

Rúbia Nara de Souza

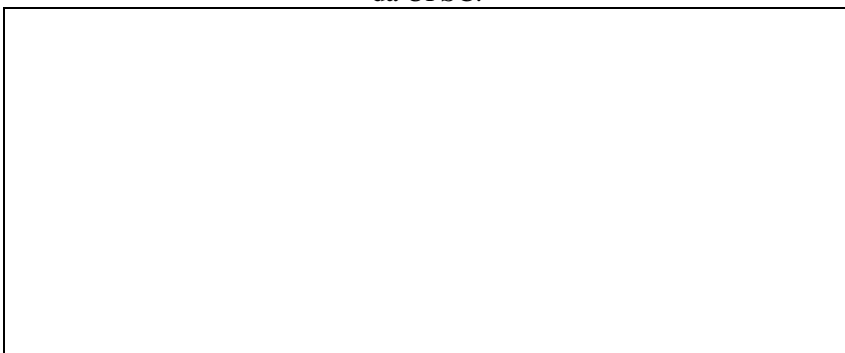
**A IMAGEM DE ALESSANDRO BARICCO NO BRASIL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the lower half of the page. It is positioned centrally below the text and appears to be a placeholder for a barcode or other identifying information.

Rúbia Nara de Souza

## **A IMAGEM DE ALESSANDRO BARICCO NO BRASIL**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 30 de julho de 2013.

### **Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andreia Guerini  
Presidente

---

Prof. Dr. Sergio Romanelli  
Orientador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Pizzolo Torquato  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Peterle  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Maurício Santana Dias  
Universidade de São Paulo



Dedico este trabalho à minha avó materna e trentina *d.o.c.*, Dona Ana (*in memoriam*), cujo sonho, que não pôde realizar, era simples: aprender a ler e a escrever. Faço então deste trabalho a prova de que mesmo através de gerações nossos sonhos podem se concretizar.



## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, Prof. Sergio Romanelli, por ter me concedido a oportunidade de ingressar novamente nos estudos acadêmicos. *Grazie mille!*

Aos tradutores que participaram direta e indiretamente desta empreitada, principalmente à Roberta Barni.

Aos meus pais, Jorge e Isolete, pelo apoio moral e financeiro e por terem cuidado do Joaquim, principalmente a Vovó, durante todo o andamento deste processo.

Ao meu querido companheiro Kadu, que deixou de tocar algumas boas sinfonias em detrimento deste trabalho.

Ao meu pequeno grande Joaquim, que foi capaz, muito sabiamente, de diminuir meu tempo de trabalho ao infinitamente necessário.

Ao meu irmão Jean e sua esposa Camila, por tornarem tudo mais leve e divertido.

Ao grande amigo Guilherme, pelo apoio moral quase diário.

Ao casal internacional mais divertido e super intelectual: Vanessa e Billy Hanes. Devo a eles a excelência da tradução do resumo para o inglês. Muito obrigada!

Ao yoga, que sempre me ajudou a manter o distanciamento necessário para continuar a pesquisa sem maiores danos; à minha guru Jane Prochnow.

Às amigas do peito que estiveram por perto e tiveram a paciência de me escutar: Letícia, Marlei e Meire.

Por último, mas não menos importante, à minha família siciliana de Trento, onde teve início toda esta pesquisa: Signor Enzo, Dona Angelotta, Ciccio, Mimi e Matteolino. *Grazie ancora!*





O fato de o tradutor escrever-se na sua produção textual, com uma retextualização, implica a sua visibilidade. A visibilidade implica a alteridade. Escrever-se equivale a deixar sua subjetividade aflorar no enunciado.  
(Marie-Helène Paret Passos, 2001)



## RESUMO

Com a intenção de delinear o modo pelo qual o escritor italiano Alessandro Baricco se inseriu no sistema literário brasileiro e os caminhos percorridos pelos seus livros traduzidos, esta dissertação dá voz às experiências tradutórias de seus tradutores. A inserção de Baricco no Brasil tem seu início em 1997, através de uma proposição da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Barni à editora Iluminuras da tradução de *Oceano Mare*. A partir daí, outras sete obras foram publicadas no Brasil, sendo três delas traduzidas por Roberta Barni e as outras quatro por quatro tradutores diferentes. De um lado, considera-se o tradutor como figura principal na mediação entre culturas, e, de outro, se analisa a realidade desta figura dentro do sistema literário, sua invisibilidade, seus limites e o exercício de sua profissão. A pesquisa conta, ainda, com críticas e resenhas referentes ao autor italiano publicadas em jornais consagrados no Brasil, considerando estas como parte constituinte da imagem de Baricco refletida em território nacional.

**Palavras-chave:** Alessandro Baricco. Tradutores. Política editorial. Sistema literário.



## ABSTRACT

Intending to delineate the way the Italian writer Alessandro Baricco has been inserted in the Brazilian literary system and the paths his translated books have followed, this thesis gives voice to the translating experiences of his translators. Baricco's insertion in Brazil began in 1997, through a personal project of Dr. Roberta Barni, with her translation of *Oceano Mare*. Since then, seven other of his works have been published in Brazil, three of which were translated by Roberta Barni and the other four by four different translators. On the one hand, the translator is considered as the main figure in mediation between cultures and, on the other, this figure's reality is analyzed within the literary system: its invisibility, its limits and its professional practice. Criticisms and reviews of this Italian author published in well-established Brazilian newspapers are also considered, with the understanding that they are part of Baricco's image reflected here.

**Keywords:** Alessandro Baricco. Translators. Editorial policy. Literary system.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>1</b>	<b>ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO</b> .....	25
1.1	O polissistema literário brasileiro e a posição da literatura traduzida no Brasil.....	26
1.2	O tradutor em <i>A República Mundial das Letras</i> .....	33
1.3	O poder do mecenato e a invisibilidade do tradutor.....	37
<b>2</b>	<b>A OBRA TRADUZIDA: SUA POSIÇÃO</b> .....	43
2.1	Baricco, “ <i>l’autore controverso</i> ”, e a literatura italiana contemporânea.....	43
2.2	A posição de Baricco na literatura italiana traduzida no Brasil.....	54
2.3	Mercado editorial brasileiro.....	58
2.4	As editoras de Baricco no Brasil.....	61
2.4.1	Editora Iuminuras, São Paulo.....	66
2.4.2	Editora Companhia das Letras, São Paulo.....	68
2.4.3	Editora Rocco, Rio de Janeiro.....	69
<b>3</b>	<b>A IMAGEM DE BARICCO NO BRASIL</b> .....	73
3.1	Quem são seus tradutores?.....	73
3.1.1	<i>Seta</i> , por Elia Edel Ferreira e Léo Schlafman.....	75
3.1.2	<i>Novecento</i> , por Y. A. Figueiredo.....	82
3.1.3	<i>Senza Sangue</i> , por Rosa Freire d’Aguiar.....	88
3.2	Baricco por Roberta Barni.....	96
3.3	Resenhas e críticas da mídia.....	118
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	125
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	129
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	131
	<b>APÊNDICE A – Questionário destinado aos tradutores</b> ....	133
	<b>APÊNDICE B – Questionário destinado às editoras</b> .....	135
	<b>APÊNDICE C – Entrevista com Roberta Barni</b> .....	137
	<b>ANEXO 1 – Respostas de Roberta Barni ao questionário</b> ..	139
	<b>ANEXO 2 – Entrevista com Roberta Barni</b> .....	141
	<b>ANEXO 3 – Respostas de Rosa Freire d’Aguiar ao questionário</b> .....	147
	<b>ANEXO 4 – Respostas de Yadyr Figueiredo ao questionário</b> .....	149
	<b>ANEXO 5 – Respostas da Editora Iuminuras ao questionário</b> .....	151
	<b>ANEXO 6 – Respostas da Editora Companhia das Letras ao questionário</b> .....	153









## INTRODUÇÃO

Para aqueles que amam a leitura, é recorrente a situação de estarem diante de uma estante repleta de livros e, dentre eles, terem que escolher um que dê continuidade à busca do prazer da leitura. Essa estante, porém, já representa uma escolha: ela é o espelho do que um país considera como literatura, isto é, antes de realizar uma escolha própria, alguém (sistema, instituição) já escolheu previamente a gama de livros a serem lidos. Diante dessa situação, minha curiosidade se encontra justamente no ponto em que o autor – neste caso, o autor estrangeiro – se encontra no limiar entre seu território de origem e a estante de outro país. Quem o escolheu para constar nessa estante? Quem o traduziu? Quem o refez para que agora eu possa conhecê-lo segundo a ótica já estabelecida pelo sistema?

Este trabalho se debruça nessa questão principalmente. É um estudo de caso que obviamente não definirá um único mecanismo de escolha dentro do sistema literário brasileiro, mas que revelará o seu mecanismo como um exemplo desta escolha prévia.

Em 2007, a busca despropositada por alguma leitura nas estantes das livrarias italianas direcionou-me ao livro intitulado *Oceano Mare* (1993), de Alessandro Baricco. No Brasil, nunca ouvira seu nome, mas, perguntando ao italiano proprietário da livraria, “este é um bom autor?”, obtive como resposta “sinceramente não sei, pois nunca o li; só sei que escreve muitos livros”. Resolvi, então, embarcar na leitura de Baricco. Dias depois, arrisquei a dizer que aquele romance era um dos livros mais poéticos que havia lido em minha vida e logo comecei a ler outro, o seu primeiro e mais conhecido romance *Castelli di Rabbia* (1991). Contente por ter encontrado um autor italiano que correspondia aos meus anseios literários e no desejo quase involuntário de compartilhar essas leituras com meus conterrâneos brasileiros, iniciei uma pesquisa sobre a possível existência da tradução de *Oceano Mare* nas estantes do Brasil.

No espaço de livros disponíveis ao leitor brasileiro, descobri rapidamente que *Oceano Mare* já se encontrava traduzido no Brasil desde 1997: *Oceano Mar*, com tradução de Roberta Barni e publicação pela Editora Iluminuras, de São Paulo. Já seu primeiro romance, *Castelli di Rabbia*, tornou-se curiosamente *Mundos de Vidro* e foi publicado em 1999, com tradução de Elia Edel Ferreira, pela Editora Rocco. Desde então e até o presente momento, Alessandro Baricco tem oito de seus atuais onze romances traduzidos no Brasil. Desses oito romances de Baricco presentes no mercado brasileiro, quatro deles são traduções de

Roberta Barni (*Oceano Mar*, Iluminuras, 1997; *City*, Rocco, 2000; *Esta História*, Companhia das Letras, 2007; e *A paixão de A.*, Companhia das Letras, 2011) e os outros quatro são traduções de quatro diferentes tradutores, que, em ordem cronológica de publicação, são: Elia Ferreira Edel (*Seda*, Rocco, 1997, e *Mundos de Vidro*, Rocco, 1999), Y. A. Figueiredo (*Novecentos*, Rocco, 2000), Léo Schlafman (reedição de *Seda*, Companhia das Letras, 2007) e Rosa Freire D’Aguiar (*Sem Sangue*, Companhia das Letras, 2008).

