial Internacional de São Paulo*. São Paulo, Marca d'Água.

1991

Diversos autores. *The Brazilian Book Magazine*. Year 1, no 1. Fundação Biblioteca Nacional. Em colaboração com Celina Diniz Engersen e Elvyn Laura Marshall.

Santiago, Silviano. "Painting as desire". Catálogo de exposição de Lena Bergstein. Rio de Janeiro: maio.

1992

AJUP – Instituto Apoio Jurídico Popular – 1991-1992 Report.

Costa Lima, Luiz. *The dark side of reason: Fictionality and power*. Stanford, Califórnia, Stanford University Press.

1993

*A book of days for the Brazilian literary year*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

1994

Textos de Ronaldo Brito e Rodrigo Naves para o catálogo da

exposição *Iberê Camargo: Mestre Moderno*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 27 de julho a 2 de outubro; Porto Alegre, Galeria Iberê Camargo, 18 de novembro a 18 de dezembro.

1995

Lustosa, Isabel. "The art of J. Carlos". *The Journal of the Decorative and Propaganda Arts*, 21.

Wilmer, Celso. "Color-encoded music scores: what visual communication can do for music reading". *Leonardo*, vol. 28, no 2.

1996

Almeida, Maria Isabel Mendes de. "Brazilian Society and the Organization of Subjectivity". In Soares, Luiz E. (org). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*. UNESCO/ ISSC/ EDUCAM.

Araújo, Ricardo Benzaquen de. "The Praise of Folly: Ambiguity and Excess in Gilberto Freyre's *The Masters and the Slaves*". In Soares, Luiz E. (org.). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*. UNESCO/ ISSC/ EDUCAM.

Costa Lima, Luiz. *The limits of voice: Montaigne, Schlegel, Kafka*. Stanford, Califórnia, Stanford University Press.

Mendes, Candido. "Development, Modernization, Globalization: The Contemporary Construction of Subjectivity". In Soares, Luiz E. (org.). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*. UNESCO/ ISSC/ EDUCAM.

Soares, Luiz Eduardo. "Globalization as a Shift in Intracultural Relations". In Soares, Luiz E. (org.). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*. UNESCO/ ISSC/ EDUCAM.

Velho, Otávio. "Globalization: Objective, Perspective, Horizon". In Soares, Luiz E. (org.). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization*. UNESCO/ ISSC/ EDUCAM.

1997

Fernandes, Millôr e Werlang, Justo. Catálogo da exposição de Francisco A. Stockinger.

Morais, Frederico e Werlang, Justo. Catálogo da exposição de Ubiratã Braga.

Süssekind, Flora. *Cinematograph of words*. Stanford, Califórnia, Stanford University Press.

Textos de Ronaldo Brito e outros para o catálogo de exposição de Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 27 de novembro de 1997 a 15 de março de 1998.

Textos de Victor Hugo Adler Pereira, Franklin Pedroso e Pedro Karp Vasquez para o catálogo da exposição *Trinta anos de 68*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 de março a 7 de junho.

Textos de Carlos Alberto Vieira, Vera de Alencar e Júlio Bandeira para o catálogo da exposição *A paisagem pitoresca no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Chácara do Céu, 27 de agosto de 1998 a 29 de janeiro de 1999.

Venâncio Filho, Paulo. "Collapsing drawings". Texto para o catálogo da exposição de Elizabeth Jobim. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 17 de março a 19 de abril de 1998.

Wilmer, Celso e Lara Resende, Cristiana. "Illustrations and nomenclature stave for dance movements: what visual communication can do for dance". *Leonardo*, vol. 31, no 2. 1999

Naves, Rodrigo. "Continuous, incomplete worlds". Texto para o catálogo de exposição *Desenho contemporâneo: quatro artistas brasileiros – Elizabeth Jobim, Fernanda Junqueira, Gabriela Machado, Neno del Castillo*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1999; New York, Caelum Gallery, 1999; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2000.

Santos, Myrian Sepúlveda dos. "Samba schools: the logic of orgy and blackness in Rio de Janeiro". In Rahier, Jean Muteba (org.). *Representations of blackness and the performance of identities*. Westport/Londres, Bergin & Garvey, 1999.

Textos de vários autores para catálogo da exposição de

Guillermo Kuitca. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica.

Textos de vários autores para catálogo da exposição de Amílcar de Castro. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica.

2000

Augusto, Sérgio et al. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra (edição bilíngue).

2001

Araújo, Ricardo Benzaquen de. "A sea full of waves: ambiguity and modernity in Brazilian culture". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian Literature and Culture. Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5*. Primavera/outono 2000 (lançado em 2001).

Bach, Christina. *Jorge Guinle*. São Paulo, Cosac & Naify.

Costa, Tarcísio. "Citizenship in Rui Barbosa: 'A questão social e política no Brasil'". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian literature and culture. Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5*. Primavera/outono 2000 (lançado em 2001).

Faria, Regina Lúcia de. "Roberto Schwarcz' dialectical criticism". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian literature and culture. Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5*. Primavera/outono 2000 (lançado em 2001).

Jobim, Ana e Tom. *Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica: Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music (edição bilíngue).

Moriconi, Italo. "The hour of the star or Clarice Lispector's trash hour". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian Literature and Culture. Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5*. Primavera/outono 2000 (lançado em 2001).

Rouanet, Maria Helena. "Ferdinand Denis and Brazilian

Literature: a successful tutelary relationship". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian Literature and Culture. Portuguese Literary & Cultural Studies* 4/5. Primavera/outono 2000 (lançado em 2001).

Salzstein, Sônia. *Franz Weissmann*. São Paulo, Cosac & Naify. 2002

Naves, Santuza Cambraia. "From Bossa Nova to Tropicália: Restraint and excess in popular music". *Brazilian Review of Social Sciences* 2, outubro.

2003

Ferreira Gullar, *Lightning*. São Paulo: Cosac Naify.

2004-5

Rosenfeld, Kathrin H. "Irony in Machado de Assis' *Dom Casmurro*: reflections on anti-tragic cordiality". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *The author as plagiarist: the case of Machado de Assis. Portuguese Literary & Cultural Studies* 13/14. Outono 2004/ primavera 2005 (lançado em 2006).

2007

Augusto, Sérgio et al. *Cancioneiro Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music / Instituto Antonio Carlos Jobim (edição bilíngue). Em colaboração com Renato Rezende.

2008

Fuks, Betty Bernardo. *Freud and the invention of Jewishness*. Nova York, Agincourt Press.

2010

Mello, Frederico Pernambucano de. "The aesthetics of the cangaço as an expression of Brazilian irredentism". In *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora.

2016

Solot, Steve (org.). *The expanding Brazilian film, television and digital industry / Cinema, televisão e mídia digital no Brasil: uma indústria em expansão*. Rio de Janeiro: LATC. Em colaboração com Júlio Naves Ribeiro e Carolyn Brissett.

2018

Craveiro de Carvalho, Francisco José. Dois poemas ("Dialogue with Elon Lages Lima" e "Gödel number". In Glaz, Sarah (org.). *Briges 2018 poetry anthology*. Phoenix (Arizona, EUA): Tesselations Publishing.

Britto, Paulo Henriques. "Afterword"; Campos, Haroldo de. "Mephistofaustian transluciferation" (excerpt); e Mendes, Odorico. "Prologue". In MARTINS, Marcia A. P. e Guerini, Andréia. *Palavra de tradutor: Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros / The translator's word: Reflections on translation by Brazilian translators*. Ed. bilíngue. Florianópolis: EdUFSC, 2018.

#### Textos sobre tradução

Compilar uma bibliografia de Paulo Henriques Britto para um volume que trata de sua atividade de tradutor é, em primeiro lugar, deixar de lado toda sua atuação como poeta e contista (que merecem livros à parte).

Mas mesmo depois de tomada essa decisão resta ainda o fato de que, junto a textos claramente *sobre tradução*, encontramos em sua produção todo um elenco de reflexões sobre versificação, que sublinha sua atuação como pensador da poesia ao lado de sua atuação como tradutor de poesia. Assim, a produção registrada aqui inclui esses textos (ensaios e resenhas), que permitem conhecer melhor a visão de Britto sobre a produção e a reprodução de poemas.

Não incluímos sua produção acadêmica de juventude, dedicada à linguística formal, mas deixamos um texto que tem interesse terminológico para a área de engenharia!

Outra escolha talvez *sui generis* foi a de listarmos seus textos publicados na imprensa, além de prefácios, posfácios e orelhas. Acreditamos que, assim, seu lugar de tradutor como intelectual público e sua participação na discussão cultural mais ampla do país, ficam apresentadas de maneira mais completa.

## Em periódicos acadêmicos

1991

"O tradutor como escritor: o problema do ensino da tradução literária". *Anais do 3o Encontro Nacional de Tradutores*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1995

"Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de 'Como reconhecer um poema ao vê-lo', de Stanley Fish". *paLavra*, no 3.

1997

"What Maisie knew: translating James's late style". *Cadernos de Tradução* (UFSC) II.

1999

"Tradução e criação". *Cadernos de Tradução* (UFSC) IV, pp. 239-262. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5534/4992>

Resenha da tradução de *Middlemarch: um estudo da vida provinciana*, de George Eliot, de Leonardo Fróes. *Cadernos de Tradução* (UFSC) IV. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5567/5020>

2000

"A poesia não se divide em compartimentos estanques". *Babel* (I)3, setembro-dezembro.

2001

"Elizabeth Bishop as cultural intermediary". In Rocha, João Cezar de Castro (org). *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian Literature and Culture. Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5* (Center for Portuguese Studies and Culture – University of Massachusetts Dartmouth). Primavera/outono 2000 (lançado em 2001) (EUA).

"Desconstruir para quê?". *Cadernos de Tradução* (UFSC) VIII. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5883/5563>

Resenha de *Literary translation: a practical guide*, de Clifford E. Landers. *Cadernos de Tradução* (UFSC) VIII. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5903/5583>

2002

"A questão da métrica". In Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa de e Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira (orgs.). *Poesia: horizonte & presença*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Ufes, 2002.

2005

"Traduzir Thomas Pynchon". *Novos Estudos CEBRAP*, julho.

2006

"Correspondências estruturais em tradução poética". *Cadernos de Literatura em Tradução* 7, pp. 53–69.

"O lugar do poeta e da poesia hoje". *Sibila* 6 (10), pp. 70–77.

"Fidelidade em tradução poética: o caso Donne". *Terceira Margem X* (15), julho-dezembro, pp. 239–254.

"Apresentação". *Tradução em Revista* 3, <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>.

2008

"A tradução para o português do metro de balada inglês". *Fragmentos*, nº 34, jan-jun, pp. 25-33.

Depoimento sobre "Man in a chair". *Relâmpago* 23, outubro, pp. 126.

"Poesia: criação e tradução". *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, (12)2, julho-dezembro, pp. 11-17. <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/2-Poesia-cria%C3%A7%C3%A3o-e-tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf>

"As condições de trabalho do tradutor." *Cadernos de Tradução* (UFSC) XIX, pp. 193-204. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6998/6483>

"É possível avaliar traduções?" *Tradução em Revista* 3. <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>.

2009

"Letter to Sibila on Cavendish's response to 'Translation and creation'". *Sibila* ano 9, 2 de agosto.

"O verso de Manuel Bandeira em sua tradução de *Macbeth*". Em colaboração com Martins, Marcia A. P. *Scripta Uniandrade: Revista da Pós-Graduação em Letras*, pp. 133-150.

"O conceito de contraponto métrico em versificação". *Poesia Sempre* 31, pp. 71-83.

2010

"Tom Jobim entre o experimentalismo e a reverência à tradição". Em colaboração com Santuza Cambraia Naves. *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XII, pp. 15-25.

"A reconstrução da forma na tradução de poesia". *Cadernos de Letras (UFRJ)* 26, junho. [http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf).

"O tradutor como mediador cultural". *Synergies — Brésil*, nº spécial 2, pp. 135-141.

2011

"Os compostos nominais em língua inglesa: uma proposta de categorização semântica para termos técnicos da área de engenharia." Em colaboração com Paula Santos Diniz e Erica dos Santos Rodrigues. *Revista Gatilho (UFJF)*, VII (14), dezembro. <http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2011/11/diniz.pdf>.

"Para uma tipologia do verso livre em português e inglês". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 19. <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>.

2012

"Som, ritmo, sentido: A arte de traduzir poesia". *Sobre Cultura*, suplemento de *Ciência Hoje*, 250 (49), março.

"Tradução e ilusão". *Estudos Avançados USP* 76, setembro/dezembro, pp. 21-27.

2013

"Por que escrevo". *Remate de Males (UNICAMP)* 30.2 (jul./dez. 2010), pp. 253-58.

"Apresentação". *Revista Escrita (PUC-Rio)*. [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev\\_escrita.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=input0)

"Uma experiência de autotradução". *Philia & Filia* (Porto Alegre), 4/1, jan-jul., pp. 59-71. <http://seer.ufrgs.br/index.php/Philiaefilia/article/view/51170/32738>

2014

"O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre". *eLyra* 3, 3/2014, p. 27-41. <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>

"'Lorem ipsum': uma autoversão poética". *Tradução em Revista* 16. [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0)

"Dois poemas de Emily Dickinson". *Revista Brasileira* VIII, III, 80, p. 65-74.

"Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa". *Cadernos de Tradução (UFSC)* nº especial, p. 145-159, jul./dez. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp145/27930>

2016

"As traduções de *Huckleberry Finn* à luz das normas de Toury". Em colaboração com Débora Landsberg Gelender Coelho. *Tradução em Revista* 20. [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0)

"Um 'fotoneto' de Davino Ribeiro de Sena. *Revista Brasileira* VIII, V, 89, p.189-193.

"Um poema de Edimilson de Almeida Pereira". *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística* IX 18 (1): 13-19, dezembro.