Academicamente, até janeiro de 2013, três pesquisas haviam sido dedicadas a Baricco no Brasil. As três pesquisas têm em comum a narrativa do autor como objeto de análise em diferentes romances. Em ordem cronológica, temos, em 2005, a dissertação de mestrado de Maria Célia Martirani Bernardi Fantin, em que ela discorre sobre a narrativa inventiva de Baricco nos romances *Novecento*, *Castelli di Rabbia* e *Oceano Mare*. A autora analisa as narrativas dos romances em língua italiana e só recorre à tradução quando nomeia o romance *Castelli di Rabbia*, que, no Brasil, tornou-se *Mundos de Vidro*; a esses dois títulos a autora dedica uma seção argumentado apenas sobre a escolha do título e sua provável significação, colocando essa escolha como tarefa e autoria do próprio tradutor, embora sem citar seu nome ou dar outras referências. Em 2008, a tese de doutorado de Rosalie Gallo y Sanchez trata especificamente do valor simbólico da água na narrativa de Baricco nos romances *Seda*, *Oceano Mar* e *Novecentos*, mas também não contempla as traduções e seus tradutores. Por fim, em 2012, uma segunda dissertação de mestrado de Roberta Mataragi, cujo foco principal é a narrativa do romance *Novecento*, a autora anuncia na introdução que opta por trabalhar com a narrativa em língua italiana e propor suas próprias traduções dos trechos analisados, por julgar inadequadas algumas escolhas do tradutor.

A marcante presença de Roberta Barni nas traduções de Baricco foi um dos motivos que me levou às indagações desta dissertação: Como se dá a escolha de um autor a ser traduzido? Quem é que o escolhe? Quais profissionais estão envolvidos na sua produção e divulgação? Como essas editoras escolhem os tradutores? Qual é o tipo de relação que têm com esses profissionais? O que os tradutores encontraram nos textos fontes e quais foram suas referências ou interferências (do autor, de texto, de autores italianos ou brasileiros etc.) na reescrita do romance? E, finalmente, por qual ou quais imagens Alessandro Baricco se constitui no Brasil?

Este percurso detalhado da tradução e da veiculação das obras desse autor no Brasil é objeto desta pesquisa. Seguindo o rumo dos

Estudos Descritivos da Tradução, a análise desse objeto se dá através de um detalhamento físico de suas obras: título, ano, editora e tradutor. Também elaborei questionários tanto para os tradutores quanto para as editoras, com o intuito de desvendar questões ligadas ao processo tradutório, ou seja, à obra antes de sua publicação.

O questionário destinado aos tradutores (ver Apêndice A) tem por objetivo identificar e posicionar o tradutor no exercício de sua profissão e conhecer sua metodologia no processo de tradução das obras de Alessandro Baricco. Os tópicos de a. a e. são relativos à sua formação, seus idiomas de trabalho, suas áreas de atuação e sua experiência como tradutor; as perguntas de (1) a (6) são relativas ao conhecimento do autor e à metodologia adotada na tradução específica da obra de Baricco; as perguntas de (7) a (12) são relativas à relação entre editora e tradutor – espaços, limites e regras estabelecidas pela editora –; finalmente, as perguntas de (13) a (16) são relativas ainda à metodologia, ao seu grau de satisfação ao findar a tradução, ao seu reconhecimento e visão do ato tradutório.

Já o questionário destinado às editoras (ver Apêndice B) tem por objetivo especificar a posição dessas instituições em relação à produção no sistema literário e conhecer a sua relação com o profissional tradutor. Os primeiros tópicos são relacionados aos dados significativos da editora como instituição: desde quando atua no mercado editorial, o número de funcionários, áreas de atuação, número de obras traduzidas e nacionais publicadas, quais línguas e autores trabalha. As perguntas de (1) a (8) são relativas ao processo de publicação de tradução em geral e qual é a posição do tradutor nesse processo; as perguntas de (9) a (11) são mais específicas quanto à escolha dos autores italianos e à escolha de Baricco.

O uso de questionários permite aproximar os dados adquiridos às teorias utilizadas para entender a tradução como um fenômeno que envolve relações para muito além do trinômio autor/texto/tradutor, ajudando a reconhecer a máquina institucional e a ideologia que funcionam internamente ao sistema literário brasileiro, na literatura traduzida, na literatura italiana traduzida e na constituição de uma imagem ou de imagens de Alessandro Baricco no Brasil.

Mediante as respostas do questionário e observando singularmente a atividade desses tradutores no exercício de sua profissão, tornam-se visíveis as vias distintas desse fenômeno: de um lado, temos a figura do tradutor como o próprio mediador de culturas, aquele que traz o que é do outro ao conhecimento da sua nação, que persiste num projeto tradutório próprio, que possui uma leitura e

conhecimento prévios do autor, da própria literatura e de outros autores; do outro, temos o tradutor profissional, ou seja, que faz geralmente traduções encomendadas, que por vezes só toma conhecimento do autor no momento em que recebe o trabalho a ser feito e que, por questões externas, não dispõe de tempo hábil para melhor conhecer o autor, mas possui igualmente suas leituras prévias de outros autores e, assim, conclui sua tradução.

Acrescento, no final de cada perfil dos tradutores, um trecho da obra traduzida com o intuito de exemplificar suas estratégias e posicionamentos diante da reescritura de uma obra. Os trechos escolhidos por mim, porém, não têm a mínima intenção de comparação com o texto fonte. Foram escolhidos, em vez disso, de acordo com aquilo que se pode extrair do estilo, da literatura e da narração de Alessandro Baricco. Considerando o perfil e a metodologia de trabalho do tradutor e exemplificando essa metodologia com um trecho traduzido, acredito que se consegue compreender mais claramente como se dão os processos de tradução e de constituição de uma imagem ou das várias imagens de um autor fora de seu território nacional.

Como fundamentação teórica, usa-se a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1995), para exemplificar as relações interdependentes que se dão externa e internamente ao sistema literário nacional, bem como a representação e a posição da literatura traduzida no Brasil; os conceitos de “sistema mundo” e “República Mundial das Letras”, de Pascale Casanova (2002), que são desdobramentos da noção de polissistema, para identificar e mapear mais especificadamente a função do escritor/tradutor inserido no sistema literário nacional e internacional; e a ideia de mecenato proposta por André Lefevere (2007), a qual mostra quem está por trás, quem comanda, encomenda e produz as obras estrangeiras a serem traduzidas. Ainda no âmbito teórico, fundamento esta pesquisa nas ideias de invisibilidade do tradutor levantadas por Lawrence Venuti (2002). Coloco aqui todos esses conceitos em diálogo para fazer transparecer a importante e valiosa posição da figura do tradutor dentro do sistema literário nacional.

No primeiro capítulo, intitulado “Estudos Descritivos da Tradução”, apresento detalhadamente as funções que as teorias descritas acima exercem na representação da situação do fenômeno tradutório. Dividindo o capítulo em três partes, cada uma centrada em uma teoria, procuro contextualizar a pesquisa e mapear a posição da obra traduzida dentro dos sistemas literários e das engrenagens que reproduzem a literatura traduzida no Brasil.

O segundo capítulo, intitulado “A Obra Traduzida: sua posição”, é destinado à identidade e à importância de Baricco na literatura italiana e, em seguida, à sua posição na literatura nacional brasileira. Nesse capítulo, procuro delimitar a posição da obra literária traduzida – neste caso, a posição de toda a obra de Baricco traduzida no Brasil. Além disso, trago um breve histórico do mercado editorial e da comercialização do livro no Brasil, levantando algumas questões históricas que repercutem nos dias de hoje no modo de trabalhar das editoras envolvidas neste estudo de caso. Através de entrevistas realizadas com as editoras de Baricco no Brasil, busco também uma maior compreensão da tarefa dessas instituições na promoção da literatura italiana traduzida, um maior esclarecimento do real campo no qual o tradutor é e não é a figura fundamental na realização da tradução.

No terceiro e último capítulo, que leva o título desta dissertação, identifico finalmente os tradutores de Baricco, exponho suas identidades, suas especialidades decorrentes da profissão e apresento suas modalidades de trabalho referentes às obras de Baricco. Escolho, ainda, a título de exemplo, alguns trechos dessas traduções para mostrar as estratégias e as tomadas de posições usadas pelos tradutores. Tais atividades de reescrita de cada tradutor, acredito, são reveladoras de imagens do autor em outro território, o território brasileiro.

Como já mencionado acima, com exceção de Roberta Barni, cada tradutor traduziu apenas uma obra de Baricco, de modo que exibem-se as particularidades de cada tradutor no exercício de seu ofício em determinada obra. Roberta Barni, que traduziu quatro de suas obras e à qual dediquei, por isso, uma seção específica, representa legitimamente na perspectiva dessa pesquisa a importância da figura do tradutor para sua literatura nacional, pois foi por seu ímpeto de mediadora cultural que esta tornou-se responsável pela disseminação atual das obras de Baricco no Brasil. Relato, enfim, através de jornais e revistas brasileiros já consagrados, as resenhas e críticas ao autor italiano e sua obra, tentando traçar as imagens que esse autor, graças a todos os profissionais envolvidos no mecanismo da tradução, conquistou ou, quem sabe, ainda conquista no território nacional.





## 1 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

A partir dos anos 1960, os Estudos da Tradução assumem um paradigma diferente daquele até então estudado – o princípio da equivalência. Há toda uma releitura e definição de qual seria o objeto dos Estudos da Tradução, inclusive com o objetivo de diferenciar esses estudos dos campos linguístico e literário, aos quais a tradução sempre esteve sujeita. Além da reconsideração da noção de equivalência, as abordagens descritivas analisam a tradução procurando descrever seu contexto, levando em consideração muito mais que o texto traduzido.