<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/8709/pdf>

2017

"A tradução de 'Crusoe in England' de Elizabeth Bishop".

eLyra 9, 06/2017: p. 59-77. <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/170>

2018

"Proposta de coleção". *Grampo Canoa* 4, janeiro, p. 38-44.

"A tradução de um poema de Stephen Crane". *Remate de Males* 38/2.

#### Em jornais e revistas

1984

"Um poema de Wallace Stevens (1879-1955)". *Folhetim, Folha de São Paulo*, 24 de junho.

1987

"Esteticismo e modernidade". *Folhetim, Folha de São Paulo*, 16 de outubro.

"Genialidade maldita sobre ótica ingênua" (resenha de *Ariel ou a vida de Shelley*, de André Maurois). *O Globo*, 26 de abril.

"Os equívocos da crítica". *Folhetim, Folha de São Paulo*, 27 de novembro.

"Virtudes e equívocos da poesia fácil" (resenha de *Bolsa das águas*, de Gilberto de Castro Rodrigues, e *Metropolitanos*, de Angel Bodjadiev). *O Estado de São Paulo*, 11 de novembro.

1988

"A paixão segundo J. D.". *Verve*, maio.

"California dreamin'". *Folhetim, Folha de São Paulo*, 12 de novembro.

1990

Coluna "Poesia em Dia (Tradução)". *Verve*, abril.

Coluna "Poesia em Dia (Tradução)". *Verve*, maio.

Coluna "Sobre Prosa (Tradução)". *Verve*, junho.

Coluna "Sobre Prosa (Tradução)". *Verve*, julho.

Coluna "Sobre Prosa (Tradução)". *Verve*, agosto.

Coluna "Sobre Prosa". *Verve*, setembro.

Coluna "Poesia em Dia (Tradução)". *Verve*, outubro.

Coluna "Poesia em Dia (Tradução)". *Verve*, novembro.

Coluna "Poesia em Dia (Tradução)". *Verve*, dezembro.

1991

Coluna "Poesia em Dia". *Verve*, janeiro.

Coluna "Sobre Prosa". *Verve*, fevereiro.

Coluna "Poesia em Dia". *Verve*, março.

Coluna "Poesia em Dia". *Verve*, maio.

Coluna "Poesia em Dia". *Verve*, junho.

"Poesia brasileira hoje". *Arte & Palavra* ano II, no 14.

Suplemento cultural do *Jornal da Manhã* (Aracaju), novembro.

1992

"Poesia brasileira hoje". *A Tarde Cultural* (Salvador), 21 de março.

"Whitman: modernidade sem métrica ou rima". *Livro, O Globo*, 29 de março.

"Whitman, o poeta do sim". *Arte & palavra* ano II, n. 22. Suplemento cultural do *Jornal da Manhã* (Aracaju), julho.

1993

"Arte de hoje espelha presente com indiferença". *Mais!, Folha de São Paulo*, 17 de outubro.

1994

"Antologia contém traduções notáveis" (resenha de *Poesia — tradução e versão*, de Abgar Renault). *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 5 de junho.

"Necessidade de síntese". *A Tarde Cultural, A Tarde* (Salvador), 15 de outubro.

"Poetas fazem traduções inéditas de Elizabeth Bishop". *Cultura, O Estado de São Paulo*, 26 de novembro.

"Pope e o gosto neoclássico" (resenha de *Poemas*, de Alexander Pope, trad. de Paulo Vizioli). *Mais!, Folha de São Paulo*, 24 de abril.

1995

"A palavra do tradutor". *Ideias, Jornal do Brasil*, 1o de abril. 1997

"A pluralidade de Whitman" (resenha de *Walt Whitman & the World*, org. por Gay Wilson Allen e Ed Folsom). *Jornal de Resenhas*, no 31, *Folha de São Paulo*, 11 de outubro.

"As liberdades de Hopkins" (resenha de *A beleza difícil*, de Gerard Manley Hopkins, trad. de Augusto de Campos). *Mais!, Folha de São Paulo*, 15 de junho.

"Tudo que dói é possível". *Azougue*, junho. 1998

"Armadilha para Lamartine". *Sexta Básica* (Curitiba), 16 de abril.

"*Birthday letters* provoca comparações entre Hughes e Sylvia Plath". *Prosa e verso, O Globo*, 7 de novembro.

"Recriações de um poema oral" (resenha de "'O corvo' e suas traduções", org. de Ivo Barroso). *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*, no 40, 11 de julho.

"Ó Cunha, sossega!". *Ácaro*, no 2, junho. 1999

"O poeta James Joyce" (resenha de *Música de câmara*, de James Joyce, trad. e intr. de Alípio Correia de Franca Neto). *Ideias, Jornal do Brasil*, 2 de janeiro.

"Pares em contradição" (resenha de *Cinquenta poemas – Fifty poems*, de Emily Dickinson, sel. e trad. de Isa Mara Lando). *Jornal de Resenhas*, no 53, *Folha de São Paulo*, 14 de agosto.

"Frank O'Hara". *Inimigo Rumor 7*, agosto-dezembro. 2000

"Uma forma humilde" (resenha de *A balada do cárcere de Reading*, de Oscar Wilde, trad. de Paulo Vizioli). *Jornal de Resenhas*, no 60, *Folha de São Paulo*, 11 de março.

2001

"Uma identidade para V. S. Naipaul". *Pensar, Correio Braziliense*, 21 de outubro.

"Viagem ao interior de Bishop" (crítica da peça teatral *Um*

*porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes). *Caderno B, Jornal do Brasil*, 21 de agosto.

"Tradutores viveram aventuras fascinantes" (resenha de *Os tradutores na história*, de Jean Delisle e Judith Woodsworth, trad. de Sérgio Bath). *Ideias, Jornal do Brasil*, 27 de junho. 2003

"Trinta faixas que abalaram o mundo". *Cult*, ano 6, no 65, janeiro.

2010

"A dupla arte de traduzir poesia: Hughes e Eliot para crianças" (resenha de *Marco, o barco*, de Ted Hughes, trad. de Alípio Correia de Franca Neto, e *Os gatos*, de T. S. Eliot, trad. de Ivo Barroso). *Ilustríssima, Folha de São Paulo*, 26 de setembro.

2011

"Caleidoscópio de Boris: o 'impossível' ofício do tradutor literário" (resenha de *Encontros: Boris Schnaiderman*, org. Sergio Cohn e *Tradução, ato desmedido*, de Boris Schnaiderman). *Ilustríssima, Folha de São Paulo*, 30 de janeiro.

2013

"Dor nove fora zero". *Suplemento Literário de Minas Gerais*, julho/agosto.

"Brazilian poetry today". *Los Angeles Review of Books*, 24 de novembro. <https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2/>

2014

"Tradutor faz boas escolhas para Shakespeare" (resenha de *Vênus e Adônis* de Shakespeare, trad. de Alípio Correia de Franca Neto). *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 25 de janeiro.

2016

"Amizade ao pé da letra: um diálogo vital com Antonio Carlos Viana". *Ilustríssima, Folha de São Paulo*, 20 de novembro.

2018

"Tempos de hastes e cutelos". *Olympio 1*, maio.



Capítulos, prefácios, posfácios, orelhas

1986

"Apresentação". In Brown, Thomas. *Tempo*. Rio de Janeiro: Anima.

1987

"Introdução". In Stevens, Wallace. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.

1989

"Introdução". In Byron, Lord. *Beppo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

1991

"I, too, dislike it". In Augusto Massi (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre, Artes e Ofícios.

Texto para orelha de Cláudia Roquette-Pinto. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: edição da autora.

1995

"O lugar da tradução". In Candido José Mendes de Almeida et al. (orgs.). *O livro ao vivo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Candido Mendes/IBM Brasil.

1999

"Apresentação". In Viana, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras.

2000

"Poesia e memória". In Pedrosa, Célia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

2001

"Elizabeth Bishop: os rigores do afeto". In Bishop, Elizabeth. *O iceberg imaginário e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.

2002

"Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". In Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de

Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ.

"Functionality of form in Elizabeth Bishop's poetry: implications for translation". In Almeida, Sandra Regina G., et al. (orgs.) *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

"Whitman como profeta". In Bingemer, Maria Clara L. e Yunes, Eliana. *Profetas e profecias numa visão interdisciplinar e contemporânea*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola.

2003

"Um poema de Elizabeth Bishop". In Sússekind, Flora et al. (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa.

"A temática noturna no rock pós-tropicalista". In Naves, Santuza Cambraia e Duarte, Paulo Sergio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Relume Dumará.

"Elizabeth Bishop como mediadora cultural". In Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ/Topbooks/UniverCidade.

"O romântico neoclássico". In Byron, Lord. *Beppo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2a ed.

2004

"Augusto de Campos como tradutor". In Sússekind, Flora e Guimarães, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa / 7 Letras.

"Tudo que dói é possível." Reedição de artigo publicado em *Azougue* em 1997. In Cohn, Sergio. *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

2005

"As afinidades eletivas da poesia". In Henriques, Ana Lúcia de Souza (org.). *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ. Rio de Janeiro.

2006

"Posfácio". In Sorrentino, Marcello. *Um pequeno sistema de incerteza*. Rio de Janeiro: 7Letras.



"Prefácio". In Lira, José (org. e trad.). *Alguns poemas / Emily Dickinson*. São Paulo, Iluminuras.

"Correspondência formal e funcional em tradução poética". In Souza, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória, PPGL/MEL / Flor&Cultura. 2007

"Um lírico rigoroso". Prefácio de Davino Ribeiro de Sena, *Expedição*. Rio de Janeiro: 7Letras.

"É possível transgredir no momento poético atual?". In Mendes de Almeida, Isabel e Naves, Santuza Cambraia (orgs.). "Por que não?" *Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Orelha de Lucas Viriato de Medeiros. *Memórias indianas: uma viagem em 108 fragmentos poéticos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.

Orelha de Antoine Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET.

2008

"O gran circo da existência". Prefácio de Alckmar Luiz dos Santos, *Circenses*. Rio de Janeiro: 7Letras.

"Prefácio". In Cláudio Neves. *De sombras e vilas*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Orelha de *Do jeito delas: vozes femininas de língua inglesa*, tradução de Jorge Wanderley, organização de Márcia Cavendish Wanderley et al. Rio de Janeiro: 7Letras.

"Prefácio". In El-Jaick, Ana Paula. *Faz duas semanas que meu amor e outros contos para mulheres*. São Paulo: Edições GLS.

"Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução". In Guerini, Andréia et al. (orgs.), *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras.

2012

"A poesia no momento pós-vanguardista". In Olinto, Heidrun Krieger e Schøllhammer, Karl Erik (orgs.). *Literatura e*

*criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras. 2013

"Para uma tipologia do verso livre em português e inglês". In Weinhardt, Marilene et al. *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR.

"Dor nove fora zero." Posfácio de Freitas, Iacyr Anderson. *Ar de arestas*. Fotografias de Ozias Filho. São Paulo, Escrituras Editora.

"A avaliação de poesia: uma pesquisa em andamento". In Guerini, Andréia.; Torres, Marie-Hélène Catherine e Costa, Walter Carlos. *Os estudos de tradução no Brasil nos séculos XX e XXI*. Florianópolis: Copiart/PGET/UFSC.

2014

Orelha de Scott, Paulo. *Mesmo sem dinheiro comprei um esqueite novo*. São Paulo: Companhia das Letras.

"O fim de um paradigma". In Pedrosa, Celia; Dias, Tania e Sússekind, Flora (orgs.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silvano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

2015

"Traducción y escritura: una frontera tenue". In Fondebrider, Jorge (org.). *Poetas que traducen poesía*. Santiago (Chile): LOM Ediciones.

Orelha de Regina Przybycien. *Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

"Tom Jobim entre o experimentalismo e a reverência à tradição". Em colaboração com Santuza Cambraia Naves. In Naves, Santuza Cambraia. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. [Originalmente publicado num periódico italiano em 2010].

2016

"O tradutor como antologista". In Torres, Marie-Hélène Catherine et al. (orgs.). *Literatura traduzida: antologias,*

*coletâneas e coleções*. Volume um. Fortaleza: Substância.

"Manuel Bandeira, tradutor de poesia". Prefácio de Bandeira, Manuel. *Poemas traduzidos*. 8ª ed. São Paulo: Global.

"Campo minado". Prefácio de Pereira, Edimilson de Almeida. *Guelras*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

Orelha de Cavalcanti, Augusto Guimaraens. *Máquina de fazer mar*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Prefácio de Lins, Catarina. *Parvo ofício*. Rio de Janeiro: Garupa.

"A tradução do romance-mundo de Thomas Pynchon". In Wekema, Andréia S. et al. (orgs.). *Variações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima. <http://edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/26-variacoes-sobre-o-romance>

"Um poema de Claudia Roquette Pinto". In Olinto, Heidrun et al. (Orgs.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio

2017

"Entre o experimentalismo e a reverência à tradição". Em colaboração com Santuza Cambraia Naves. Reimpressão de "Tom Jobim entre o experimentalismo e a reverência à tradição". In Bacchini, Luca (org.). *Maestro soberano: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

"Traduzir *O som e a fúria*". Posfácio de Faulkner, William. *O som e a fúria*. São Paulo, Cosac & Naify.

Orelha de Novey, Idra. *A arte de desaparecer*. São Paulo: Editora 34, 2017.

2018

"Posfácio". Reedição do posfácio a Byron, *Beppo*. In Martins, Márcia A. P. e Guerini, Andréia. *Palavra de tradutor: Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros / The translator's word: Reflections on translation by Brazilian translators*. Ed. bilíngue. Florianópolis: EdUFSC.

Orelha de Moraes, Marilena. *Asas de seda*. São Paulo: Patuá

Editora.

2019

"Um raven e dois corvos" e "O ensaísta Poe". In Poe, Edgar Allan. *O corvo*. Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras.

#### Livros

2009

*Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio*. Coleção Língua Cantada. Rio de Janeiro: Língua Geral.