Sobre a definição e estudo do texto traduzido, Gideon Toury (1980, p.42) afirma que

Quando um dos propósitos é o estudo descritivo da tradução literária no seu ambiente, a questão inicial não é se determinado texto é uma tradução (de acordo com algum critério preconcebido que não é essencial para o sistema estudado), mas sim se isso é considerado uma tradução do ponto de vista intrínseco do polissistema da literatura alvo.<sup>1</sup>

Partindo da declaração de que as obras aqui estudadas são traduções editadas e já publicadas, não se faz necessária a comparação ou a procura por equivalências entre texto fonte e texto de chegada, pois o objetivo de estudo encontra-se não em isolar a obra e compará-la com o seu texto fonte, mas sim em colocá-la como elemento integrante e constituinte do sistema literário brasileiro, considerando-a com o mesmo grau de valor que os outros elementos relacionados ao seu processo: sua escolha, sua inserção no sistema literário brasileiro, seu autor, seu tradutor, sua divulgação e sua recepção.

Logo, para melhor identificar, observar e compreender o processo da formação de um autor estrangeiro, neste caso Alessandro Baricco, através da tradução de suas obras, aqui se faz necessária a sua localização, sua situação dentro de um complexo maior de sistemas - no caso desta pesquisa, o sistema literário brasileiro. Por questões de ordem prática, adoto a teoria com maior abrangência e de caráter sistêmico no

---

<sup>1</sup> *When one's purpose is the descriptive study of literary translation in their environment, the initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem.* (Esta tradução foi feita por mim, assim como todas as demais aqui apresentadas, quando não houver disponível edição em português.)

que concerne ao fenômeno tradutório: a teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2007).

### **1.1 O polissistema literário e a posição da literatura traduzida no Brasil**

O conceito de polissistema foi empregado por Itamar Even-Zohar pela primeira vez em 1970, a partir de estudos e reflexões acerca da própria metodologia aplicada ao estudo dos fenômenos literários. Tal conceito não foi uma ideia completamente nova, mas partiu da contribuição dos estudos literários na década de 1920 de Tynjanov, Ejxenbaum e Sklovskij, os chamados “formalistas russos”<sup>2</sup>, os quais introduziram nesses estudos as ideias de dinamicidade, sincronicidade e heterogeneidade como características intrínsecas à análise sistêmica. Nessa perspectiva, os objetos de estudos não são mais analisados separadamente e não pertencem a um só tempo; eles dialogam, se compõem e se modificam em relação constante com outros elementos que são ou não pertencentes a outros sistemas.

Essa visão sistêmica é enriquecida e, até certo ponto, justificada pela existência do “poder” inerente a todos os elementos do sistema. Para Even-Zohar (2007), em questões gerais, todas as culturas são hierarquizadas, e essa hierarquia se reflete na relação dinâmica entre os elementos dos polissistemas menores que formam o maior – a cultura. A luta permanente pela ocupação da posição central de um determinado sistema é o que constitui o estado sincrônico dos estudos. Existem vários centros e várias periferias a serem ocupadas em um mesmo polissistema; essas lutas provocam tensão entre os elementos e estes se influenciam mutuamente, num contínuo e dinâmico movimento com o único objetivo de ocupar a posição central.

Dito isto e aplicando os conhecimentos sistêmicos ao estudo do sistema literário, chega-se ao seguinte panorama:

A literatura como um agregado de atividades, que em termos de relação sistêmica se comporta como um todo, ainda que cada atividade separada entre

---

<sup>2</sup> Os chamados “formalistas russos” surgiram entre as décadas de 1910 e 1930, propondo um estudo mais científico da linguagem poética e da literatura, sem relação direta com outras áreas com que, até então, dialogava (como a Sociologia e a Psicologia). Esses estudos abordam a produção literária como um conjunto de estratégias, como se fosse intrínseca ao texto a existência de um modelo – estudos descritivos e morfológicos, independentemente da relação com o autor e o leitor.

elas (ou ainda uma parte delas) pode participar ao mesmo tempo de algum outro todo e ser regida por ele com leis diferentes e estar correlacionada com diferentes fatores.<sup>3</sup> (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 28)

Para distinguir essas atividades, Even-Zohar toma emprestado o esquema da comunicação e da linguagem de Jakobson (*apud* Even-Zohar, 2007, p. 29) e o adapta ao caso da literatura. Com isso, tem-se a seguinte tabela de fatores internos ao polissistema literário, a qual, por minha vez, adotei e adaptei a meu estudo com a nomenclatura em parênteses:

INSTITUIÇÃO (academias, críticos, mídia)  
 REPERTÓRIO (literatura italiana traduzida década de 1990)  
 PRODUTOR (Baricco/tradutores)----CONSUMIDOR (público leitor no Brasil)  
 MERCADO (editoras, jornais no Brasil)  
 PRODUTO (os romances de Baricco no Brasil)

Desse modo, o produto que era considerado como principal na análise do estudo literário, o texto (o romance, a obra), não é mais apenas o único nem o principal dos fatores internos ao polissistema, mas caminha e se molda de acordo com as transferências mútuas entre os outros fatores do mesmo polissistema, se nivela e se posiciona em relação às tensões presentes. Ao mesmo tempo em que esses fatores são interdependentes, ou seja, que podem ser estudados separadamente, a posição de cada um em determinado momento dependerá das tensões geradas internamente ao sistema, modificando seu grau de importância em relação aos outros fatores. Isso faz com que todos os fatores tenham certo nível de dependência se estudados sistematicamente. Even-Zohar (2007) reconhece, ainda, que nesse esquema são exatamente essas interdependências que permitem que o polissistema funcione de maneira dinâmica. Assim,

Um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para que se fabrique um “produto” (o “texto”, por

---

<sup>3</sup> [...] *la literatura como agregado de actividades, que em términos de relaciones sistemicas se comporta como um todo, aunque cada actividad separada de entre ellas (o cualquier parte de ellas) puede participar al mismo tiempo de algún otro todo y ser regida em él por leyes diferentes y estar correlacionada com diferentes factores.*

exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por certa INSTITUIÇÃO. Deve existir um MERCADO onde este bem possa ser transmitido<sup>4</sup>. (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 32)

Para melhor compreender o esquema proposto, apresento as funções representadas para cada um dos fatores do sistema e os contextualizo de acordo com minha pesquisa.

A *instituição* consiste no conjunto de fatores internos à manutenção e perpetuação da literatura como atividade sociocultural. É ela quem determina as normas que deverão prevalecer na atividade literária e também automaticamente quem recusa aquelas que vão em sentido contrário às normas já estabelecidas. A instituição inclui também parte dos produtores (críticos, editoras, revistas literárias, grupos de professores etc.) e os meios de comunicação em massa. Esse grupo de participantes faz com que esse fator não seja homogêneo e que existam, internamente a ele, lutas para alcançar o domínio, a posição central de quem dita as regras. No âmbito desta pesquisa, a *instituição* é representada pelas editoras de e, em parte, por Roberta Barni, quem defino aqui como precursora na divulgação do autor no Brasil, fazendo com que as editoras assumissem e fizessem permanecer esse escritor no polissistema literário brasileiro.

O *repertório* é o que designa o conjunto de regras que regem tanto a confecção do produto quanto aquelas relativas ao seu entendimento e compreensão. É o repertório, com suas regras e unidades, que permite e produz o entendimento da produção literária. Mesmo que o repertório, com seu volume e amplitude, dite as regras aos produtores e consumidores, ele sozinho não determina a liberdade desses dois últimos fatores. A manifestação literária está dividida em vários níveis e, para cada um deles, existe um repertório. Neste caso, o repertório é o da literatura italiana traduzida no Brasil, ou seja, o conjunto de escritores italianos editados e publicados contemporaneamente a Baricco.

O *mercado* é o conjunto de fatores ligados à compra e venda dos produtos literários e à promoção dos tipos de consumo. Este seria representado pelas livrarias, bibliotecas públicas, feiras livres etc. Mesmo sendo a instituição aquela que dita as regras da produção

---

<sup>4</sup> “Así, un CONSUMIDOR puede “consumir” un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el “producto” (el “texto”, por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCION. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse.”.

literária, ela não determina o que será um fracasso ou um sucesso no mercado. Os salões literários teriam a função entrecruzada de serem instituição e mercado ao mesmo tempo. É o caso da FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty), que, ao mesmo tempo em que considera e apresenta os autores que estariam de acordo com o repertório em questão (função da instituição), sugere também os livros a serem comprados, presentes na própria feira (mercado). Aqui também os elementos se misturam: de um lado, tem-se a FLIP e a participação de Baricco como convidado; de outro, há as editoras, que promovem e divulgam esse escritor.

O *produtor*, para Even-Zohar (2007), não é mais apenas o indivíduo escritor (ou também tradutor, no caso desta pesquisa), mas vem acompanhado das pessoas ou instituições (comunidades sociais) que regem e determinam o repertório. O produtor é também constituinte dos fatores *instituição* e *mercado*, pois ele não se torna produtor sem antes ser incorporado a um repertório e divulgado por um mercado. Nessa posição coloco os tradutores de Baricco, acompanhados dos dados relativos à sua tradução e a suas relações com as editoras (liberdade vs. normas).

O *consumidor* também não é unicamente aquele leitor que faz uso direta e indiretamente dos textos apenas para participar da função sociocultural da atividade literária, mas representa um grupo deles, que é o público leitor em geral. Porém, Even-Zohar (2007) deixa claro que a sua existência é ainda questionada quanto ao seu grau de atuação na determinação da natureza dos demais fatores internos ao sistema. Nessa posição coloco o público leitor de Baricco, mas que, na verdade, aqui representa um elemento receptor que não possui voz ativa, mas passiva e hipotetizada, a partir da posição dos críticos e resenhistas em relação às traduções de Baricco. A venda dos livros seria outra forma de avaliar a visibilidade do autor; porém, por questões de dificuldade no acesso a esse tipo de informação, optei por não abordá-la nesta pesquisa.

O *produto* é qualquer conjunto de signos feito com a inclusão de certo “comportamento”. Aqui a discussão é aberta, pois, dependendo do caso a ser estudado, o produto pode ser uma variável. Por exemplo, os estudantes podem ser o produto de uma escola. Even-Zohar (2007) deixa claro, mais uma vez, que o *texto* não representa necessariamente o produto, mas questiona o seu uso parcial ou integralmente e por quem ele é usado (o público) e para quais finalidades. Para esta pesquisa, o produto seria toda a obra de Baricco traduzida no Brasil, ou seja, todos os seus romances já publicados até o presente momento, os quais representariam, também, as imagens de Baricco no Brasil. Acredito que

neste ponto convergem os paradoxos desta pesquisa: ao mesmo tempo em que considero o *produto* (o *texto*) elaborado (pelo tradutor em maior grau) como sendo a imagem mais significativa do escritor em território estrangeiro, não posso me limitar unicamente à sua tradução, pois, como expliquei acima, os fatores do polissistema se influenciam mutuamente, e é essa dinâmica constante que determina qual imagem (ou quais imagens) e posição esse escritor assumirá.