2010

*Claudia Roquette-Pinto*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ.

2012

*A tradução literária*. Coleção Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional 2013, categoria Ensaio Literário.

**AMOSTRAS DE TRADUÇÃO**

## Wallace Stevens

In *O imperador do sorvete e outros poemas*  
(Companhia das Letras, 2017)

### PALACE OF THE BABIES

The disbeliever walked the moonlit place,  
Outside of gates of hammered serafin,  
Observing the moon-blotches on the walls.

The yellow rocked across the still façades,  
Or else sat spinning on the pinnacles,  
While he imagined humming sounds and sleep.

The walker in the moonlight walked alone,  
And each blank window of the building balked  
His loneliness and what was in his mind:

If in a shimmering room the babies came,  
Drawn close by dreams of fledgling wing,  
It was because night nursed them in its fold.

Night nursed not him in whose dark mind  
The clambering wings of birds of black revolved,  
Making harsh torment of the solitude.

The walker in the moonlight walked alone,  
And in his heart his disbelief lay cold.  
His broad-brimmed hat came close upon his eyes.

### PALÁCIO DOS BEBÊS

O incrêu caminhava à luz da lua,  
Passando por portões de serafim,  
Vendo as manchas de luar sobre os muros.

O amarelo dançava nas fachadas  
Silentes, rodopiava nos pináculos,  
E ele pensava em sono e acalantos.

O andarilho ao luar ia sozinho;  
Cada janela nua lhe sustava  
A solidão e o que ele tinha em mente:

Se, por sonhos de asa tenra atraídos,  
Vinham os bebês a um salão translúcido  
Era porque os acalentava a noite.

Mas não a ele, o de mente escura  
Onde aves de asas negras debatiam-se,  
Tornando-lhe em tormento a solidão.

O andarilho ao luar ia sozinho,  
O coração frio de incredulidade,  
O chapéu enterrado até os olhos.

## Elizabeth Bishop

*In Poemas Escolhidos (Companhia das Letras, 2012)*

### ONE ART

The art of losing isn't hard to master;  
so many things seem filled with the intent  
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or  
next-to-last, of three loved houses went.  
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.

— Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (Write it!) like disaster.

### UMA ARTE

A arte de perder não é nenhum mistério;  
tantas coisas contêm em si o acidente  
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:  
lugares, nomes, a escala subsequente  
da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero  
lembrar a perda de três casas excelentes.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império  
que era meu, dois rios, e mais um continente.  
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

— Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo  
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente  
que a arte de perder não chega a ser mistério  
por muito que pareça (Escreve!) muito sério.

## Emily Dickinson

185

"Faith" is a fine invention  
 When Gentlemen can see—  
 But *Microscopes* are prudent  
 In an Emergency.

185

Quando se enxerga a contento,  
 A "Fé" é uma grande invenção —  
 Mas numa Emergência, é prudente  
 Ter um *Microscópio* à mão.

686

They say that "Time assuages" —  
 Time never did assuage —  
 An actual suffering strengthens  
 As Sinews do, with age —

Time is a Test of Trouble —  
 But not a Remedy —  
 If such it prove, it prove too  
 There was no Malady —

686

Dizem que "O Tempo consola" —  
 Mas não — na realidade,  
 A vera dor, como um Tendão,  
 Se fortalece, com a idade —

O Tempo testa a Tristeza —  
 Porém não a remedia —  
 Se cura o Mal, prova apenas  
 Que Mal deveras não havia —

1233

Had I not seen the Sun  
 I could have borne the shade  
 But Light a newer Wilderness  
 My Wilderness has made—

1233

Não tivesse eu visto o Sol  
 Sofrível a sombra seria  
 Mas a Luz tornou meu Deserto  
 Terra ainda mais baldia —

## William Faulkner

In *O som e a fúria* (Companhia das Letras, 2017)

Um pardal atravessou o raio de sol numa linha enviesada, pousou no parapeito da janela e inclinou a cabeça para mim. O olho era redondo e reluzente. Primeiro ele me olhava com um olho, e zás! virava o outro, a garganta latejando mais rápido que qualquer pulso. Começou a dar a hora cheia. O pardal parou de trocar de olhos e ficou me observando fixamente com um olho só, até que o carrilhão parou de bater, como se também ele estivesse prestando atenção nas batidas. Então bateu asas e desapareceu.

Demorou algum tempo até a última batida parar de vibrar. Ela permaneceu no ar, mais sentida que ouvida, por um bom tempo. Como todos os sinos que já bateram até hoje batendo nos raios de luz que morriam aos poucos e Jesus e São Francisco falando sobre a irmã dele. Porque se fosse só para o inferno; se fosse só isso. Acabou. Se as coisas simplesmente acabassem sozinhas. Ninguém mais lá, só ela e eu. Se tivéssemos feito alguma coisa tão terrível que todos tivessem fugido do inferno, menos nós. *Cometi incesto eu disse pai fui eu não foi o Dalton Ames.* E quando ele pôs Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Quando ele pôs a pistola na minha mão eu não. Foi por isso que eu não. Ele estaria lá e ela e eu. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Se tivéssemos feito alguma coisa

tão terrível e o pai disse Isso é triste também as pessoas não conseguem fazer nada tão terrível não conseguem fazer nada muito terrível não conseguem nem lembrar amanhã do que parecia terrível hoje e eu disse: A gente pode se esquivar de tudo e ele disse: Mas pode mesmo? E vou olhar para baixo e ver meus ossos murmurantes e a água funda como vento, como um telhado de vento, e muito tempo depois não dá para distinguir nem mesmo os ossos sobre a areia deserta e inviolável. Até o Dia em que Ele dirá Erguei-vos só o ferro de passar subiria à superfície. Não é quando você se dá conta de que nada pode ajudar você — nem religião, nem orgulho, nem nada — é quando você se dá conta de que não precisa de ajuda nenhuma. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Se eu pudesse ser a mãe dele deitada corpo aberto levantado rindo, segurando o pai dele com minha mão impedindo, vendo, vendo-o morrer antes de viver. *Ela estava parada na porta de repente.*

Fui até a cômoda e peguei o relógio, ainda com o mostrador virado para baixo. Quebrei o cristal na quina do móvel e aparei os cacos na mão e coloquei-os no cinzeiro e arranquei os ponteiros e os pus no cinzeiro também. O tique-taque não parou. Virei o mostrador para cima, o mostrador vazio, as engrenagens atrás dele continuando a rodar e estalar sem se dar conta. Jesus caminhou na Galileia e Washington jamais contou uma mentira. O pai trouxe um berloque para Jason da Feira de Saint Louis: uma espécie de luneta minúscula pela qual a gente olhava com um olho só e via um ar-

ranha-céu, uma roda-gigante que parecia uma aranha, as cataratas de Niágara numa cabeça de alfinete. Havia uma mancha vermelha no mostrador. Quando o vi, meu polegar começou a arder. Larguei o relógio e entrei no quarto de Shreve e peguei o iodo e passei no corte. Tirei o resto de vidro de dentro do relógio com uma toalha.

### Thomas Pynchon

In *Mason e Dixon* (Companhia das Letras, 2004)

Neste Advento de 1786, estando a Guerra encerrada e a Nação a fragmentar-se por conta de Querelas, feridas do Corpo e do Espírito, grandes e pequenas, continuam a doer, nem todas elas comemoradas,— muitas delas nem sequer relatadas. Toda a Filadélfia está coberta de neve, dum Rio ao outro, e de tal sorte as margens opostas desses Rios se ocultam sob cortinas de neblina gelada que é bem como se a Cidade fosse uma Ilha num Oceano. Lagos e Riachos congelaram-se, e as Árvores cintilam até o mais pequeno Graveto,— Nervuras de Luz concentrada. Martelos e Serrotes jazem abandonados, pilhas de tijolos cobrem-se de neve, bandos pintalgados de Pardais urbanos entram e saem dos Abrigos que porventura encontram,— o Céu noturno, onde as Nuvens foram pelo Vento reduzidas a Riscos de Giz, estende-se por sobre os distritos ao norte, Spring Garden e Germantown, com uma lua recém-nata tão pálida quanto os Montes de Neve,— fumaça ascende das Chaminés, Viajores de Trenó recolhem-se às casas, as Tabernas enchem-se,— Café fresco consome-se por toda parte, levado dum Cômodo a outro, enquanto o Madeira, o tradicional Combustível das Reuniões nes-



sas Paragens, hoje é vertido como um Elixir de antanho sobre a Panela fervente da Política,— pois os Tempos são tão impossíveis de avaliar, neste Advento, quanto a Distância duma Estrela.

Tornou-se um hábito vespertino dos Gêmeos e da sua Irmã, e de quaisquer Amigos velhos ou jovens que cá estejam, reunir-se para ouvir mais uma Narrativa de seu Tio tão viajado, o Revdo Wicks Cherrycoke, que chegou em outubro para o enterro dum velho amigo,— tarde demais para a Cerimônia, afinal,— e desde então está hospedado na Casa de sua irmã Elizabeth, casada há muitos anos com o sr. J. Wade LeSpark, respeitado Comerciante com ativa participação nos Assuntos da Cidade, e em seu lar Sultão suficiente para dar a entender ao Revdo, ainda que não com todas as letras, que enquanto ele conseguir manter as crianças distraídas, ser-lhe-á permitido permanecer,— porém, diante de quaisquer excessos de Arroubos Juvenis na hora imprópria, num piscar d'olhos ele irá para a Rua, onde o aguardam o Cepo e a Lâmina do Inverno.

Assim foi que ouviram histórias tais como a da Fuga da Terra dos Hotentotes, o Rubi Maldito de Mogok, os Naufrágios nas Índias Orientais e Ocidentais,— uma Teia de Aventuras e Curiosidades digna do próprio Heródoto, histórias escolhidas, insinua o Revdo, por serem elas moralmente instrutivas, sendo outras evitadas por inadequadas a ouvidos de Jovens. Não sendo os Jovens consultados a esse respeito, como aliás sói acontecer.

Tenebræ instalou-se e retomou seu Bordado, uma peça cujo tamanho e complexidade já se discutem na Casa, ainda que a própria Bordadeira não se pronuncie,— ao menos, quanto a esse Tópico. Anunciados pelo Telégrafo Nasal, eis que entram os Gêmeos, trazendo a velha Cafeteira de Peltre, a bufar Vapor, e uma grande Cesta dedicada aos Apetites Sacarívoros, cheia até a borda de Sonhos recém-fritos, passados no Açúcar, e Castanhas cristalizadas, Pães Doces, Bolinhos, Roscas, Pastéis. “Mas o que vejo? Meninos, vocês me leram o pensamento.”

“O Café é para o senhor, Tio,—” “— da última Vez o senhor falou dormindo”, explicam os dous, colocando os Doces bem perto de onde estão, os outros ocupantes da sala que se sirvam como melhor puderem. Como não se sabia bem qual dos dous havia nascido antes, os Gêmeos haviam sido batizados Pitt e Pliny (Plínio), para que um ou o outro pudesse denominar-se “o Velho” ou “o Jovem”, ou para comprazer-se a si próprio, ou para apoquentar o Irmão.

“Por que não nos conta nenhuma História da América?” Pitt pega com a ponta da língua Migalhas de Pudim de seu melhor jabô.

“Que tenha Índios, e também Franceses”, acrescenta Pliny, que ao menor gesto espargue farelos de Biscoito aos quatro ventos.

“Ou Francesas, melhor ainda”, murmura Pitt.

“Ser devoto é difícil para nós dous, o senhor sabe”, lembra Pliny.

## RESENHA

### UMA FORMA HUMILDE

“A balada do cárcere de Reading” foi a única obra que Oscar Wilde escreveu e publicou na fase final de sua vida, entre a prisão em 1895 e a morte prematura no exílio, em 1900 (*De profundis*, seu último escrito em prosa, é póstumo). É também seu único poema com caráter de denúncia, cujo vigor, apesar de alguns excessos melodramáticos, destoa da frouxidão que tende a marcar a poesia deste autor, hoje respeitado acima de tudo por seu teatro e sua prosa crítica e ficcional. Boa parte da força do poema deriva da forma escolhida por Wilde: a balada.

A balada inglesa é uma forma poética popular muito usada em narrativas. Nela alternam-se versos de quatro pés (isto é, quatro acentos fortes) e versos de três, com rima somente entre os versos pares (os de três pés). A contagem de sílabas é irregular, e pode haver pequenos desvios ocasionais até na contagem de pés, desde que predomine a oposição quatro-três. Nas baladas escritas por poetas eruditos – como a obra-prima do gênero, “The rime of the ancient mariner” de Coleridge – a presença de irregularidades na forma é um efeito calculado, uma espécie de selo de autenticidade.

É esse o poema que nos apresenta Paulo Vizioli, recém-falecido tradutor paulista que nos deixou versões de muitas obras poéticas importantes da literatura de expressão inglesa. Como sempre, Vizioli busca em sua tradução uma aproximação formal escrupulosa com o original. Mas esse método, que logrou bons resultados em outras traduções suas, como a de “The rape of the lock” de Pope, não funciona tão bem aqui. Se, no caso de Pope – poeta neoclássico que trabalha com pentâmetros (versos de cinco pés) jâmbicos (pés com duas sílabas cada, sendo a segunda acentuada) rigorosamente metrificados e rimados – a tradução em alexandrinos foi um sucesso, no caso da balada de Wilde a solução encontrada por Vizioli é problemática. Vejamos por quê.

Na “Balada do cárcere de Reading” também predominam os pés jâmbicos, de duas sílabas. A alternância de versos de quatro pés com versos de três, pois, significa, em tese, que os versos longos teriam oito sílabas e os curtos, seis. Mas, como já vimos, na balada a contagem de sílabas é o de menos; o que realmente importa é a sucessão quatro acentos–três acentos, um ritmo que, para o ouvido de um falante do inglês, está associado a versos populares ou infantis, a todo um corpus poético que se caracteriza pela narratividade e a simplicidade. Em sua tradução, Vizioli usa estrofes em que se alternam versos de doze sílabas e versos de seis. (Justifica-se a escolha de versos mais longos: como as palavras inglesas são mais curtas, o que se

pode dizer em oito sílabas inglesas dificilmente cabe em oito sílabas portuguesas). E Vizioli é rigidamente fiel a outras características formais do original; chega até a reproduzir as rimas internas que por vezes ocorrem entre o segundo e o quarto acento dos versos de quatro pés: “Right ín we wént, with sóul intént” (os acentos indicam as sílabas fortes) é traduzido como “Reentramos com calma, remoendo n’alma”. Porém a estrofe por ele adotada – dodecassílabos entremeados com hexassílabos – não é uma forma tradicional da poesia lusófona, muito menos da nossa poesia popular. E o efeito geral de seus versos pesados, metrificadas com mais rigor do que o próprio original, não podia estar mais distante do sabor popular conotado pela balada.

Além disso, a imposição de permanecer sempre colado ao original leva o tradutor a fazer enjambements e inversões que afastam seu texto ainda mais do tom de simplicidade buscado por Wilde. Assim, dois versos singelos e diretos como “They thínk a múrderer’s heárt would táint / Each símple séed they sów” são transformados numa passagem de tortuosidade parnasiana: “Julgam que o coração de um assassino os grãos / Plantados mancha e estanca.”

Que solução teria sido melhor? O que fazer se a balada – ao contrário do soneto ou da oitava-rima, que existem nas mais diferentes línguas europeias – é uma forma inglesa que não tem correspondente exato em português? Este não seria o lugar para propor

uma tradução alternativa de um poema longo como “A balada do cárcere de Reading”; mas não é difícil pensar em soluções possíveis. Nosso idioma possui formas poéticas que, mesmo não sendo formalmente equivalentes à balada inglesa, a ela correspondem em termos funcionais. É o caso da redondilha maior – o verso popular de sete sílabas, de contagem pouco rigorosa e rimas pobres ou toantes, que João Cabral dignificou em tantos poemas seus. Uma outra opção seria o verso de nove sílabas de ritmo ternário, com efeito hipnótico, que Gonçalves Dias usa em várias seções de seu “I-Juca-Pirama”, obra que por si só vale por toda uma tradição de poesia narrativa. Podemos imaginar como ficariam em língua portuguesa, adotando-se tais opções, os versos acima citados (“They thínk a múrderer’s heárt would táint / Each símple séed they sów”). Em redondilha maior: “Julgam que o coração / de um assassino enterrado / Tem poder de corromper / O grão que ali for plantado.” Ou, na forma de “I-Juca-Pirama”: “Coração de assassino, eles pensam, / Contamina a semente plantada.” Uma tal solução certamente obrigaria o tradutor a tomar liberdades ousadas; por exemplo, minha versão em redondilha desdobra dois versos do original em quatro. Porém, ainda que menos fiel à letra do original, uma tradução assim estaria mais próxima do seu espírito. Pois a escolha da forma da balada tem um significado especial aqui: para Wilde, homem requintado e orgulhoso, a prisão representou uma humilhação profunda, o fim de sua

carreira literária, seu casamento e sua reputação social; ele terminará convertendo-se ao catolicismo no leito de morte. Sem dúvida é significativo que, para tematizar essa experiência terrível, em seu último poema, ele resolva adotar a mais despreziosa, a mais humilde das formas poéticas da língua inglesa. É justamente isso que se perde nesta tradução de resto cuidadosa; e não é pouca coisa.

*Jornal de Resenhas, no 60, Folha de São Paulo, 11 de março de 2000.*

**DEPOIMENTO**

Quando conheci Antonio Carlos Viana, eu tinha dezessete anos, ele vinte e quatro. Sergipano há pouco tempo no Rio, Antonio lecionava português numa escola particular da Tijuca, onde eu cursava a segunda série do colegial. Seu método de ensino era nos fazer ler literatura: foi com ele que descobri Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Convivemos na mesma cidade por menos de um ano, mas nos tornamos amigos para o resto da vida. Logo ele se mudou para Teresópolis, e pouco depois publicou seu primeiro livro de contos, *Brincar de manja*. Nessa obra de estreia já se percebiam alguns elementos que estariam presentes ao longo de toda a sua trajetória: as contingências do corpo no sexo e na morte, a ignorância e vulnerabilidade da infância. Havia também um toque de fantasia que refletia as suas leituras da época: José J. Veiga, García Márquez e Cortázar. Após alguns anos em Teresópolis, Antonio foi estudar no Rio Grande do Sul; eu fui para a Califórnia, e nossa amizade passou a depender do serviço de correios, depois substituído pela internet.

Embora tivesse viajado para estudar cinema, eu dedicava a maior parte do meu tempo no estrangeiro a escrever contos — em inglês, já que pensava seriamente em não voltar mais para o Brasil, então vivendo os piores anos da ditadura. Menos de dois anos depois, porém, já estava de volta no Rio, trabalhando como professor de inglês e reescrevendo em português o que eu havia produzido na Califórnia. Antonio tornou-se então meu consultor literário mais importante: eu lhe enviava versão após versão de meus contos. Sabia que ele tinha ouvido absoluto para clichês, impropriedades verbais, incoerên-

cias na fala de personagens; sabia também que ele me diria exatamente o que pensava dos meus escritos.

Em 1981 Antonio publicou seu segundo livro, *Em pleno castigo*. Sua prosa estava ainda mais depurada e seca; a temática fantástica estava atenuada, e o foco era nas personagens que se tornariam fundamentais em seu trabalho: de um lado, crianças e adolescentes tentando entender as forças misteriosas que impelem seus corpos; de outro, pessoas mais velhas, principalmente mulheres, solitárias, isoladas ou marginalizadas, se esforçando para sobreviver com um mínimo de dignidade. A voz do narrador, em primeira ou em terceira pessoa, mantinha um equilíbrio delicado entre a objetividade absoluta e a empatia, entre a crueldade e um humor sutilíssimo. Em 1986, fiquei quarenta dias hospedado na Cité Universitaire em Paris, onde Antonio estava morando com a mulher e o filho, trabalhando numa tese de doutorado sobre a poesia de João Cabral. Nessa minha estada tínhamos longas conversas sobre tudo, inclusive Cabral. Lembro-me da crítica severa que ele fez a alguns dos poemas do meu primeiro livro, publicado alguns anos antes. Embora não tivesse usado o termo, estava claro que, para Antonio, neles eu cometera o pior dos pecados literários: o sentimentalismo. Se Cabral já era meu superego poético, a crítica de Antonio reforçou-o ainda mais neste papel.

De Paris, Antonio voltou para Aracaju, onde moraria o resto da vida, trabalhando na universidade, traduzindo e escrevendo. Continuava a ler e criticar meus contos, e também me mandava os que ele ia escrevendo, num ritmo para mim inimaginável: seu terceiro livro saiu

em 1993. Nessa década, estivemos juntos duas vezes, em eventos acadêmicos em Aracaju para os quais ele convidou a mim e minha mulher, Santuza Cambraia Naves. Numa dessas idas a Sergipe, encontramos Antonio em pé de guerra com boa parte da comunidade literária local. Uma proposta de lei estadual obrigaria as escolas a apresentar aos alunos a “literatura sergipana” antes da literatura brasileira; Antonio argumentava que não existia “literatura sergipana”, e sim autores de literatura brasileira que haviam nascido em Sergipe, o que não era a mesma coisa. O provincianismo era uma das poucas coisas que o tiravam do sério.

Embora já tivesse conquistado vários prêmios literários, até então Antonio era publicado por editoras pequenas, que não proporcionavam a seus livros uma distribuição decente. Quando, em 1999, a Companhia das Letras me pediu para fazer uma seleção dos seus três livros, aceitei a incumbência com entusiasmo, sabendo que desta vez Antonio teria um público maior. *O meio do mundo e outros contos* incluía também uns poucos textos ainda não reunidos em livro, como “Nadinha”, uma pequena obra-prima de concisão radical. Em 2004, finalmente publiquei meu primeiro livro de contos, dos quais apenas dois não remontavam aos anos 70; dediquei-o a Santuza e a Antonio, meus leitores de primeira hora. No mesmo ano, Antonio lançou *Aberto está o inferno*, que abria com “Ana Frágua”, quatro páginas em que um dos temas prediletos do autor, a perda da inocência infantil, é abordado com um extraordinário misto de crueza e delicadeza. Os contos estavam ainda mais curtos; um deles, “Inveja”, tinha

apenas quatorze linhas. Cinco anos depois, Antonio lançou *Cine privé*, retribuindo a dedicatória que eu lhe havia feito. Embora a infância continuasse presente, suas narrativas agora tematizavam cada vez mais a velhice, como indicam alguns dos títulos: “O terceiro velho da noite”, “A velhice chega de mansinho” e “Minha avó Inocência”.

Em 2013, eu e Antonio fomos à Alemanha participar da Feira de Frankfurt, e pela primeira vez em muitos anos — fora um rápido encontro anterior em Parati — pudemos conversar. Aliás, o que mais fiz nessa viagem foi conversar com Antonio, no quarto do hotel, tomando o vinho que comprávamos na loja de conveniência do posto de gasolina. Depois passamos mais de um ano sem nos vermos, eu lhe mandando versões sucessivas dos contos que estava aprontando para um segundo livro, ele de início resmungando que não escrevia mais nada, por não ter mais o que dizer. Resolvi incentivá-lo a retomar umas histórias que havia abandonado, e com minha insistência ele acabou tomando gosto e terminando um número de textos suficientes para um novo livro. Um dos contos, que daria título ao volume — *Jeito de matar lagartas* — era um dos melhores que ele já havia escrito; em outro, “Um traidor”, Antonio retomava o tema da solidão na velhice com um humor irresistível.

Depois de um período de um ou dois meses sem nos escrevermos, no final de 2014 recebi um e-mail de uma conhecida minha e de Antonio dizendo que ele estava morrendo de câncer. A notícia me deixou atônito, porque ele nunca havia me falado de doença. Liguei

então para seus familiares, e soube que o mal estava avançado, com pouca esperança de cura, mas que se estava tentando um tratamento de risco. Comprei uma passagem para Aracaju para janeiro, quando eu já estaria de férias na universidade, sem ter certeza de que ainda o encontraria com vida. Nesse ínterim, a Companhia das Letras me pediu uma orelha para o novo livro de Antonio em caráter de urgência; eles faziam tudo para que o livro saísse enquanto ele ainda estava vivo.

Em janeiro de 2015, encontrei Antonio ainda muito debilitado, recuperando-se de um tratamento brutal, mas que funcionou por algum tempo. Passamos alguns dias conversando, como em Frankfurt; mas a literatura não era mais nosso tema principal. Só então fiquei sabendo das idas e vindas da doença, dos tratamentos mais e menos acertados, coisas a respeito das quais, movido por sei lá que sentimento de pudor, ele nunca me dissera nada. Pouco depois de voltar ao Rio, recebi meu exemplar autografado do novo livro, e nossa correspondência retomou o ritmo de sempre. Dois meses atrás mandei-lhe o rascunho de um conto novo, sobre cuja viabilidade eu tinha (e ainda tenho) sérias dúvidas. Ele me respondeu dizendo que não poderia ler no momento, por estar se recuperando de uma nova cirurgia. Pouco mais de um mês depois, sucumbiu a uma anemia causada pelo câncer. Depois fiquei sabendo que Antonio, perfeccionista como sempre, antes de ir para o hospital pela última vez apagou do disco rígido de seu computador os rascunhos dos contos que não tivera tempo de terminar.

*"Um diálogo vital entre o poeta e Antonio Carlos Viana".  
Folha de São Paulo, Ilustríssima, 20 de novembro de 2016.*

## TEXTOS TEÓRICOS

## A DIFÍCIL VIDA FÁCIL DO TRADUTOR

Segundo dizem, o ofício de tradutor é a segunda mais antiga profissão que há. Se isto é verdade ou não, respondam os historiadores; mas a comparação implícita entre prostituição e tradução contida neste comentário levanta algumas considerações interessantes. De fato, tratam-se de duas ocupações que, além de terem em comum a extrema antiguidade, são concebidas pelo senso comum de modo análogo.

Tanto o trabalho da prostituta quanto o do tradutor são normalmente encarados como males necessários, atividades que sempre surgem onde quer que se desenvolva uma sociedade humana mais complexa, mas que decorrem de imperfeições humanas. Num mundo utópico em que vigorasse uma atitude mais racional e saudável em relação à sexualidade, a prostituta não teria razão de ser; assim, também, numa sociedade em que triunfasse a razão acima dos nacionalismos e etnocentrismos estreitos, todos fariam um único idioma — certamente, aliás, uma língua racional, sem regras absurdas e exceções inexplicáveis — e não haveria necessidade de se traduzir coisa alguma. Sem dúvida, por trás desta visão de um mundo desbabelizado está uma série de concepções linguísticas tão ingênuas quanto os pressupostos da visão de uma civilização sexualmente saudável; mas é justamente de concepções ingênuas que se faz o senso



comum.

Além disso, para o senso comum o ofício do tradutor é, por sua própria natureza, um trabalho algo degradante, tanto quanto o da meretriz: pois assim como o ato de prostituir-se é um aviltamento do amor, o ato de traduzir é uma versão diminuída, trivializada, do ato de escrever. Mas não é só isso: ao verter uma obra literária de um idioma para outro, o tradutor é acusado de cometer ao menos três traições. A primeira seria em relação à obra em si, por apresentá-la ao leitor incauto numa versão descaracterizada, fatalmente eivada de erros, e — por mais cuidadoso que seja o tradutor — despida justamente daqueles elementos imponderáveis, intrínsecos ao gênio do idioma original, que não resistem à violência do empreendimento tradutório. A segunda traição diria respeito ao idioma para o qual a obra é vertida, já que, ao transportar um texto alienígena para o idioma nacional, o tradutor está corrompendo sua própria língua, nela introduzindo estrangeirismos e maneirismos próprios do idioma original. Por fim, o tradutor está também prejudicando o desenvolvimento de sua literatura nacional, implantando nela modelos exóticos que certamente serão copiados pelos escritores locais, desvirtuando a pureza de nossa literatura; e — pior ainda — lançando no mercado um produto estrangeiro que vai competir com o produto genuinamente nacional. (Recentemente, uma entrevistadora de televisão de uma cidade do nordeste, ao saber que eu havia traduzido *Rumo à Estação Finlândia*, de Edmund Wilson, perguntou-me, num tom de indignação moral, como eu me sentia

*como tradutor de best-seller*).