Este esquema deixa evidente que todos os seus fatores não constituem por si só a literatura, e que internamente a eles existem lutas para a conquista de uma posição central. Esse panorama é marcado por vários centros e várias periferias, e o conjunto das ações exercidas por esses sistemas forma o polissistema literário. Logo, para Even-Zohar (1995), a evolução literária não é guiada por um objetivo específico, mas é uma consequência da inevitável competição gerada pelo estado de heterogeneidade.

Para delimitar mais o uso dessa teoria nesta pesquisa, considere aqui o texto traduzido (ou o conjunto dos textos) como um fator pertencente ao sistema da literatura traduzida, o qual faz parte de um sistema maior: o da literatura nacional. Esta, por sua vez, pertence ao complexo sistema cultural que aqui é definido como o polissistema da cultura de chegada.

Even-Zohar (1995) considera a literatura traduzida um sistema com todos os seus atributos e que participa ativamente na história do polissistema literário nacional, sendo uma de suas partes integrantes e em constante relação com todos os outros sistemas. A tese de Even-Zohar (1995) é de que todas as obras traduzidas se relacionam entre si pelo menos de duas maneiras: (a) através do modo pelo qual os textos estrangeiros são selecionados pela literatura receptora; (b) pelo modo em que elas incorporam as normas, os hábitos e os critérios instituídos pelo repertório daquela cultura, embora Even-Zohar (1995) acredite que elas também possam seguir um repertório próprio. No caso desta pesquisa, posicione a literatura traduzida como uma das manifestações da literatura que possui, em seu nível, um repertório próprio: aquele determinado pelos escritores italianos traduzidos a partir da década de 1990.

Mas de que maneira é possível identificar a função da literatura traduzida dentro do polissistema literário? O autor israelense classifica a atividade da literatura traduzida como *primária* ou *secundária*; *primária* quando representa o princípio de inovação e *secundária* quando mantém o código estabelecido pelo sistema literário.

A literatura traduzida participa ativamente da modelização do centro do polissistema quando ocupa uma posição primária. Ela é parte integrante das forças inovadoras e não se tem nenhuma distinção textos fontes e textos de chegada. Além disso, quando novos modelos literários estão surgindo, a tradução é uma ferramenta para elaborar e fazer uso desses novos modelos. Assim sendo, a literatura traduzida pode possuir princípios de modelização que podem ser exclusivos de seu sistema: as obras estrangeiras que são introduzidas na própria literatura com elementos (nova linguagem poética, novas técnicas) que antes não existiam no sistema literário nacional (EVEN-ZOHAR, 1995, p. 230).

Para que a literatura traduzida ocupe essa posição, Even-Zohar (1995) elenca três condições possíveis: (a) quando um polissistema ainda não está cristalizado, ou seja, quando a literatura é “jovem”, em fase de formação; (b) quando a literatura é periférica, fraca ou ambas; (c) quando existem revoluções, crises ou vazios na literatura.

Já a literatura traduzida que ocupa uma posição secundária é aquela que constitui um sistema periférico interno ao polissistema, sem influência nos processos de maior relevância. É moldada segundo as normas estabelecidas convencionalmente de um gênero dominante, transformando-se, assim, numa ferramenta para preservar aquilo que é tradicional em determinada literatura. As condições que tornariam possível essa posição secundária são opostas àquelas primárias: ou não existem grandes mudanças no polissistema, ou essas mudanças não são efetuadas pelas relações interliterárias das obras traduzidas.

Porém, o teórico israelense enfatiza que a literatura traduzida não assume sistematicamente ou uma ou outra posição, ela pode oscilar entre uma e outra, fazendo com que uma parte seja inovadora (introduzindo novas ideias, elementos ou características no sistema literário) e outra conservadora (adequando-se às normas já pré-estabelecidas e mantendo relações efetivas com os textos originais). É aí que Even-Zohar (2007) define a posição da literatura traduzida como um paradoxo, pois ela serve tanto a um (inovação) quanto a outro (conservadorismo), dependendo apenas do polissistema da cultura de chegada a ser estudado.

No caso da posição da literatura traduzida no Brasil, o tradutor e crítico literário brasileiro José Paulo Paes (1990) declara que a pesquisa por dados torna-se uma tarefa lenta e árdua, pois o país não dispõe nem de meios suficientes (bibliotecas públicas, suas instalações e seus acervos) nem de dados para definir sua posição diante do sistema literário internacional. Segundo Paes, não se tem notícia de nenhum

levantamento histórico, abrangente e seletivo, das traduções literárias publicadas no país (1990, p. 9).

Em seu ensaio sobre a tradução literária no Brasil, o crítico afirma que a influência das traduções sobre a literatura brasileira seria inicialmente limitada, pois a maioria de nossos próprios poetas, escritores e romancistas, no primeiro quarto do século passado, por conhecerem outros idiomas, travariam conhecimento com os autores que iriam influenciá-los antes mesmo de eles haverem sido traduzidos para o português (1990, p. 10). Tal é o caso de Machado de Assis e as suas interferências textuais e criativas notórias advindas de sua leitura de *The life and opinion of Tristram Shandy, Gentlemen*, do escritor inglês Lawrence Sterne (1768), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (PAES, 1990, p. 91). Porém, se para a produção literária a tradução seria limitada, para o público leitor ela tornar-se-ia referência na educação dos gostos e de tendências literárias, colaborando ainda para uma visão comparativa entre as obras nacionais e aquelas estrangeiras.

Entretanto, a partir da década de 1930, as traduções passam a influenciar também os nossos criadores literários, como observa Osman Lins:

Necessita o escritor brasileiro, mais do que os de expressão francesa ou saxônica, do convívio com outras literaturas. Tal convívio pode ocorrer mediante o conhecimento de outras línguas. Acho, entretanto, que produz melhores resultados quando o escritor dispõe de um número apreciável de obras bem traduzidas. Não apenas devido ao fato de que o escritor raramente domina vários idiomas, mas também porque o contato com o texto traduzido (e a tradução tende a exercer pressões renovadoras sobre estruturas linguísticas do país receptor) permite uma fruição mais ágil, tendo ainda a vantagem de manter o fruidor de uma obra alienígena em contato com a sua própria língua. (*apud* PAES, 1990, p. 10-11)

Outra fonte disponível para reconstituir a posição da literatura traduzida no Brasil é o *site* da UNESCO, no *Index Translationum* ([www.unesco.org/xtrans/](http://www.unesco.org/xtrans/)), onde são fornecidos dados estatísticos relativos aos autores traduzidos e às editoras. Contudo, infelizmente os dados referentes ao Brasil são atualizados apenas até o ano de 2007, e o



escritor Alessandro Baricco não consta entre as traduções realizadas em nosso território.

Segundo os dados da Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro, atualizada em 2011 pela Câmara Brasileira do Livro<sup>5</sup>, a relação de livros de autoria nacional e livros traduzidos é de 10%, ou seja, a cada dez livros publicados, um é uma tradução. Logo, não se pode afirmar ao certo se as obras traduzidas modelam ou são modeladas conforme a tendência vigente do sistema literário nacional pois, ao mesmo tempo em que se tem uma considerável inovação no que concerne a promoção de novos autores e estilos, temos uma grande conservação de determinados gêneros literários que recebem títulos muito mais com o intuito de venda do que de instrução literária.

As duas seções seguintes, que são dedicadas respectivamente ao papel do tradutor na formação da literatura nacional e ao exercício dessa profissão com seus limites reais, são desdobramentos deste mesmo conceito sistêmico, em que mais de um elemento interfere e define a publicação e a visibilidade da tradução.

## **1.2 O tradutor em *A República Mundial das Letras***

Em sua obra intitulada *A República Mundial das Letras* (2002, tradução de Marina Appenzeller), Pascale Casanova, discípula de Pierre Bourdieu<sup>6</sup>, relata e descreve uma série de exemplos que comprometem, delimitam e mapeiam as dinâmicas do fazer literário mundial. Com o empréstimo de termos econômicos, políticos, sociológicos e com base nas obras de Paul Valéry, Goethe e Valery Larbaud sobre o estudo e a produção da literatura, a autora consegue mostrar com riqueza de informações como essas dinâmicas estão internamente ligadas e inseridas na produção criativa de cada escritor e tradutor e nos interesses dos mecenas, das instituições envolvidas no fazer literário de um país.

O apoio de Casanova na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2007) é legítimo quando se compreende esse espaço de “mercado” formado por sistemas de funcionamento interno próprios, mas com uma parcela de seu funcionamento contagiada, em menor ou em maior grau pelos outros sistemas que o compõem, determinando assim o papel e os limites de cada ator no polissistema cultural internacional.

---

<sup>5</sup> Câmara Brasileira do Livro. Disponível em: <[www.cbl.org.br](http://www.cbl.org.br)>. Acesso em: 27 jan. 2013.

<sup>6</sup> Sociólogo e um dos mais importantes pensadores do século XX, que introduz o conceito de *capital cultural* e afirma que os condicionamentos materiais e simbólicos agem sobre nós (sociedade e indivíduo) numa complexa relação de interdependência.

A ideia principal é de que existe um espaço literário internacional e interligado em busca de uma unificação e no qual todas as literaturas nacionais (seus polissistemas literários) se encontram num mesmo espaço e se descobrem, se identificam naquilo que lhes é ou não próprio, cada qual com seus limites, numa luta constante por uma posição central ou, então, de afirmação do que é nacional. Segundo a autora, é apenas através de relações antagonistas que se identifica e delimita a literatura de uma nação:

No universo literário é a concorrência que define e unifica o jogo, ao mesmo tempo em que designa os próprios limites do espaço. A rivalidade estrutural dos escritores (sempre negada) [...] o capital literário é o instrumento e o objetivo dessas lutas: cada novo “jogador”, comprometendo na concorrência seu patrimônio nacional, contribui para “fazer” o espaço internacional. (CASANOVA, 2002, p.60)

A autora apresenta, então, os possíveis caminhos para a formação de uma literatura nacional e de seu significado no espaço internacional. Tais caminhos são marcados por cunhos intimamente econômicos, institucionais e nacionais: o escritor e sua busca por reconhecimento e afirmação literária, as editoras e suas demandas/tendências comerciais, suas promoções em busca da diferenciação no mercado e o público leitor e a imprensa na composição das críticas e da imagem dos autores.