Há ainda um outro paralelo entre prostituição e tradução, tal como são vistas pelo senso comum: a suposta facilidade destas atividades. Quem não tem competência para arranjar um emprego respeitável vende o próprio corpo, o último recurso dos incultos e despreparados; do mesmo modo, a tradução é vista como um bico, um trabalho a que se entrega aquele que não sabe fazer nada em particular. Pois traduzir parece coisa bem fácil: bastam algumas tinturas de um idioma estrangeiro, papel e lápis, mais alguns dicionários, talvez. (Ou nem isso: quando, numa reunião social, comentei que meu principal instrumento de trabalho era o dicionário, que eu usava muitos dicionários a toda hora, um de meus interlocutores espantou-se: se eu já era um tradutor tão calejado, que necessidade ainda tinha de consultar dicionários? A esta altura, eu certamente já deveria saber de cor todas as palavras relevantes).

Esses preconceitos referentes ao trabalho do tradutor são reforçados por um grande número de afirmações, desde os chavões óbvios, como *traduttore, traditori e tradução é como mulher, ou é bela ou é fiel*, até observações menos conhecidas, como esta, do poeta americano Robert Frost: *Poesia é o que se perde na tradução*. Atenemos especificamente para a comparação entre as traduções e as mulheres, que parece remeter à comparação entre prostituição e tradução que estamos examinando. Claramente, o senso comum, com seu chauvinismo notório, encara o tradutor e a mulher com o mesmo misto de

condescendência e desprezo.

Tudo isso seria de interesse apenas anedótico, no máximo antropológico, não fosse o fato de que o senso comum costuma impregnar todas as atividades humanas, mesmo as que se pretendem mais científicas e objetivas. E se até a medicina, o mais pragmático dos saberes, se deixa impregnar pelos preconceitos mais primários — pensemos na medicina do terceiro Reich — o que dizer da crítica, esta atividade cujas pretensões de objetividade e cientificidade são tão suspeitas? Talvez a crítica livresca, erudita, ainda possa se arrogar um certo distanciamento científico; mas a crítica das resenhas publicadas nos jornais e revistas, que comenta e recomenda as mais recentes fornadas de livros, quase sempre redigida a toque de caixa, sob pressões de tempo e espaço, com frequência incorre nos preconceitos que se manifestam em lugares-comuns como os que vimos acima. Na prática, isso vai se refletir numa atitude em relação à tradução que pode ser resumida mais ou menos assim: a tradução da obra resenhada só deve ser mencionada no que tem de deficiente. É uma atitude muito diferente da que tem o crítico em relação ao trabalho do autor. Ao resenhar o livro, ele aponta tanto aspectos positivos quanto negativos, e muitas vezes ocupa boa parte de seu espaço tecendo considerações elogiosas sobre autor e obra. Por que o tratamento dado à tradução é tão diferente?

A resposta é óbvia: porque o crítico também não leva a sério o trabalho do tradutor.

Não estou, absolutamente, negando ao crítico o

direito de criticar o criticável; tampouco faço vista grossa ao fato de que, de modo geral, o nível das traduções publicadas é insatisfatório. O crítico tem todo o direito, e mesmo a obrigação, de apontar defeitos; e os tradutores deveriam apresentar sempre um trabalho de qualidade (para o qual muito contribuiria uma atitude diferente por parte das editoras — por exemplo, se elas cumprissem a lei que destina uma percentagem do preço de capa do livro ao tradutor; nada como pagar melhor uma pessoa para fazê-la trabalhar melhor). Reconheço, também, que por sua própria natureza o trabalho do tradutor, como o da cerzideira, tem como meta uma certa invisibilidade: o texto idealmente bem traduzido, pode-se argumentar, deveria dar a impressão de ter sido redigido originariamente no idioma em que o lemos. É compreensível, pois, que o leitor tenda a só perceber o trabalho do tradutor quando ele se torna um empecilho à leitura. Mas do crítico devemos exigir mais. Ele tem obrigação de saber o quanto é difícil, na verdade, o ofício de tradutor; de não repetir, ainda que inconscientemente, os preconceitos do leitor ingênuo. Infelizmente, não é o que se dá na realidade; o que vemos é o mais completo desinteresse pela tradução. Nenhum jornalista fala das atividades das prostitutas para elogiá-las; é só quando é encarada como um problema social que a prostituição merece menção em letra de forma. Pede-se aos prostíbulos que funcionem com eficiência no seu lugar devido, sem perturbar a ordem e os bons costumes; o máximo que se pode fazer por eles é fazer de conta que não os vê. Assim, também, o trabalho do tradutor, por melhor que seja, é coisa que não vale a

pena mencionar; o tradutor não pode aspirar a nenhuma recompensa maior do que ver seu nome mencionado apenas no cabeçalho da resenha, entre o nome do autor e o da editora. Mas o menor deslize por ele cometido será inevitavelmente mencionado; pois a tradução, sendo uma atividade tão trivial, tão fácil, simples verter mecânico de um conteúdo de um idioma a outro, tem obrigação de ser perfeita. O artista, o cientista, aquele que pratica um mister difícil e ambicioso, que luta com seus próprios demônios para criar o Belo, ou se dedica à árdua tarefa de descobrir a Verdade — esse tem o direito de errar; mas do tradutor, como do acrobata ou do prestidigitador, o mínimo que se pode exigir é a perfeição. Qualquer cochilo é imperdoável, e um desempenho perfeito não merece aplauso. O malabarista que não deixa cair nenhuma bola não faz mais que sua obrigação. Apenas o tradutor de poesia tem o prazer de ser brindado ocasionalmente com uma palavra elogiosa, já que a dificuldade de seu trabalho é inegável; porém muitas vezes tem-se a impressão de que isto ocorre justamente porque, sendo a tradução poética a que é necessariamente mais insatisfatória, é neste caso que o crítico mais oportunidades terá de apontar defeitos, após reconhecer, com infinita condescendência, que, apesar dos pesares, até que o resultado final não foi de todo mau.

Recentemente a profissão de tradutor foi reconhecida no Brasil, e nós, tradutores, passamos a ser oficialmente considerados profissionais liberais. É uma conquista importante — as prostitutas ainda não conseguiram tanto. Exatamente por isso, a hora parece

apropriada para reivindicar junto à crítica dos jornais e revistas um tratamento mais justo. É salutar que os resenhistas mostrem o que há de insatisfatório no trabalho do tradutor; mas não é querer demais cobrar dos críticos uma avaliação da tradução como parte da rotina normal de seu trabalho, ao invés das infames listas de “pérolas”, quase sempre colocadas no último parágrafo, depois que os aspectos mais importantes do livro já foram discutidos, ou — no caso da tradução boa — do silêncio puro e simples. Como nossas companheiras de marginalização, não almejamos a glória: tudo que queremos é o reconhecimento de que, no mundo imperfeito em que vivemos, nosso trabalho existe, é necessário, é difícil, é até mesmo respeitável, e que às vezes somos capazes de realizá-lo com competência.

## PADRÃO E DESVIO NO PENTÂMETRO JÂMBICO INGLÊS: UM PROBLEMA PARA A TRADUÇÃO

RESUMO: Ao longo da história da poesia inglesa, à medida que o pentâmetro jâmbico se afirmou como um padrão importante, também se cristalizaram alguns desvios permissíveis do metro, utilizados pelos poetas com fins expressivos. O tradutor deve levar em conta tanto o padrão quanto o repertório de desvios, a fim de identificá-los e procurar correspondências nos padrões métricos do português mais utilizados para traduzir o pentâmetro jâmbico. Examinam-se as possibilidades das formas-padrão do decassílabo português e dos desvios em relação a elas. A título de exemplo, comparam-se duas traduções de um soneto de Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE: tradução de poesia, versificação, pentâmetro jâmbico, decassílabo

ABSTRACT: Throughout the history of English poetry, even as the iambic pentameter asserted itself as a major meter, a number of permissible deviations from its norm also became crystallized, as they came to be used by poets for expressive purposes. Translators should take into account both the standard pattern and the repertoire of deviations, so as to identify them and look for equivalent forms among those Portuguese meters that are most commonly used to translate the iambic pentameter. This paper analyzes the standard forms of the Portuguese decasyllable and deviations from it. As an example, two alternative translations of a sonnet by Shakespeare are compared.

KEYWORDS: poetry translation, versification, iambic pentameter, decasyllable

### 1. Padrão e variação no pentâmetro jâmbico inglês

O pentâmetro jâmbico, o mais importante metro da poesia inglesa, é utilizado em algumas das principais formas poéticas do idioma, como o blank verse do teatro isabelino e das epopeias de Milton, o heroic couplet do século XVIII e o soneto praticado por Shakespeare e tantos outros poetas. Desde que os primeiros prosodistas começaram a analisar os metros do idioma, ficou claro que em qualquer composição em pentâmetro jâmbico é de se esperar que haja um certo número de pés que não se conformam ao padrão estrito. A ocorrência de tais desvios se deve menos à dificuldade de manter uma regularidade rigorosa — na verdade, é relativamente fácil compor em inglês uma longa sequência de pentâmetros jâmbicos perfeitos — do que da monotonia causada por um ritmo excessivamente uniforme. Assim, um pé jâmbico ( - / ) pode ser substituído por um anapesto ( - - / ) — é a chamada “substituição anapéstica”, que aumenta o número de sílabas do verso; porém a pressão do contrato métrico faz com que as duas sílabas átonas do pé levem apenas um pouco mais de tempo para ser pronunciadas do que uma única sílaba átona quando é precedida e seguida por uma tônica. Também é possível que em lugar do jâmbico apareça um troqueu, pé em que as posições relativas da tônica e da átona são invertidas ( / - ): é a chamada “inversão trocaica”. São igualmente comuns as substituições de pé jâmbico por espondeu (duas sílabas fortes, / / ) ou pirríquico (duas fracas, - - ).

Um pentâmetro jâmbico em que ocorram substituições e inversões terá características rítmicas

diferentes de um verso perfeitamente jâmbico. A justaposição de tempos fracos — seja pela introdução de um anapesto, seja pela ocorrência de um pirríquio — terá o efeito de acelerar o ritmo do verso, já que a leitura das sílabas átonas é ligeiramente mais rápida que a das acentuadas. Do mesmo modo, acidentes como a justaposição de tempos fortes, causada por uma inversão trocaica ou pela presença de um espondeu, ou a introdução de uma ou mais pausas, diminuirão a velocidade de enunciação. Tais alterações no ritmo podem ter implicações semânticas, como observam os prosodistas. A aceleração causada pelo acúmulo de tempos fracos poderá denotar — dependendo, é claro, do sentido das palavras em questão — rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo etc. Já a diminuição do ritmo, além de dar ênfase às palavras em que incidem os tempos fortes justapostos, implicará, conforme o caso, lentidão, gravidade, nobreza, indignação etc. Seja como for, uma coisa é clara: a ocorrência de um desvio do padrão jâmbico terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para a passagem desviante, tanto mais quanto mais forte e mais prolongado for esse desvio.

Exemplifiquemos o que foi dito com o soneto 116 de Shakespeare.

Let me not to the marriage of true minds	/ - / / - /   - / - / / /
Admit impediments. Love is not love	- /   - /   - -    / - / / /
Which alters when it alteration finds,	- /   - -   - \   - /   - /
Or bends with the remover to remove:	- /   - -   - /   - -   - /
5 O, no! it is an ever-fixèd mark,	//    - -   - /   - /   - /
That looks on tempests and is never shaken;	- /   - /   - -   - /   - /   -
It is the star to every wandering bark,	- -   - /   - /   - /   - - /
Whose worth's unknown, although his height be taken.	- /   - /    - \   - /   - /   -

Love 's not Time's fool, though rosy lips and cheeks	//   //    - /   - /   - /
10 Within his bending sickle's compass come;	- -   - /   - /   - /   - /
Love alters not with his brief hours and weeks,	//   - /   - -   //   - /
But bears it out even to the edge of doom.	- /   - /   / - -   - /   - /
If this be error, and upon me prov'd,	- /   - /   -    -   - \   - /
I never writ, nor no man ever lov'd.	- /   - /    - /   //   - /

Na escansão, sombreamos todos os pés que não se conformam ao padrão jâmbico ( - /, - \ ou \ /). Como se vê, o poema começa com um verso muito irregular: só o terceiro pé é jâmbico, e os dois primeiros representam inversões trocaicas. No segundo verso, os dois primeiros pés são jâmbicos, mas a partir do terceiro pé o ritmo mais uma vez é embaralhado. É só no v. 3 que temos uma afirmação do metro jâmbico (apenas o segundo pé, pirríquio, não é jâmbico), e já passamos da metade do soneto quando, no v. 8, temos o primeiro pentâmetro jâmbico perfeito. Parece claro que a extrema irregularidade do metro no início do poema, juntamente com o violento *enjambement* entre os vv. 1 e 2, ressaltam o tom de veemência e paixão do eu lírico. Tem-se a impressão de que a voz do poeta só se aquieta um pouco à medida que se acumulam as metáforas com que ele afirma sua posição.