A partir desse ponto de vista, o espaço literário internacional representa um “mercado” de intercâmbio desigual onde circularia “o valor literário”. Tal intercâmbio de “capital cultura ou civilização” seria desigual, porque a história da formação das literaturas nacionais, bem como a de suas lutas na autonomia do uso de uma língua, é o que cronologicamente determina quem ocupa um espaço central. Isso se dá pois, nas palavras de Valéry, quanto mais antiga é a riqueza (o capital cultura ou civilização), maior é o patrimônio nacional (*apud* CASANOVA, 2002, p. 29), de modo que aquele com mais acúmulo de capital cultura pelos séculos seria o candidato principal a ocupar a posição central desse espaço. Tal afirmação torna compreensível a relação e o domínio político que é intimamente exercido na criação literária de cada país, seja ela uma potência econômica desprovida de um capital cultura ou uma ex-colônia em via de desenvolvimento que

aumenta a cada ano seu capital, incrementando, assim, também seu patrimônio literário nacional.

Porém, para alcançar os objetivos desta dissertação, esta seção pretende apenas relativizar sob quais ângulos a figura do tradutor está relacionada a esse mesmo espaço literário internacional e qual seria a sua importância e seu papel na construção do patrimônio nacional – no valor literário – de seu país.

Para a formação de uma literatura estrangeira<sup>7</sup> (ou, nos termos de Even-Zohar (1995): literatura traduzida) dentro de um sistema literário nacional, o tradutor exerce um dos papéis principais, pois é do próprio tradutor que surge o texto traduzido, a recriação da obra e a sua reescritura; é esta reescritura que irá circular neste mercado. Até mesmo a escolha do autor e do texto é, por vezes, de responsabilidade do tradutor, como é o caso aqui estudado de Roberta Barni, que, com sua opção por Baricco e por *Oceano Mare* inseriu o autor no sistema literário brasileiro. Porém, esse mesmo papel é problematizado quando se repensam o *produto* e o *produtor* (escritor/tradutor) segundo sua função (e seus limites) dentro do polissistema literário. O *produtor* (tradutor) não é o único a reelaborar a obra, pois os outros fatores (como a instituição – as editoras e o repertório) já estabelecem limites para sua criação literária, e consequentemente o *produto* (o texto da obra traduzida) refletirá essa dinâmica. Em outras palavras, o tradutor é e não é o proprietário do texto traduzido, porque ele não atua nem circula livremente dentro do sistema literário. Por essa razão, nesta pesquisa, os tradutores têm a oportunidade, através de seus depoimentos, de assumirem a sua verdadeira importância e visibilidade.

Goethe (1827)<sup>8</sup> já considerava o tradutor como um criador de “valor” literário:

---

<sup>7</sup> Adoto, nesta seção, o termo “literatura estrangeira” apenas com objetivo de ser coerente com o texto de Pascale Casanova traduzido por Marina Appenzeller para a língua portuguesa, mas que no caso desta pesquisa, literatura estrangeira e literatura traduzida querem significar o mesmo objeto de estudo.

<sup>8</sup> [...] *Celui qui comprend et étudie la langue allemande se trouve sur le marché où toutes les nations offrent leurs marchandises; il fait l'interprète, tout en s'enrichissant lui-même. Et c'est ainsi qu'il faut considérer chaque traducteur : il est l'intermédiaire de cet universel commerce de l'esprit et son affaire, c'est de favoriser cet échange de biens. Car, quoi qu'on puisse dire de l'insuffisance des traductions, elles sont, et restent, l'une des plus importantes et des plus nobles activités du monde.* Carta de Goethe à Carlyle, 1827. Publicado por Charles Eliot Norton e tradução para o francês de Georges Khnopff. Éditeur: Paris, Librairie française, 1921. Disponível em: <<http://blog.atlf.org/?tag=goethe>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

[...] aquele que compreende e estuda a língua alemã encontra-se no mercado onde todas as nações oferecem suas mercadorias; ele é o intérprete e se enriquece do que lhe é próprio. E é assim que se deve considerar cada tradutor: ele é o mediador deste comércio universal do intelecto e sua tarefa é favorecer o intercâmbio de bens. Porque mesmo com tudo o que se possa dizer da insuficiência das traduções, elas são e continuam uma das mais importantes e mais nobres atividades do mundo.

Além de criador de valor literário, no conceito de Casanova, a própria tradução é, por si só, a valorização ou a consagração de uma literatura, o que, para Larbaud, significa o “enriquecimento”:

Ao mesmo tempo em que aumenta sua riqueza intelectual (o tradutor) enriquece sua literatura nacional e honra seu próprio nome. Não é um empreendimento obscuro e sem grandeza transpor para uma língua e para uma literatura uma obra importante de uma outra literatura. (CASANOVA, 2002, p. 39)

O tradutor e o crítico são os profissionais responsáveis por contribuir para o crescimento desse valor literário, aumentando assim o patrimônio cultural do país e representando simbolicamente as armas na luta para e pelo capital literário. Ainda segundo Casanova (2002), o tradutor desempenha um papel essencial no processo de unificação do espaço literário internacional, pois torna acessível ao seu país aquilo que está presente na literatura central, além de o próprio exercício da tradução ser um sinal essencial para se avaliar a atividade e a eficácia dos veredictos de consagração (traduções, comentários, resenhas, críticas, prêmios etc.) graças aos quais é possível, como vimos acima, estimular o crédito propriamente literário de um capital cultural.

Por isso, tento justificar o fato de, ao tentar reconstruir a formação de uma literatura estrangeira e ainda de um autor específico, dar vazão e espaço à voz dos tradutores em primeiro plano, pois considero que, com suas mentes criativas, eles deram vida a um Baricco brasileiro. Ademais, além da própria recriação literária por meio da tradução de uma obra estrangeira, existe a figura do tradutor como intermediário responsável pelas obras que circulam nesse espaço

nacional. A professora e tradutora Roberta Barni, por exemplo, representa exatamente o quanto essa figura é responsável pelas escolhas literárias estrangeiras feitas para o território nacional, pois foi através de seu projeto de tradução que Barni trouxe Alessandro Baricco ao Brasil.

Obviamente, as instituições que fizeram suas publicações também são parte integrante da formação literária. No entanto, os tradutores de Baricco têm a ver com a criação propriamente literária, ao passo que as instituições que promoveram essas obras têm a ver com o capital puramente econômico, com os interesses do mercado livreiro.

No diálogo entre esses dois elementos (tradutores e instituições) que se entrecruzam para formar um capital literário, é possível verificar quais mecanismos estão por detrás do fazer literário, qual é a função e responsabilidade do tradutor nesse espaço, de que maneira as instituições se articulam para com esses tradutores e em que direção caminham na formação da literatura estrangeira em território nacional.

A seção que se segue tenta demonstrar o panorama recente e real do exercício da profissão de tradutor literário; seus lugares de atuação, seus limites e o sistema que permite hierarquizar as reescrituras e as produções literárias.

### **1.3 O poder do mecenato e a invisibilidade do tradutor**

Depois de ter tratado, nas seções antecedentes, do funcionamento do sistema literário, sua formação, seus fatores e seus atores principais, esta seção destina-se, por sua vez, ao mapeamento dos limites da figura do tradutor inserida no sistema literário e no mercado editorial. Discute-se, portanto, qual é a consideração relativa ao seu trabalho, quais seus méritos e quais percursos essa figura deve atravessar para obter um mínimo de visibilidade.

Podemos observar que, desde o surgimento da atividade tradutória na Antiguidade até metade do século XX, o panorama geral das obras traduzidas é quase totalmente ignorado, tanto pelo público leitor quanto por estudiosos de literatura. Na grande maioria das vezes não se fazia referência ao tradutor ou sequer era esclarecido que determinada obra era uma tradução. Para Venuti (2002, p. 65), isso se deve à discussão da questão autoral de uma obra, questão esta criada pelos românticos do século XIX quando a ideia do autor como um gênio, com visões de mundo e estilos próprios, levou à ideia do tradutor como um mero imitador: “Enquanto a autoria é comumente definida como originalidade, autoexpressão num texto único, a tradução é derivada,

nem autoexpressão, nem única: ela imita o outro texto.” (VENUTI, 2002, p. 65).

O conceito dominante da autoria faz com que a tradução provoque o receio da inautenticidade, da distorção, da contaminação, e é em parte por controlar esse receio, o da inautenticidade, que as práticas de tradução em algumas culturas (principalmente as inglesas, mas também a brasileira) têm como objetivo ocultar não só a autoria da tradução, mas toda obra em si, como se fosse um texto pertencente à cultura de chegada.

Até os próprios estudiosos e críticos de literatura tendem a não levar em consideração que o estudo de uma obra se dá através da tradução disponível em sua língua. Colocam em questão o quanto uma tradução consegue/é capaz verdadeiramente de passar a intenção do texto e o quanto sua contribuição literária seria válida numa análise de crítica literária, mas esquecem que o estilo, as visões de mundo e as escolhas lexicais do texto passaram pelas mãos e mente de um tradutor. Há de se reafirmar, porém, que o tradutor pode sim alcançar sua visibilidade, mas esta é geralmente marcada pela apresentação de certos equívocos de léxico por especialistas ou críticos literários, erros os quais, nas palavras de Venuti (2002, p. 68), não diminuem a importância da tradução: “Sim, os erros de tradução podem ser corrigidos, mas os erros não diminuem a legibilidade da tradução, seu poder de comunicar e de dar prazer.”

Entretanto, a invisibilidade do tradutor não reside somente na discussão calorosa de autoria do texto; ela é reforçada pelas instituições, pelos profissionais envolvidos na divulgação e promoção da literatura.

Como já discutido na seção anterior, o sistema literário é apenas um no conjunto complexo de sistemas conhecido como cultura. Precisamente nas palavras de Lefevere uma cultura, uma sociedade, são o contexto maior que engloba o sistema literário; este e os outros sistemas que pertencem ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente, interagem num “interjogo entre sistemas, determinado pela lógica da cultura à qual eles pertencem.” (LEFEVERE, 2007, p. 33).

André Lefevere dedica-se ao estudo da tradução literária como uma atividade orientada por normas culturais e históricas, relacionando-a com instituições, poder e ideologia com o objetivo de reconhecer quais fatores influenciam a produção de traduções em determinados períodos ou culturas. Portanto, a análise de uma determinada tradução ou de um conjunto de traduções segundo Lefevere é sempre contextualizada e considerada como um texto pertencente à sua própria cultura, ela reflete

uma ideologia, uma poética e uma visão de mundo no dado sistema literário.

Dois elementos que norteiam os estudos de Lefevere e que aqui são importantes como base teórica são a tradução como reescritura e o sistema de mecenato. A princípio, é difícil falar de um desses elementos sem nomear o outro, pois, como tudo parte de um sistema maior – a cultura –, os valores atribuídos a cada elemento estão intimamente entrelaçados e interligados. Quem influenciaria quem primeiro? A reescritura do tradutor ou o sistema poético vigente? Portanto, no intuito de descrever de modo objetivo as contribuições de Lefevere para os Estudos da Tradução e no caso específico desta dissertação, inicio por entender a tradução como reescritura.

Para Meschonnic (2001 *apud* PASSOS, 2007), a escritura produz formas-sentidos que são oriundas do pensamento em criação, não importando de onde parte esse pensamento: seja ele uma inspiração própria ou uma recriação/reescritura, uma reorganização de algo que já está codificado em outras palavras, em outra língua. Sem discriminar um texto traduzido de um texto “original”, Meschonnic (2001, *apud* PASSOS, 2007, p. 255) afirma que “a tradução tem um papel único e desconhecido como reveladora do pensamento da linguagem e da literatura.” Portanto, o ato criativo da produção literária é observado e analisado com os mesmos critérios para o autor e o tradutor, pois ambos fazem uso dos mesmos mecanismos de linguagem para (re)criar seus textos. O processo de reescrita assume as mesmas etapas da escrita, de forma que, considerando-se a tradução uma reescrita, o tradutor é reescritor e autor do texto reescrito.

A tradução como reescritura é todo processo pelo qual um texto já existente assume novas formas ou vestimentas quando é elaborado em outros tempos, outras línguas, outros espaços. Para Lefevere (2007, p. 10), a reescritura, além de produzir novos textos, garante a sobrevivência das obras literárias e contribui para construir “a imagem” de um autor ou de uma obra literária.

A reescritura poderá apresentar-se de duas maneiras: de caráter conservador, quando respeita e é orientada segundo a poética vigente na cultura de chegada, continuando assim na perpetuação de seus cânones literários, ou de caráter inovador, transgressor, quando permite que novos conceitos ou gêneros sejam introduzidos no sistema. Isso, consequentemente, modifica o curso da poética vigente, dos cânones naquela cultura.

Como seus estudos são marcados pela atenção na articulação dos sistemas de reescrita com as estruturas de poder presentes numa

determinada cultura, Lefevere aproxima o elemento político de seus estudos:

Suas ideias com respeito à interação da tradução com a cultura e suas estruturas de poder são fundamentais para se entender o papel das editoras e das instituições, que através do incentivo e do patrocínio, interferem nas decisões editoriais e na implementação de políticas culturais. (MARTINS,<sup>9</sup> 2010, p. 65)

Portanto, a escolha por uma reescritura conservadora ou inovadora muitas vezes não cabe ao tradutor e passa a ser frequentemente uma imposição de quem encomenda, paga e divulga a tradução. Para tal fenômeno, Lefevere dá o nome de *mecenato*, segundo o qual o sistema literário funcionaria de acordo com uma “lógica” controlada por um duplo fator: um, interno ao sistema e representado pelos profissionais da área (críticos, resenhistas, professores, tradutores); outro, externo, que definiria os parâmetros para o controle do primeiro fator e seria exercido pelos poderes, ou seja, pelo *mecenato* – pessoas, instituições, partidos políticos, classes sociais, editores, mídia etc. que podem “promover ou obstruir a leitura, a escritura e a reescritura da literatura” (2007, p. 15).

O objetivo do *mecenato* é tentar regular a relação entre o sistema literário e outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura. Como regra, opera por meio de instituições montadas para controlar, senão a escritura da literatura, pelo menos sua distribuição.

O *mecenato* pode ser diferenciado ou indiferenciado e é constituído por três componentes, que interagem entre si de forma variada: o ideológico, o financeiro e o *status*. O componente ideológico, esclarece Lefevere, é usado não apenas com seu sentido político, mas como um conjunto de convenções sociais. É por isso que esse componente pode restringir a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo de uma obra (LEFEVERE, 2007, p. 35). O componente econômico é o mecanismo que garante aos profissionais da área seu sustento, seu engajamento na produção textual como meio de vida. É também através dele que se realizam as compras dos direitos autorais e/ou de veiculação da obra. O terceiro componente, o *status*, representa

---

<sup>9</sup> Martins, Marcia do Amaral Peixoto. *As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução*. Caderno de Letras (UFRJ) n. 27. Disponível em <<http://www.lettas.ufrj.br>> Acesso em: 15 jul. 2012.



o núcleo limitado de pessoas influentes e pertencentes a uma sociedade que o reescritor (o profissional) passa a ter permissão para frequentar.

O mecenato indiferenciado é aquele no qual todos os três componentes são oferecidos partindo do mesmo “patrono” ou “mecenaz”. Como exemplo disso, tem-se a maioria dos sistemas literários antigos, pertencentes a um governo absolutista, uma ditadura ou totalitarismo. Nesses casos, o componente ideológico é o que mais interessa, pois a produção literária deverá perseguir o objetivo ou não se desviar muito dele, que é o da preservação da estabilidade social em geral. Ela conta com os profissionais da área para alinhar o sistema literário com sua própria ideologia: “[...] de um modo geral, a patronagem se interessa mais pela ideologia da literatura do que pela sua poética, deixando esta por conta dos reescritores aos quais ele delega autoridade.” (MARTINS, 2010, p. 64).

O mecenato diferenciado acontece quando o sucesso econômico é relativamente independente daquele ideológico e não traz necessariamente um *status*. A maioria dos autores de *best-sellers* representa esse tipo de mecenato (LEFEVERE, 2007, p. 37).

No caso aqui estudado, o sistema de mecenato está representado pelos limites impostos aos tradutores pelas editoras e aos critérios destas na seleção tanto do tradutor quanto da tradução da obra em questão.

Identificar, no processo de tradução de uma obra, o que é efetivamente tarefa do tradutor e o que é da editora nos ajuda a entender quais limites estão presentes no ato criativo do tradutor e na orientação de suas escolhas. Além disso, percebe-se com mais precisão, observando também os elementos paratextuais presentes na tradução (ilustração, capa, contracapa, sinopses etc.), qual significado determinada obra recebe ao ingressar na cultura de chegada.

O questionário destinado às editoras foi baseado nessas questões, a fim de determinar os limites estabelecidos aos tradutores, observar as dinâmicas de cada editora na publicação de uma obra e posicioná-las de acordo com o grau de influência no sistema literário brasileiro.

Ao elaborar o questionário às editoras, pretendi, em princípio, resgatar o mínimo que se podia saber sobre processo de tradução de uma obra (ver apêndice B, questão nº1). Descobrir quais profissionais, além do tradutor, estão envolvidos no processo de reescrita de uma obra literária seria indispensável para identificar as regras e a manipulação da reescrita que se encontram no texto final, no texto publicado. Como, por exemplo, o papel do revisor que é essencial e seria outro importante profissional cuja identidade e formação se tornam relevantes para o caso aqui estudado. Infelizmente, esse dado não foi respondido pelas editoras

ou não foi bem explicitado. Logo, o fato de as editoras serem de difícil acesso (de ocultarem as informações) é também um fator que colabora com um conjunto de hipóteses que cogito justamente por desconhecer como essa “máquina ideológica” funciona exatamente.

Todos esses pormenores, porém, serão discutidos em mais detalhe no segundo capítulo desta dissertação, dedicado ao sistema literário brasileiro e italiano e também ao mercado editorial.

## 2 A OBRA TRADUZIDA: SUA POSIÇÃO

### 2.1 Baricco, “l'autore controverso”, e a literatura italiana contemporânea

Alessandro Baricco não necessita de nenhuma apresentação. O aspecto agradável e a presença televisiva fizeram com que ele se tornasse verdadeiramente popular, tanto popular que quase sempre seus livros “dão o que falar” muito antes de serem publicados ou lidos. O sucesso de cada romance, o rápido ingresso nas vendas: escritor da moda? Ou simplesmente o mais agudo intérprete de uma nova tendência que fez estrada no mundo literário?<sup>10</sup>(SALIS, 2006)

Alessandro Baricco é escritor, ensaísta, jornalista e crítico musical. Em circunstâncias especiais foi ator e apresentador de programas televisivos, tendo também traduzido dois romances: *L'isola: una storia di tutti i giorni* e *La città*, ambos de Armin Greder, autor e ilustrador suíço residente na Austrália.

Graduou-se na década de 1980, em Filosofia, pela Universidade de Turim, sob orientação de Gianterio Vattimo<sup>11</sup>, e simultaneamente diplomou-se em piano em um conservatório. Daí surgiram seus dois primeiros ensaios sobre música: *Il genio in fuga. Sul teatro musicale di Rossini* (1988) e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992). Ainda no âmbito da música, no começo dos anos 1990, Baricco foi crítico musical nos jornais italianos de alcance nacional *La Repubblica* e *La Stampa*.

Em 1993, Baricco atuou em canal público como apresentador de dois programas televisivos: *L'amore è un dardo*, dedicado à poesia lírica, e *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, dedicado à literatura, nos quais falava com propriedade sobre o prazer da leitura e das obras

---

<sup>10</sup> Introdução à entrevista de Grazia Casagrande pela Rivista WUZ. Disponível em: <<http://www.wuz.it>> Acesso em: 30 jun. 2012. *Alessandro Baricco non ha bisogno di alcuna presentazione. L'aspetto piacevole e la presenza televisiva lo hanno reso davvero popolare tanto che spesso i suoi libri "fanno notizia", ben prima di essere pubblicati o letti. Il successo di ogni romanzo, la rapida entrata nelle classifiche di vendita: scrittore alla moda? Oppure semplicemente il più acuto interprete di una nuova tendenza che si è fatta strada nel mondo letterario?*

<sup>11</sup> Filósofo, professor universitário e político italiano. Faz parte do Parlamento Europeu desde 2009, pelo partido *Italia dei valori*.

literárias. Após a publicação de seus dois primeiros romances de grande sucesso, Baricco marcou presença também no teatro, com duas peças: *Novecento* (1994) – ainda que para o autor este não seja um verdadeiro texto teatral – e *Partita Spagnola* (2003).

No âmbito cinematográfico, Baricco teve dois de seus romances adaptados às telas: *Novecento*, com o título para o cinema de *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), com direção de Giuseppe Tornatore<sup>12</sup>, e *Seta*, com título homônimo na versão cinematográfica, sob direção do francês François Girard (2007). Ambos os filmes contam com atuações internacionais, de nomes e produção americanas. Em 2008, Baricco estreia como diretor de cinema, com o filme intitulado *Lezione Ventuno*, também uma produção americana.