### 2. Padrão e desvio no decassílabo português

Nos metros portugueses mais utilizados para se traduzir o pentâmetro jâmbico, que recursos podemos encontrar para realizar efeitos análogos aos associados aos desvios do padrão jâmbico? Para responder a essa pergunta, precisamos realizar uma investigação dos metros portugueses relevantes. Devido a limitações de

espaço, examinaremos aqui apenas a forma portuguesa que é normalmente considerada a que melhor corresponde ao pentâmetro jâmbico: o decassílabo.

Ao contrário do que ocorre no inglês, em nosso idioma muito pouco foi feito no sentido de arrolar os desvios mais comuns dos padrões métricos e associar a eles efeitos de sentido. Os prosodistas tradicionais que examinamos — Castilho (1858) e Bilac & Pereira (1949 [1905]) — não tocam no problema. Said Ali (1999 [1948]) distingue no decassílabo três grandes formas — provençal, ibérico e italiano — e apresenta uma análise detalhada das possibilidades rítmicas das duas últimas, mas nada diz sobre as implicações semânticas dos desvios desses padrões. Cavalcanti Proença (1955) avança ainda mais na classificação das variantes do decassílabo, ressaltando a distinção entre heroico e sáfico e destacando o martelo-agalopado, tão importante na poesia brasileira. Além disso, apresenta uma análise precisa do soneto “Oficina irritada” de Drummond, enfatizando o que há de arcaizante no ritmo desse poema e destacando os versos “seco, abafado, difícil de ler” e “Esse meu verso antipático e impuro”. É pena, porém, que esse analista tão arguto das formas poéticas portuguesas não tenha aproveitado a oportunidade para observar que o *sentido* desses dois versos constitui um comentário referente à sua *forma*, pois a pauta acentual de ambos — 1-4-7-10 — lhes impõe um ritmo datílico (/ - - / - - / - - /) que rompe com o ritmo predominantemente jâmbico do decassílabo. É esse ritmo inusitado que torna esses versos difíceis de ler e impuros. Chociay (1974), no estudo mais exaustivo que conheço das formas métricas

do português, acrescenta muitos pormenores ao estudo de Cavalcanti Proença, mas tampouco avança na questão das implicações semânticas dos desvios em relação aos padrões métricos. É essa a questão que me proponho a examinar aqui.

Tradicionalmente, considera-se que há dois grandes padrões na poesia lusófona dos últimos séculos — o heroico e o sáfico. O heroico se caracterizaria pela presença de um acento forte na sexta sílaba, enquanto o sáfico seria marcado pela antecipação deste acento para a quarta sílaba, o que levaria à ocorrência de um terceiro acento obrigatório na oitava. Porém sabemos que essa classificação está longe de abranger todos os casos. Para os fins do presente estudo, destacaremos pelo menos dois outros padrões básicos. Diferenciaremos o heroico propriamente dito — marcado não apenas pelo acento na sexta como também por um ritmo jâmbico, com acentos nas sílabas pares — do martelo-agalopado, em que a primeira metade do verso é de corte ternário (dois anapestos). Por fim, consideraremos caso à parte o verso perfeitamente jâmbico, em que todas as sílabas pares são acentuadas, pois nele se neutraliza a oposição heroico-sáfico na medida em que, se a sexta sílaba é acentuada, também o são a quarta e a oitava. Tal como a substituição jâmbica e a inversão trocaica são utilizadas pelo poeta anglófono para quebrar a monotonia do jambo, o poeta lusófono pode combinar os quatro tipos de decassílabos delineados acima para obter maior variedade rítmica. E a ocorrência de tais variações pode ter implicações importantes no plano do sentido. Examinemos um soneto de Fernando Pessoa / Álvaro de Campos:

## AH, UM SONETO...

Meu coração é um almirante louco	---/---/ - / -	S	4-8-10
que abandonou a profissão do mar	---/---/ - /	S	4-8-10
e que a vai lembrando pouco a pouco	- / - - / - / - / -	M	3-6-8-10
em casa a passear, a passear...	- / - - / - - /	H	2-6-10
5 No movimento (eu mesmo me desloco	--- /    - / - - / -	H	4-6-10
nesta cadeira, só de o imaginar)	--- / -    / - - - /	H	4-6-10
o mar abandonado fica em foco	- / - - - / - / - / -	H	2-6-8-10
nos músculos cansados de parar.	- / - - - / - - - /	H	2-6-10
Há saudades nas pernas e nos braços.	- - / - - / - - - / -	M	3-6-10
10 Há saudades no cérebro por fora.	- - / - - / - - - / -	M	3-6-10
Há grandes raivas feitas de cansaços.	- / - / - / - - - / -	H	2-4-6-10
Mas — esta é boa! — era do coração	-    / - /    / - - \ - /	I	2-4-5-(8)-10
que eu falava... e onde diabo estou eu agora	- - /    / - / - / - / -	I	3-4-6-8-10
com almirante em vez de sensação?...	--- / - / - - - /	H	4-6-10

O primeiro verso é um sáfico perfeito, e o segundo, ao reforçar esse padrão, estabelece um contrato métrico de caráter sáfico. Porém o terceiro verso é um martelo-agalopado, com a característica divisão entre dois pés ternários (anapésticos) na primeira parte e dois binários (jâmbicos) na segunda, e o quarto é um heroico. Assim, a primeira estrofe começa com o metro sáfico, passa pelo martelo-agalopado e termina com o heroico, o que gera uma sensação de estranheza e instabilidade que vem reforçar a estranheza da metáfora (coração = almirante louco aposentado). A segunda estrofe começa com dois heroicos, se bem que cada um deles inicia com um peônio quarto — isto

é, um pé que consiste em três sílabas átonas seguidas de uma tônica ( - - - / ) — que evoca o início dos dois primeiros versos sáficos da estrofe anterior. Porém os vv. 3 e 4 da segunda afirmam o ritmo heroico, fazendo com que o sáfico inicial seja esquecido, do mesmo modo como o veículo da metáfora — o almirante louco — leva ao esquecimento de seu teor — o coração. O primeiro terceto volta a introduzir a incerteza métrica com dois martelos-agalopados, seguidos de um heroico. O terceto final começa com dois versos muito irregulares: o primeiro é quase impossível de escandir, e o segundo tem acentos tanto na sexta sílaba quanto na quarta e oitava, neutralizando a oposição heroico-sáfico. Ora, esses versos metricamente indefinidos, que se aproximam da fala coloquial, surgem no ponto exato em que a voz lírica se dá conta de que se esqueceu de que estava na verdade falando do coração e acabou se perdendo na imagem do almirante. Assim, a negação do esquema métrico vem no momento em que, no plano semântico, se acusa o ridículo do jogo metafórico. E o verso final, heroico, começa com um peônio quarto que mais uma vez evoca o início do poema. Ou seja: evoca-se o ritmo inicial ( - - - / ) ao mesmo tempo em que se retoma o teor da metáfora introduzida no início do poema (coração).

## 3. Um estudo de caso

Até que ponto os tradutores se valem do recurso do desvio da norma métrica ao traduzirem poemas em que tais desvios são usados criativamente? Examinemos um caso concreto: duas traduções brasileiras em

decassílabos do soneto 116 de Shakespeare, que vimos acima. Começemos com a de Ivo Barroso:

	Que eu não veja empecilhos na sincera	--/--/---/-	M	3-6-10
	União de duas almas. Não amor	-/-/-/  /-/	J	2-4-6-8-10
	É o que encontrando alterações se altera	/-/----/-/-	S	1-4-8-10
	Ou diminui se o atinge o desamor.	---/-/---/	H	4-6-10
5	Oh, não! amor é ponto assaz constante	/  /  -/-/-/	J	1-2-4-6-8-10
	Que ileso os bravos temporais defronta.	-/-/---/-/-	S	2-4-8-10
	É a estrela guia do baixel errante,	-/-/---/-/-	S	2-4-8-10
	De brilho certo, mas valor sem conta.	-/-/  -/-/-	S	2-4-8-10
	O Amor não é jogral do Tempo, embora	-/-/-/---/-	J	2-4-6-8-10
10	Em seu declínio os lábios nos entorte.	---/-/---/-	H	4-6-10
	O Amor não muda com o dia e a hora,	-/-/---/-/-	S	2-4-8-10
	Mas persevera ao limiar da Morte.	---/---/-/-	S	4-8-10
	E, se se prova que num erro estou,	-  -/-/---/-	S	4-8-10
	Nunca fiz versos nem jamais se amou.	/-\ /-  -/-/-	S	1-(3)-4-8-10

Dos quatorze versos dessa tradução, oito são sáficos, dois heróicos, um martelo-agalopado e três perfeitamente jâmbicos. As irregularidades métricas são apenas três, no início dos versos 3, 5 e 14; mas é possível reduzi-las a duas se não se der ênfase à primeira sílaba de 3, uma leitura aceitável. A veemência da voz lírica parece estar sinalizada pela reprodução do *enjambement* entre os vv. 1 e 2, pelo acréscimo de outro *enjambement* violento entre os vv. 2 e 3 e também por uma sintaxe marcada por inversões — se bem que justamente no primeiro verso, caracterizado por uma forte inversão sintática no original, os termos sintáticos

aparecem na ordem canônica; é só no segundo que a sintaxe é mais tortuosa. No nível do metro propriamente dito, destaque-se que o primeiro verso é martelo-agalopado, introduzindo um ritmo ternário que depois não vai reaparecer, e o contrato métrico — sáfico, aqui — só se afirma a partir da metade do poema, tal como no original. É menos ousado que a violência rítmica do início do poema em inglês, mas não deixa de ser uma solução métrica que de algum modo reproduz a estrutura do original.

Grifemos, no texto de Shakespeare e na tradução de Ivo Barroso, as inversões sintáticas mais marcadas. Veja-se como — exceção feita, é bem verdade, ao crucial primeiro verso — o tradutor conseguiu manter uma boa correspondência com o original:

Let me not to the marriage of true minds  
 Admit impediments. Love is not love  
 Which alters when it alteration finds,  
 Or bends with the remover to remove:  
 O, no! it is an ever-fixèd mark,  
 That looks on tempests and is never shaken;  
 It is the star to every wandering bark,  
 Whose worth's unknown, although his height be taken.  
 Love 's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
 Within his bending sickle's compass come;  
 Love alters not with his brief hours and weeks,  
 But bears it out even to the edge of doom.  
 If this be error, and upon me prov'd,  
 I never writ, nor no man ever lov'd.

WS



União de duas almas. *Não amor*  
 É o que encontrando alterações se altera  
 Ou diminui se o atinge o desamor.  
 Oh, não! amor é ponto assaz constante  
 Que ileso os *bravos temporais defronta*.  
 É a estrela guia do baixel errante,  
 De brilho certo, mas valor sem conta.  
 O Amor não é jogral do Tempo, embora  
 Em seu declínio *os lábios nos entorte*.  
 O Amor não muda com o dia e a hora,  
 Mas persevera ao limiar da Morte.  
 E, se se prova que *num erro estou*,  
 Nunca fiz versos nem jamais se amou.

IB

Passemos à tradução de Jorge Wanderley:

	Ao casamento de almas verdadeiras	--- / - / - - - / -	H	4-6-10
	Não haja oposição. Não é amor	- / - - - /    - / - /	H	2-6-8-10
	O que muda à mudança mais ligeira	- - / - - / - / - / -	M	3-6-8-10
	Ou, desertando, cede ao desertor.	-    - - / -    / - - - /	H	4-6-10
5	Oh, não, que amor é marca muito firme	/    /    - / - / - / - / -	J	1-2-4-6-8-10
	E nem a tempestade o desbarata;	- / - - - / - - - / -	H	2-6-10
	É estrela para a nau, que o rumo afirma,	- / - - - /    - / - / -	H	2-6-8-10
	Valor ignoto — mas na altura, exata.	- / - / -    - - / - / -	S	2-4-8-10
	Não é do Tempo mera extravagância,	- / - / - / - - - / -	H	2-4-6-10
10	Amor, embora a foice roube o riso	- /    - / - / - / - / -	J	2-4-6-8-10
	À face e ao lábio rosa; na constância,	- / - / - / -    - - / -	H	2-4-6-10
	Resiste até o Dia do Juízo.	- / - / - / - - - / -	H	2-4-6-10
	Se há erro nisto e assim me for provado,	- / - / - / - / - / -	J	2-4-6-8-10
	Nunca escrevi, ninguém terá amado.	/ - - /    - / - / - / -	H	1-4-6-8-10

Se a tradução de Barroso tem ritmo sáfico, na de Wanderley predomina o heroico: há um único verso sáfico, um martelo-agalopado e três jambos neutros. O ritmo é ainda mais regular aqui: o contrato métrico se define logo nos primeiros versos, ao contrário do que ocorre em Shakespeare e na tradução de Barroso; só no início dos vv. 5 e 14 temos quebras no metro, e embora haja também enjambements entre os vv. 1–2 e 2–3 (além de outro nos vv. 10–11), o primeiro é bem mais suave do que o que aparece no mesmo lugar na tradução de Barroso. Por outro lado, Wanderley — ao contrário de Barroso — inclui uma inversão sintática no primeiro verso, tal como no original, e outra no v. 9. Não obstante, principalmente por efeito da regularidade métrica, sua versão tem um tom bem menos veemente que o original; estamos mais diante de um debate intelectual do que de uma explosão passional. Coerente com suas opções métricas, Wanderley elimina o ponto-de-exclamação do v. 5. Nesta ponderação equilibrada das qualidades do amor, não há lugar para arroubos exclamativos.

Comparemos o original e o texto de Wanderley assinalando as principais inversões sintáticas:

Let me not to the marriage of true minds  
 Admit impediments. Love is not love  
 Which alters when it alteration finds,  
 Or bends with the remover to remove:  
 O, no! it is an ever-fixèd mark,  
 That looks on tempests and is never shaken;  
 It is the star to every wandering bark,  
 Whose worth's unknown, although his height be taken.