Seu caminho como escritor começa em 1991, com *Castelli di Rabbia*, romance que recebeu os prêmios Campiello (1991) e Médicis Étranger (1995). Até hoje o escritor publicou onze romances, dos quais cinco receberam prêmios nacionais: *Oceano Mare* – Prêmio Viareggio (1993); *Emmaus* – Prêmio Giovanni Boccaccio (2010); *Questa Storia* – Prêmio FriulAdria (2011) e *Tre volte all'alba* – Prêmio Pavese (2012). Alguns de seus romances, aqueles de maior sucesso como *Castelli di Rabbia*, *Seta* e *Novecento*, são frequentemente reeditados pelas editoras italianas Fandango e Feltrinelli.

Como se ainda não bastassem os já traçados caminhos populares (jornais, televisão e rádio), Baricco é um dos fundadores da Editora *Fandango Libri* e o idealista, junto a quatro de seus amigos, da *Scuola Holden* de escritura e *storytelling*, criada em 1994 em Turim, Itália. Talvez essas inúmeras atuações do escritor italiano em diversos âmbitos artísticos tenham influenciado negativamente o olhar da academia, ou do que chamei de *instituição*, em relação a ele, pois segundo muitos as aptidões de um grande escritor não poderiam abarcar tantos campos assim ao mesmo tempo. Através da busca em jornais, *blogs* e *sites* italianos, é possível descobrir uma divisão de opiniões bem delimitada: de um lado, os leitores que o amam, e, de outro, críticos literários de renome que questionam sua produção narrativa como verdadeiramente literária. O fato é que Baricco é um escritor italiano que conquistou a simpatia de um público pela televisão e que,

---

<sup>12</sup> Nascido na Província de Palermo, região da Sicília, é um dos grandes e premiados diretores de cinema italiano. Além de diretor no cinema, Tornatore é cenarista e produtor cinematográfico. Com “*La leggenda del pianista sull'oceano*” recebeu prêmios como David de Donatello (equivalente ao Oscar do cinema italiano) e Ciak d’Oro (prêmio anual concedido pela revista Ciak de cinema italiano).

consequentemente, é um escritor que vende muito, ainda que sua competência literária continue questionável pela academia.

Dito isso, acho importante notar que sua atuação televisiva é simultânea à publicação de seus primeiros romances e neste ambiente, em contato direto com o público, ele divulgava largamente suas próprias ideias e seus conceitos sobre literatura. Tal fato propiciaria ao escritor uma maior intimidade com seu possível público leitor, fazendo com que o fenômeno da venda de seus romances se desse muito mais por sua atuação televisiva e seu carisma que pela qualidade de sua literatura.

Ainda a propósito desse último fato, em entrevista feita por André Miranda do jornal *O Globo* em ocasião de sua vinda ao Brasil para participar da FLIP, em 2008, Baricco é questionado a propósito da sua atuação em detrimento da literatura na televisão, e se isso não seria antagônico: televisão e cultura popular *versus* literatura e alta cultura, e se elas poderiam realmente andar juntas. Baricco responde:

É possível. Você tem que pensar que um programa de TV, quer dizer, um milhão de pessoas. [...] O que funciona na TV é alguém contando alguma coisa com paixão. Isso pode ser com beisebol, com política, com outros temas. É exatamente o que eu fazia. De uma forma bem simples, eu ia lá e falava dos meus livros favoritos. E funcionava. Eu conseguia botar um livro na lista dos mais vendidos no fim de semana, depois de falar dele no programa. Fiz isso com o Salinger, por exemplo.<sup>13</sup>

Dessa maneira, ao divulgar a literatura na televisão, Baricco ganhou tanto a popularidade dos romances dos quais falava – fazendo-os alcançar ótimas vendas – quanto de suas próprias obras. Nota-se, portanto, uma inclinação natural do escritor à popularidade e ao comércio (à venda) de seus livros. Trata-se de um autor que de fato vende muitos livros, e pode-se dizer que boa parte de sua venda é fruto dessa atuação televisiva, embora sua venda na Itália possa estar atualmente mais ligada a esse aspecto *controverso* de sua personalidade (o “falem mal, mas falem de mim”) do que propriamente à qualidade de sua literatura.

---

<sup>13</sup> Em entrevista publicada no jornal *O Globo*, de 31 de dezembro de 2008, por André Miranda. Disponível em: <<http://maldemontano.wordpress.com/2008/12/31/minhas-historias-vem-da-voz%E2%80%99-diz-alessandro-baricco/>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

Numa hipótese de posições ocupadas por Baricco no polissistema literário italiano, diria que ele estaria primeiramente na posição da *instituição* – pelo alcance de seus programas televisivos, nos quais ditava os romances a serem lidos e obtinha resultados positivos nas vendas – e, depois, na de *produtor* – porque é também escritor e tem uma constante produção. Contudo, tanto uma quanto a outra são constantemente marginalizadas pela crítica literária: são poucos os livros de Baricco que não são polêmicos e menos ainda os críticos que dedicam a ele suas críticas positivas ou resenhas. Porém, antes de retornar a essa hipótese, resumo brevemente quais seriam as características de sua narrativa.

Ao se lerem as obras selecionadas para esta pesquisa, percebe-se que a narrativa de Baricco é de caráter prioritariamente inventivo no que concerne à forma de seus textos, o que está presente, de uma maneira ou de outra, em todas as suas obras. O uso de espaços diferenciados para iniciar os parágrafos, as frases soltas, as pontuações inesperadas e os parágrafos cíclicos – que se repetem com algumas mudanças de informação – são apenas alguns exemplos.

A repetição é uma estratégia muito usada pelo escritor; sua sistematicidade fica clara principalmente nos romances *Senza Sangue*, *Seta* e *Oceano Mare*. Neste último, o segundo capítulo, intitulado *Il ventre del Mare*, é tumultuado de repetições, que parecem ter por efeito uma vertigem em alto mar. Para sua tradutora, Roberta Barni, esse capítulo, que também é carregado de uma violência extrema, faz transparecer um aspecto visceral do escritor que ela, no momento de sua tradução, assim relata: “Baricco sonda a fundo a essência humana e não receia tocar com mente e mãos uma crueza arcana da qual tenho dificuldade em me aproximar.”<sup>14</sup>. Roberta Barni evidencia outra característica recorrente do autor, que é o tema da violência: guerras, conflitos, lutas, assassinatos etc. Em *Seta*, ele repete sistematicamente a viagem de Hervé Joncour da França ao Japão e vice-versa; em *Senza Sangue*, evoca a posição da personagem Nina em vários momentos, do começo ao desfecho do romance.

Ainda para sua principal tradutora brasileira, Baricco apresenta em seus romances características narrativas como a de que escreve “diversos livros dentro de um mesmo livro, usa diversos estilos ao longo

---

<sup>14</sup> Em entrevista publicada na revista *TradTerm*, vol. 15, 2009, p. 197-220, por Maria Celia Martirani. Disponível em: <<http://myrtus.uspnet.usp.br/tradterm/site/images/revistas/v15n1/v15n1a13.pdf>>. Acesso em: 2 jul. 2012.

de um mesmo romance, ele ousa, experimenta, exagera, se retrai, volta, alude, remete.”<sup>15</sup> Annita Gullo, professora de língua italiana da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), assim o caracteriza:

Observamos no texto de Baricco uma variedade de gêneros narrativos, um texto que nasceu para ser representado ou musicado, um verdadeiro espetáculo. Há uma mistura de prosa, poesia e texto musical, sem nenhum compromisso com um modelo ou um gênero textual já conhecido. [...] O jovem escritor, com seu estilo original representa a nova geração de escritores nas suas preferências pelas aventuras e surpresas, dando origem a narrativas híbridas, transgressoras, reflexos do próprio tempo.<sup>16</sup> (GULLO, 2008)

Com relação aos seus enredos, uma característica sempre presente é a da ficção e a definição dos “não-lugares”, ou seja, cria-se a possibilidade de o romance se passar em qualquer lugar. No romance *Castelli di Rabbia*, por exemplo, todo o enredo se passa numa pequena cidade chamada *Quinnipack*, que pode ser em qualquer lugar no mundo. Outro exemplo é o romance *City*, que, mesmo com esse título, não determina o lugar onde se desenvolve a trama. Também em *Oceano Mare*, a estalagem Almayer onde os personagens se encontram pode ser qualquer espaço do globo, desde que esse espaço esteja situado à beira do mar. Em *Seta*, porém, encontramos um espaço já mais detalhado, que o próprio autor define nas primeiras páginas do texto. A respeito da ficção presente em seus romances e em seu estilo, Baricco declara numa entrevista: “crio histórias que se apoiam em espaços que só existem na minha mente.”<sup>17</sup>

Entretanto, para contrapor os lugares fictícios, Baricco, na grande maioria dos romances aqui analisados, entrelaça o enredo com acontecimentos históricos reais que servem geralmente para retratar a época na qual se desenvolve o romance. Em *Castelli di Rabbia*, Baricco faz uma forte alusão à era industrial (o fim do século XIX) com a

<sup>15</sup> Idem. Acesso em: 2 jul. 2012.

<sup>16</sup> No artigo “Os novíssimos da literatura italiana contemporânea”. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/011/ANNITA\\_GULLO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/011/ANNITA_GULLO.pdf)>. Acesso em: 2 jul. 2012

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/?periodo=&palavra=alessandro+baricco>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

invenção dos trens e o progresso industrial. Em *Novecento*, como o próprio nome sugere, é a época das viagens dos emigrantes italianos à tão almejada América, e Novecento (nome do personagem protagonista do romance, o pianista) seria filho de um emigrante que o teria abandonado no navio, em cima de um piano. Em *Seta*, já na primeira página o autor anuncia a data – 1861 – e mistura o comércio da seda com acontecimentos importantes do século XIX (a iluminação elétrica, a Guerra da Secessão na América e a obra publicada em 1862, *Salammbô*, de Gustave Flaubert). Em *Questa Storia*, o autor ambienta o romance no começo do século XX, fala sobre a invenção dos automóveis, a Primeira Guerra Mundial etc. Na nota do autor deste último romance, Baricco inclusive expõe declaradamente essa sua característica e explica suas escolhas.

Os personagens de Baricco são geralmente complexos e se diferem em níveis existenciais, ou seja, possuem características peculiares e muito próprias: “são figuras tênues, mas profundamente humanas, e ao mesmo tempo vibram numa dimensão lírica que as faz ser parte de uma outra realidade.”<sup>18</sup> Porém, ao construir esses personagens, complexos e singulares, o autor não os aprofunda de maneira exaustiva ou psicológica e muitas vezes os coloca sob uma visão absurda/cômica diante dos olhos dos outros personagens ou do próprio leitor. Alguns exemplos são o personagem Pekisch, de *Castelli di Rabbia*, uma espécie de cientista que tenta, com o acúmulo de fracassos, inventar algo ainda inexistente; o professor *Bartleboom*, de *Oceano Mare*, que tem por meta de vida escrever a “Enciclopédia dos limites comparáveis na natureza com um suplemento dedicado aos limites da faculdade humana”, e que o autor coloca em relação direta com outro personagem: o pintor Plasson, que, por sua vez, quer descobrir onde começam as coisas, principalmente onde começa o mar, os olhos do mar.