Love 's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
*Within his bending sickle's compass come;*  
 Love alters not with his brief hours and weeks,  
 But bears it out even to the edge of doom.  
 If this be error, and *upon me prov'd,*  
 I never writ, nor no man ever lov'd.

#### WS

*Ao casamento de almas verdadeiras*  
 Não haja oposição. Não é amor  
 O que muda à mudança mais ligeira  
 Ou, desertando, cede ao desertor.  
 Oh, não, que amor é marca muito firme  
 E nem a tempestade o desbarata;  
 É estrela para a nau, que o *rumo afirma,*  
 Valor ignoto — mas na altura, exata.  
 Não é do *Tempo mera extravagância,*  
 Amor, embora a foice roube o riso  
 À face e ao lábio rosa; na constância,  
 Resiste até o Dia do Juízo.  
 Se há erro nisto e assim me for provado,  
 Nunca escrevi, ninguém terá amado.

#### JW

É importante salientar que nas análises acima não se fez justiça às duas traduções, aliás excelentes, na medida em que foram deixados de lado muitos aspectos importantes. A discussão se concentrou num único ponto: a relativa suavidade rítmica das traduções em comparação com o original, cuja métrica é muito irregular, principalmente nos versos iniciais. Por esse motivo, se em Shakespeare temos uma defesa apaixonada

do caráter absoluto do amor, na versão de Barroso a veemência do tom é suavizada, e na de Wanderley a atenuação do envolvimento emocional é ainda mais perceptível. Creio que essa atenuação não se deve à imperícia dos tradutores, ambos mestres de seu ofício; a meu ver, trata-se de uma tendência, observada em muitas traduções, no sentido de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma norma linguística ou estilística, mesmo nos casos em que as irregularidades do texto são na verdade funcionais. Todo tradutor literário terá sentido essa tendência em seu próprio trabalho; e nem sempre conseguimos resistir a ela.

#### Referências

- ALI, Manuel Said. "Classificação dos versos", "Contagem das sílabas", "Ritmo", "Sílabas fortes e sílabas fracas" e "Cesura". In *Versificação portuguesa*. São Paulo, EDUSP, 1999 [1948].
- BILAC, Olavo, & GUIMARAENS PASSOS. *Tratado de metrificação*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1949 [1905].
- CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa, Casa dos Editores, 1858.
- CAVALCANTI PROENÇA, Manoel. "Introdução", "Célula métrica", "Acento tônico" e "Cesura". In *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955.
- CHOCIAY, Rogério. "Receita e realização dos versos", "Andamento dos versos" e "Tipologia dos versos". In *Teoria do verso*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- FUSSELL, Paul. *Poetic meter and poetic form*. Ed. revista. Nova York, McGraw-Hill, 1979.
- SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *42 sonetos*. Trad. de Ivo Barroso. [4ª ed..] Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

## PARA UMA AVALIAÇÃO MAIS OBJETIVA DAS TRADUÇÕES DE POESIA\*

A avaliação de uma tradução de poesia é uma tarefa complexa e delicada. Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis — semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-mãe, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma boa parte deles. Meu objetivo no presente trabalho é esboçar uma metodologia para a avaliação da tradução poética, examinando de modo sistemático os diferentes níveis da linguagem envolvidos no poema. Para isso, torna-se necessário definir de modo mais preciso o que queremos dizer quando afirmamos que um determinado elemento de um poema traduzido corresponde a um determinado elemento de um poema original.

Podemos entender o conceito de “correspondência” em diversos níveis de exatidão. Vejamos um exemplo métrico. Digamos que eu queira traduz-

\* Agradeço as críticas e sugestões dos professores Márcia A. P. Martins e Victor Hugo Adler Pereira. Há aqui uma simplificação, pois ao pressupormos que um pé iâmbico do inglês corresponde a duas sílabas em português brasileiro não levamos em conta as diferenças entre os sistemas métricos dos dois idiomas, em particular os papéis desempenhados em cada um pela sílaba e pelo acento. Tampouco consideramos o fato importante de que determinados metros do inglês podem corresponder funcionalmente a metros portugueses formalmente diferentes. V., por exemplo, Britto (2000), onde defendo que o metro da balada inglesa — usado na poesia narrativa popular — tem como melhor equivalente em português a redondilha maior do cordel nordestino.

ir para o português um determinado verso inglês com uma pauta acentual que podemos representar como se segue (onde “-” representa uma sílaba átona e “/” uma sílaba com acento primário, e “|” é o separador de pés):

- / | - / | - / | - - | / /

Temos aqui um verso em pentâmetro iâmbico com duas irregularidades: o quarto pé é pirríquico e o quinto é espondeico. Numa primeira acepção da expressão “corresponder”, um verso português correspondente a esse verso inglês teria de ser precisamente um decassílabo com acento na 2a, 4a, 6a, 9a e 10a sílabas.<sup>1</sup> Esta seria a acepção mais “forte” da expressão “o verso A corresponde ao verso B”, porque se daria no nível mais próximo da realidade fônica do verso. Se enfraquecermos um pouco a acepção de “corresponder”, diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente iâmbico no português corresponde a qualquer decassílabo predominantemente iâmbico no inglês. Saltando para um nível ainda mais alto de generalidade, qualquer decassílabo do português corresponderia a qualquer pentâmetro do inglês. Mas podemos ter uma correspondência ainda mais fraca: se considerarmos que o pentâmetro é um metro relativamente longo no inglês — em oposição ao trímetro, por exemplo — e que o decassílabo e o alexandrino no português são metros relativamente longos — em comparação com os hexassílabos e heptassílabos — poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são

“versos longos”. Podemos esquematizar o que foi dito até agora assim:

- /   - /   - /   - -   / /	- / - / - / - - / /
pentâmetro jâmbico	decassílabo jâmbico
pentâmetro	decassílabo
verso longo	verso longo

Na primeira linha, temos o caso do sentido mais forte de “correspondência”: a um determinado padrão de acentuação no inglês fazemos corresponder uma idêntica configuração de sílabas tônicas e átonas no português. No segundo, temos versos que seguem o mesmo ritmo geral, mas sem a exigência de que as inversões que ocorrem no inglês correspondam ponto a ponto às irregularidades da tradução. No terceiro nível, limitamo-nos a fazer corresponder o número de sílabas; no quarto, trabalhamos apenas com a noção mais vaga de “verso longo” em oposição a “verso curto”. Podemos agora entender de modo mais preciso a noção de *perda* na tradução poética: quanto mais fraca a acepção de correspondência — ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá — maior a perda. No exemplo acima, haverá mais perda se eu traduzir o verso original por um alexandrino do que se eu traduzi-lo por um decassílabo qualquer, por exemplo.

Na avaliação do grau de perda, porém, o nível de generalidade não é o único fator a ser levado em conta. No caso de uma tradução de letra de música, a prosódia musical pede uma correspondência quase

exata entre a configuração acentual do original e a da tradução, de modo que mesmo a passagem para o segundo nível de generalidade poderá ser considerada uma perda muito grande. Por outro lado, num poema em verso livre uma correspondência em sentido mais fraco poderá ser perfeitamente aceitável.

Podemos aplicar o mesmo esquema aos outros elementos da forma, e também do conteúdo semântico do poema. É o que veremos na análise de minha tradução do poema “The shampoo”, de Elizabeth Bishop. Começemos com o texto original:<sup>2</sup>

### THE SHAMPOO

The still explosions on the rocks,  
the lichens, grow  
by spreading, gray, concentric shocks.  
They have arranged  
to meet the rings around the moon, although  
within our memories they have not changed.

And since the heavens will attend  
as long on us,  
you’ve been, dear friend,  
precipitate and pragmatical;  
and look what happens. For Time is  
nothing if not amenable.

<sup>2</sup>Extraído de Bishop (1991).

The shooting stars in your black hair  
 in bright formation  
 are flocking where,  
 so straight, so soon?  
 — Come, let me wash it in this big tin basin,  
 battered and shiny like the moon.

Examinemos a forma de “The shampoo”. O poema tem três estrofes de seis versos. Há uma estrutura rímica bem definida: rimam os versos 1 e 3, 2 e 5, 4 e 6 em cada estrofe. A fórmula da rima é, pois, *abacbc*, *dedfef* e *ghgihi*. Na maioria dos casos a rima é perfeita, mas temos também algumas rimas apenas aproximadas, como as que vemos na segunda estrofe entre os versos 2 e 5 (*us – is*) e 4 e 6 (*pragmatical – amenable*), e também na terceira estrofe, entre os versos 2 e 5 (*formation – basin*). A estrutura rítmica é menos regular que a das rimas, porém não chega a ser de todo livre. Nas três estrofes temos versos mais longos e versos mais curtos. Os longos têm de 4 a 5 pés; sendo o ritmo predominante o jâmbico, isto quer dizer que os versos longos oscilam de 8 a 10 sílabas. Já os versos curtos têm sempre dois pés, o que equivale a quatro sílabas. A distribuição de versos curtos e longos é variável; as únicas constantes são a presença de versos longos nas posições 1, 5 e 6 de cada estrofe; os versos que ocupam a segunda, terceira e quarta posições podem ser longos ou curtos. Podemos resumir as estruturas das estrofes, onde L representa “verso longo” e C, “verso curto”, na fórmula LCLCLL, LCCLLL e LCCCLL. Todos esses dados são resumidos na primeira tabela do apêndice.

Examinemos a tabela. À esquerda, temos o poema em si, com os acentos primários (/) e secundários (\) assinalados. Na primeira coluna à direita do texto, temos o esquema de rimas. Na segunda coluna, representamos na linha superior, em itálico, o número de acentos (identificado, para os fins deste trabalho, com o número de pés); e, na inferior, em redondo, o número de sílabas do verso. Na terceira assinalamos se o verso é longo (L) ou curto (C). As duas últimas colunas da tabela resumem elementos ainda não mencionados: na penúltima temos as repetições de fonemas que não se incluem na pauta da rima — no caso, aliterações. Por fim, na última coluna teríamos que listar os elementos semânticos do texto, para depois compará-los com os da tradução; porém não haveria espaço na página. Assim, por questões de espaço, vamos nos limitar neste trabalho a examinar mais detidamente apenas os elementos formais do poema. A título de ilustração, examinaremos sob o aspecto semântico os três primeiros versos da primeira estrofe e uma passagem da segunda.

Na tradução do poema, deveremos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original. Assim, o esquema de rimas — o elemento poético mais regular — deverá ser recriado na tradução. Como a métrica não é rigorosa, pode não ser necessário reproduzir com perfeição a configuração acentual dos versos, mas parece importante conservar a oposição entre versos longos e versos curtos. Quanto às aliterações, elas parecem

ser mais significativas na primeira estrofe; na segunda o recurso é pouco utilizado, e ele volta a ganhar importância nos dois últimos versos da terceira estrofe. Por fim, na última coluna ressaltamos um único efeito poético trabalhado no nível do léxico, destacando uma passagem da segunda estrofe em que Bishop se vale de um recurso muito explorado na poesia de língua inglesa: o contraste entre o vocabulário germânico, tipicamente formado por palavras curtas, monossilábicas ou dissilábicas, de significado concreto e conhecidas por qualquer falante, e o vocabulário de origem latina, constituído por termos polissilábicos, abstratos e mais "difíceis". Após três versos onde predominam as palavras germânicas, as palavras latinas "*precipitate and pragmatical*" se destacam: duras, cheias de oclusivas, semanticamente muito abstratas, totalmente prosaicas; o efeito de humor deste verso é enfatizado pela rima forçada com *amenable* no final da estrofe. Claramente, esta passagem constitui um efeito calculado pela poeta, que seria importante reproduzir no português.

Examinemos agora a tradução do poema:<sup>3</sup>

**O BANHO DE XAMPU**

Os líquens — silenciosas explosões  
nas pedras — crescem e engordam,  
concêntricas, cinzentas concussões.  
Têm um encontro marcado  
com os halos ao redor da lua, embora  
até o momento nada tenha mudado.

<sup>3</sup> Extraída de Bishop (2001).

E como o céu há de nos dar guarida  
enquanto isso não se der,  
você há de convir, amiga,  
que se precipitou;  
e eis no que dá. Porque o Tempo é,  
mais que tudo, contemporizador.

No teu cabelo negro brilham estrelas  
cadentes, arredias.  
Para onde irão elas  
tão cedo, resolutas?  
— Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia  
amassada e brilhante como a lua.

Examinemos em primeiro lugar os elementos da forma, esquematizados na segunda tabela.<sup>4</sup> Começamos com os mais regulares dentre eles. Com relação à rima, foi possível reproduzir o esquema do original, porém com um número bem maior de rimas imperfeitas: em inglês, dos nove pares rimados apenas três não rimam perfeitamente (rimas *e*, *f* e *h*); no português, pelo contrário, temos apenas dois pares de rimas perfeitas (*a* e *c*). Tentemos medir o grau de perda que ocorreu na tradução das rimas. O que seria o sentido mais forte de "corresponder" no caso da rima? Digamos que seria ter em português o mesmo esquema de rimas, correspondendo a cada rima exata no original uma rima exata na tradução, a cada rima imperfeita uma rima imperfeita, e assim por diante.<sup>5</sup> Neste nível,

<sup>4</sup> Quanto à atribuição de acentos primários e secundários na poesia em português brasileiro, sigo em linhas gerais a orientação de Cavalcanti Proença (1955).

<sup>5</sup> A rigor, o sentido mais forte imaginável de "correspondência" seria a utilização no português dos mesmos sons ocorridos no inglês: assim, a rima *a*, [cks], teria que reaparecer na posição *a* em português. Mas como a fonologia do português não é a mesma que a do inglês, essa primeira possibilidade é descartada de saída.

minha tradução não apresenta correspondência com o original. Portanto, subamos para o nível seguinte de generalidade: apenas o esquema geral é observado; ou seja, o esquema *abacbc*, *dedfef* e *ghgihi* do original. Aqui, no segundo nível de generalidade, a tradução corresponde de modo bastante fiel ao original. Podemos imaginar uma tradução em que só se tentasse reproduzir as rimas *a* e *c*, ou mesmo só a *c*; teríamos então perdas progressivamente maiores, culminando com uma tradução em versos não rimados.

Podemos resumir essas observações no quadro abaixo, em que a minha tradução corresponde ao segundo nível.

<i>abcab'c</i> (a, c: rimas consoantes; b: rima toante)	<i>abcab'c</i> (a, c: rimas consoantes; b: rima toante)
<i>abcabc</i>	<i>abcabc</i>
<i>a(b)ca(b)c</i>	<i>abcadc</i>
<i>(ab)c(ab)c</i>	<i>abcdec</i>
<i>(abcabc)</i>	<i>abcdef</i>

Quanto à métrica, já observamos que o original não obedece um padrão estrito, motivo pelo qual não se tentou a correspondência nos três primeiros níveis — a saber, correspondência exata da configuração acentual, correspondência do padrão rítmico geral, e correspondência no número de sílabas. Aqui considerou-se suficiente uma correspondência de quarto nível, que reproduzisse a distribuição de versos longos e versos curtos. Foram utilizados o octossílabo e o decassílabo como versos longos, mas — como no português as palavras tendem a ser mais longas do que no inglês — empregou-se como verso curto o

hexassílabo em vez do tetrassílabo. Temos um único verso com mais de 10 sílabas — um hendecassílabo — como penúltimo verso da última estrofe, lugar onde no original aparece também um verso de 11 sílabas. Consegui reproduzir com exatidão a alternância de versos longos e curtos na primeira e na terceira estrofes: *LCLCLL* e *LCCCLL*, respectivamente. Apenas na segunda estrofe a correspondência não foi exata: em vez do esquema *LCCLLL* do original temos na tradução *LLLCLL*. Temos, pois, uma correspondência razoável no quarto nível, considerado o nível mais baixo relevante para este poema em particular. O diagrama da página 147 resume os diferentes níveis em que se poderia trabalhar o primeiro verso da última estrofe. Podemos repeti-lo aqui:

- /   - /   - /   - -   / /	- / - / - / - - / /
pentâmetro jâmbico	decassílabo jâmbico
pentâmetro	decassílabo
verso longo	verso longo

Passemos à terceira coluna do esquema. Aqui não houve nenhuma intenção consciente de reproduzir as aliterações, já que no português a aliteração é recurso muito menos comum do que no inglês; neste quesito seria, portanto, difícil estabelecer níveis de correspondência. Eis um caso em que o tipo de análise aqui proposta encontra dificuldades: o caso em que o recurso poético usado na língua-fonte inexistente — ou existe em grau ou em modo muito diferente — na língua-meta. Também dificulta o cotejo o fato de a aliteração não ser empregada de modo regular e

sistemático no original. De qualquer modo, constatee que encontramos na tradução um acúmulo de sibilantes nos três primeiros versos da primeira estrofe, tal como no original, e, nos últimos versos, algumas aliteraões em [b], [s] e [l] que de algum modo correspondem às aliteraões em [b], [S], [l] do original. Este resultado, é bom ressaltar, foi fruto do acaso ou do inconsciente. Iguamente fortuita foi a concentração de assonâncias em [e] na última estrofe, particularmente no primeiro verso, que não corresponde a nenhum efeito análogo no original. (Podemos encarar estas assonâncias como uma espécie de compensação para as perdas ocorridas nos outros níveis: um efeito criado em português para compensar o que não foi possível recriar a partir do original). Não tentaremos, pois, estabelecer uma distinção de níveis aqui.

Neste trabalho não examinaremos de modo mais aprofundado os elementos sintáticos, semânticos e lexicais. Por considerações de espaço, como já dissemos, vamos apenas esboçar a discussão dos três primeiros versos, e em seguida analisaremos o uso de termos de origem latina na segunda estrofe, mencionado acima. Começemos com os três versos iniciais:

The still explosions on the rocks, the lichens, grow by spreading gray, concentric shocks.	Os líquens — silenciosas explosões nas pedras — crescem e engordam, concêntricas, cinzentas concussões.
--	---

○ nível primeiro de correspondência seria, evidentemente, uma tradução literal, o que raramente é possível em tradução poética. Passando para o

nível imediatamente superior, vejamos se o conteúdo lexical do original está ao menos aproximadamente reconstruído na tradução, dando importância maior aos elementos mais centrais — substantivos e verbos — depois examinando os adjetivos e advérbios, e analisando por fim a estrutura sintática, a ordenação dos itens lexicais etc. Nos três versos em questão, os elementos centrais seriam os nomes *explosions*, *rocks*, *lichens*, *shocks* e os verbos *grow* e *spreading*. Em português, teríamos “explosões”, “pedras”, “líquens”, “concussões”, “crescem e engordam”. A taxa de correspondência é bastante alta; apenas a tradução do verbo *spread* se afasta da literalidade. Com relação aos adjetivos, teríamos *still*, *gray* e *concentric* traduzidos como “silenciosas”, “cinzentas” e “concêntricas”, uma correspondência bem próxima à literalidade. Quanto à sintaxe, verificamos que a estrutura do original sofreu uma mudança: se no original *The still explosions on the rocks* é o sujeito e *the lichens* é aposto, no português houve uma inversão dessas posições. Por outro lado, a estrutura geral — sujeito, aposto, predicado — foi mantida. Há também uma diferença entre começar o poema com as “explosões” e depois identificá-las como “líquens” e — como está na tradução — primeiro mencionar os “líquens” para depois vê-los como “explosões”. Também a sintaxe de *grow by spreading* foi alterada para “crescem e engordam”. Quanto à pontuação, duas das vírgulas foram substituídas por travessões. Podemos dizer, pois, que quanto ao aspecto semântico, nos três primeiros versos o grau de correspondência é razoavelmente elevado.



Por fim, vejamos a tradução do recurso semântico do original mais difícil de reproduzir no português: o acúmulo de palavras de origem latina, mais longas, de uso menos comum e pouco eufônicas, na segunda estrofe. Aqui, mais uma vez, seria impossível estabelecer uma correspondência de primeiro nível, pois o português é uma língua de vocabulário predominantemente latino, em que não podemos contrastar palavras não-latinas com termos latinos. Saltando para o nível imediatamente superior, teríamos não mais o contraste germânico-latino, e sim o que é implicado por ele: o contraste entre vocabulário cotidiano e palavras restritas a um contexto mais formal. Seria esse, talvez, o nível mais baixo de generalidade possível na tradução do inglês para o português; o português nos oferece grandes possibilidades de contraste entre palavras restritas à fala coloquial e outras que só aparecem em contextos formais. No entanto, não consegui encontrar uma solução neste nível de generalidade. O nível seguinte seria talvez contrastar um subconjunto qualquer do léxico com um outro subconjunto diferente. Mas também não foi neste nível que encontrei uma solução. A tradução proposta para esta passagem se situa num nível ainda mais geral, o que considera apenas a categoria genérica do recurso utilizado: a classe de recursos que atuam no nível lexical e não no fonético ou no sintático. Foi neste nível, bem geral, que tentei compensar o recurso não reproduzido com a utilização de dois discretos jogos de palavras: os efeitos de eco entre "dar", "der" e "dá" (1o, 2o e 5o versos), e entre "tempo" e "contemporizador" (5o e 6o

versos). Temos aqui, talvez, a perda mais séria ocorrida em toda a tradução do poema, na medida em que o nível de generalidade em que foi feita a correspondência é muito alto. Podemos contabilizar também como perda o fato de um efeito conspícuo — a presença de palavras latinas muito pouco eufônicas — ser substituído por algo bem mais sutil — efeitos de eco que talvez só sejam percebidos por leitores atentos. Podemos esquematizar essa discussão na tabela abaixo:

efeito lexical: termos germânicos vs. termos latinos	_____
efeito lexical: vocabulário cotidiano vs. vocabulário mais rebuscado	efeito lexical: item do português coloquial vs. item do português formal
efeito lexical: contraste entre dois subconjuntos do léxico	efeito lexical: contraste entre dois subconjuntos do léxico
efeito lexical	efeito lexical: jogo de palavras

Tentemos resumir o que foi visto aqui.

Ao avaliar uma tradução, temos que, em primeiro lugar, determinar quais os elementos formais e semânticos do original. Ao comparar cada um deles com sua contraparte na tradução, precisamos utilizar os conceitos antitéticos de "correspondência" e "perda"; quanto maior a correspondência entre um elemento do original e sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. Definimos esses conceitos a partir de uma visão de níveis de correspondência: quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de

sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. Porém, antes que possamos avaliar o grau de perda, é preciso levar em conta alguns fatores adicionais:

(1) Até que ponto o item em questão é relevante no original? No caso analisado, vimos que a estrutura métrica do original apresenta regularidades, mas não chega a ser rigorosa. Concluímos que a contagem estrita de pés ou sílabas não seria relevante aqui, e que seria suficiente trabalhar com os elementos “verso longo” e “verso curto”.

(2) Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? Quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada. Foi o que se deu aqui com o contraste estabelecido no original entre vocabulário latino e vocabulário germânico.

(3) Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável? Pode haver casos em que seja necessário utilizar uma correspondência funcional e não formal. Este ponto, que me parece muito importante, não foi discutido aqui. Para um exemplo, remeto o leitor à referência bibliográfica da nota 1 do presente trabalho.

O método proposto é um esboço, em que muitos detalhes ainda precisam ser elaborados. Mas creio que temos aqui um caminho promissor no sentido de chegar a uma avaliação menos subjetivista das traduções poéticas, que trabalhe com dados mais objetivos e permita quantificar os juízos de valor expressos através de conceitos como “correspondência” e “perda”.

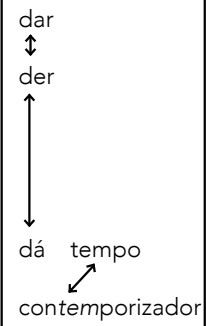
#### Referências

- BISHOP, Elizabeth (1991). *The complete poems: 1927-1979*. Nova York, Farrar, Straus and Giroux.
- \_\_\_\_\_. (2001). *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras.
- BRITTO, Paulo H. (2000). “Uma forma humilde”. *Jornal de Resenhas*, no 60, *Folha de São Paulo*, 11 de março.
- CAVALCANTI PROENÇA, Manoel. (1955) *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro, Organização Simões.

APÊNDICE

/ / \ /	a	4			
The still explosions on the rocks,		8	L	s, Z, z	
/ /	b	2			
the lichens, grow		4	C	z, g, r	
/ / / /	a	4			
by spreading gray, concentric shocks.		8	L	s, g, k, r	
/ /	c	2			
They have arranged		4	C	r	
/ / / / / /	b	5			
to meet the rings around the moon, although		10	L	m, r, ð	
/ / \ / / /	c	5			
within our memories they have not changed.		10	L	ð, m, r	
/ / \ /	d	4			
And since the heavens will attend		8	L		
/ /	e	2			
as long on us,		4	C		
/ /	d	2			
you've been, dear friend,		4	C		
/ \ / \	f	4			
precipitate and pragmatial;		9	L	p, t	precipitate, pragmatial
/ / / /	e	3			
and look what happens. For Time is		8	L	t	
/ / / \	f	4			
nothing if not amenable.		8	L	n	amenable
/ / / /	g	4			
The shooting stars in your black hair		8	L	b	
/ /	h	2			
in bright formation		5	C	b, f	
/ /	g	2			
are flocking where,		4	C	f	
/ /	i	2			
so straight, so soon?		4	C	s	
/ \ / / / /	h	6			
— Come, let me wash it in this big tin basin,		11	L	l, S, b	
/ / \ / /	i	4			
battered and shiny like the moon.		8	L	b, S, l	

/ \ / /	a	4			
Os líquens — silenciosas explosões		10	L	S, s, z	
/ / /	b	3			
nas pedras — crescem e engordam,		6	C	S, k, s, g	
/ \ / \ /	a	5			
concêntricas, cinzentas concussões.		10	L	k, s, S,	
/ / /	c	3			
Têm um encontro marcado		6	C	t, k, d	
/ / / / /	b	4			
com os halos ao redor da lua, embora		10	L	k, l, d	
/ / / / /	c	5			
até o momento nada tenha mudado.		10	L	t, m, n, d	
/ / / / /	d	5			
E como o céu há de nos dar guarida		10	L	k, d	
\ / \ / / /	e	4			
enquanto isso não se der,		8	L	k, d	
/ / / /	d	3			
you há de convir, amiga,		8	L	k	
\ / /	f	3			
que se precipitou;		6	C	k, p, t	
/ / / /	e	4			
e eis no que dá. Porque o Tempo é,		8	L	k, d, p, t	
/ / / \ / /	f	4			
mais que tudo, contemporizador.		10	L	k, t, d,	
/ / / / /	g	5			
No teu cabelo negro brilham estrelas		10	L	e	
/ \ /	h	3			
cadentes, arredias.		6	C	e	
/ / /	g	3			
Para onde irão elas		6	C		
\ / /	i	3			
tão cedo, resolutas?		6	C	e	
/ \ / / / /	h	5			
— Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia		11	L	e, v, l, b, s	
/ / \ / /	i	4			
amassada e brilhante como a lua.		10	L	s, b, l, l	



<sup>i</sup> Usaremos os seguintes símbolos: - para representar o tempo fraco, / o acento primário, \ o acento secundário e || a pausa.

<sup>ii</sup> Que ele chama de “verso de onze sílabas”, por não aceitar a galicização da prosódia poética portuguesa promovida por Castilho.

*Paulo Henriques Britto* Entrevista foi composto nas fontes Avenir e Copperplate, impresso sobre os papéis Supremo 250 gramas e Avena 80 gramas, com tiragem de 500 exemplares para a Editora Medusa, em Curitiba, Paraná, Brasil, na primavera de 2019.