A música também está fortemente presente nos romances de Baricco. Alguns personagens são ligados à música propriamente dita de maneira profunda: em *Novecento*, o pianista da *jazz band* do navio *Virginian* e suas intervenções musicais durante a narrativa; em *Castelli di Rabbia*, Pekisch que criou o humanófono (órgão de igreja mas que, em vez de tubos, soava com pessoas que entoavam sempre com uma nota só); os músicos que tocam no bar onde os personagens de *Senza*

---

<sup>18</sup> Cinzia Mescolini – tesi di laurea, l’Università La Sapienza di Roma, 2000, p. 8. “*sono figure evanescenti ma profondamente umane, e al contempo vibrano di una dimensione lirica che li rende parti di una realtà altra*”.



*Sangue* se reconhecem; os protagonistas de *Emmaus* que formavam uma banda de igreja, etc. Além do aspecto musical estar declarado nos romances, o autor, por vezes em suas prosas e frases soltas, faz uso de rimas.

De retorno ao que seria sua posição no polissistema literário italiano, acrescento nessa hipótese as ideias do crítico literário italiano Alberto Asor Rosa. Professor de literatura italiana por vários anos na Universidade “La Sapienza”, de Roma, e curador, desde 1982, dos livros de literatura italiana pela Editora Einaudi, ele traz em sua obra intitulada *Storia europea della letteratura italiana* (2009) um rico panorama da literatura italiana dos anos 1870 até os dias de hoje, incluindo as tendências e os escritores italianos da atualidade, sem citar, em nenhum momento, o escritor Alessandro Baricco. Essa ausência é uma das evidências de que Baricco não é considerado um escritor representativo de sua cultura nem de seu tempo pelo sistema acadêmico e literário italiano, fazendo com que a sua posição seja marginalizada em relação ao universo canônico do polissistema literário italiano. Sua posição é ainda mais complexa quando se coloca em relação também o seu alcance comercial; se de um lado ele está à margem do cânone literário italiano, do outro ele ocupa uma posição privilegiada (central) em detrimento da venda de seus livros. Além do mais, alguns depoimentos de outros críticos literários, resenhistas e escritores italianos deixam ainda mais evidente que as obras de Baricco não são consideradas como pertencentes na representação da cultura italiana.

Caso é que, em 2006, em um artigo do jornal *La Repubblica*, Pietro Citati<sup>19</sup> cita de uma maneira depreciativa o romance *L'Iliade*, de Baricco, dizendo que, ao se deliciar com as imagens televisivas dos patinadores artísticos nas Olimpíadas, “esquecia tudo: o tédio, a mediocridade, os erros da minha vida, esquecia até a *Iliade* de Baricco”.<sup>20</sup> Apenas alguns dias após, no jornal *L'Unità*, outro crítico literário de renome, Giulio Ferroni,<sup>21</sup> em uma resenha sobre o romance *Il robot di Natale e altri racconti*, de Sebastiano Vassalli, fez alusões

---

<sup>19</sup> Ensaísta e crítico literário, também escritor, é considerado um verdadeiro literato por receber inúmeros prêmios nacionais e internacionais de literatura; possui dois de seus ensaios traduzidos em português por Rosa Freire d'Aguiar: *Goethe* (1996) e *Proust* (1999), ambos pela Companhia das Letras.

<sup>20</sup> Artigo em *La Repubblica* escrito por Alessandro Baricco em resposta à crítica de Citati e Ferroni em 2006. Disponível em: <www.repubblica.it>. Acesso em: 10 ago. 2012. [...] *dimenticavo tutto: la noia, la mediocrità, gli errori della mia vita, dimenticavo perfino L'Iliade di Baricco.*

<sup>21</sup> Historiador de literatura, crítico literário, escritor e jornalista, é desde 1982 professor titular da Universidade “La Sapienza”, de Roma.

indiretas ao romance de Baricco intitulado *Questa Storia* (2005), exclamando: “que distância abissal da épica automobilística cansativa e entediante do último romance de Baricco!”<sup>22</sup>

Em resposta aos críticos, Baricco escreveu em *La Repubblica*:

Ora, ninguém é obrigado a saber disso, mas Citati e Ferroni são, pelos seus currículos e por outras razões por mim ainda mais insondáveis, dois dos mais altos e respeitáveis críticos literários do nosso país. São dois mandarins da nossa cultura. A título de informação, Citati nunca apresentou resenha da minha *Iliade*, e Ferroni nunca apresentou resenha de *Questa storia*. A grande contribuição crítica deles sobre os meus dois livros se resume nas duas frasezinhas que vocês acabaram de ler, jogadas para encher artigos que nada têm a ver comigo.<sup>23</sup>

Fica claro, então, que Baricco é consciente de sua posição marginalizada, pois sabe a importância desses dois críticos e reconhece que eles não o consideram como parte do cânone, do centro do polissistema literário italiano.

No entanto, em uma entrevista na *Rivista WUZ*, Baricco tem a oportunidade de falar e justificar sua popularidade, como se esta não fosse uma condição para desvalorizar o seu trabalho, mas sim uma nova configuração do escritor em relação ao mundo:

Acontece que, hoje, o ato complexo de escrever um livro e publicá-lo tornou-se um fato muito mais articulado: trabalhamos com um público amplo, com muito mais possibilidade de se aproximar do escritor, diretamente ou indiretamente, através da mídia. De fato, existem muitos âmbitos expressivos que um tempo atrás não eram nem mesmo previstos por um escritor...

<sup>22</sup> Artigo em *La Repubblica* escrito por Alessandro Baricco em resposta à crítica de Citati e Ferroni em 2006. Disponível em: <www.repubblica.it>. Acesso em: ago. 2012. *Che distanza abissale dalla stucchevole e ammiccante epica automobilistica dell'ultimo Baricco!*

<sup>23</sup> Idem. *Ora, nessuno è tenuto a saperlo, ma Citati e Ferroni sono, per il loro curriculum e per altre ragioni per me più imperscrutabili, due dei più alti e autorevoli critici letterari del nostro paese. Sono due mandarini della nostra cultura. Per la cronaca, Citati non ha mai recensito la mia "Iliade", e Ferroni non ha mai recensito "Questa storia". Il loro alto contributo critico sui miei due ultimi libri è racchiuso nelle due frasette che avete appena letto, seminate a infarcire articoli che non hanno niente a che vedere con me.*

Assim o escritor vai à televisão, escreve artigos para os jornais, faz teatro. Ou então colabora com outros meios expressivos: escreve história em quadrinhos, cenários, trabalha para a televisão... O seu hábitat foi se multiplicando no decorrer de poucos anos. A relação entre quem escreve e o mundo, as pessoas, torna-se muito mais articulada, mais rica hoje do que pudesse ser no passado, para sobrepor a imagem requintada daquele que escreve solitariamente no seu escritório.<sup>24</sup>

Nesta citação, é evidente que Baricco, para justificar e, ainda, demandar seu valor como escritor e autor de uma literatura central, faz alusão à condição anterior e àquela atual do escritor, mas que serve unicamente para o seu caso. Ainda na justificativa e na demanda de seu valor, Baricco diz:

[...] agora a construção da imagem prevalece sobre a vocação literária e intelectual – a expressão “escritor da moda” sintetiza um pouco essa leitura, que é certamente lícita, ainda se menospreza a beleza do problema e a sua complexidade e não é justa com aquilo que acontece.<sup>25</sup>

Fora dos jornais e meios de comunicações midiáticos, Asor Rosa, o qual representa o pensamento acadêmico, em sua obra acima mencionada, identifica as características da literatura italiana moderna e

---

<sup>24</sup> Entrevista de Grazia Casagrande pela *Rivista WUZ. Alessandro Baricco: che cos'è oggi essere scrittore*. Novembro de 2006. Disponível em: <<http://www.wuz.it/articolo-libri/476/intervento-baricco.html>>. Acesso em: 11 maio 2012.

*È successo che il gesto di per sé complesso di scrivere un libro e pubblicarlo oggi sia diventato un fatto molto più articolato: noi lavoriamo con un pubblico ampio che ha molte più possibilità di avvicinare lo scrittore, direttamente o indirettamente attraverso i media. Effettivamente, ci sono molti ambiti espressivi che un tempo non erano nemmeno previsti per uno scrittore ... così lo scrittore va in televisione, scrive articoli per i giornali, recita in teatro. O collabora con altri mestieri espressivi: scrive fumetti e sceneggiature, lavora per la televisione... Insomma il suo habitat si è moltiplicato nel giro di pochissimi anni. Il rapporto tra chi scrive libri e il mondo, la gente, diventa assai più articolato, ricco, di quanto fosse in passato per cui si sovrappongono la figura squisita dell'uomo che scrive solitario nel suo studiolo.*

<sup>25</sup> Idem. [...] ormai la costruzione dell'immagine ha prevalso sulla vocazione letteraria e intellettuale – l'espressione “scrittore alla moda” sintetizza un po' questa lettura, che è sicuramente lecita, anche se sottovaluta la bellezza del problema e la sua complessità e quindi non rende giustizia a quello che accade.

sugere as da literatura pós-moderna. Em realidade, o autor sugere o que seria o pós-moderno em detrimento daquilo que não é mais moderno:

Dito isso de maneira simples: o “moderno” começa a sair de cena quando saem de cena as características mais importantes do “moderno”, ou seja, a presença na literatura, não menos que nas ideologias e na vida vivida, dos “desenhos gerais”, nos quais inspirar também as próprias pesquisas pessoais; uma certa relação – muito ligada, muito estreita e por fim circular – entre racionalidade, teoria, imaginação e escritura; um sentido muito forte da moralidade, ou seja, a persuasão que se escreve não (simplesmente) para se escrever, mas para “mudar”. (ROSA, 2009, p. 579)<sup>26</sup>

Representando as variantes dessa fase moderna, o autor coloca os escritores Gadda, Pasolini, Italo Calvino, Morante, De Céspedes e Fortini. Usa também o escritor Umberto Eco, para exemplificar o artista que consegue, dentro de seu próprio percurso, confluir as mais importantes tendências dessa fase: uma nova modalidade do conhecimento; uma relação diferente – menos ideológica e mais criativa – entre o escritor e seu próprio público e um inesgotável diálogo com o mundo inteiro. Dentre essas últimas características, o surgimento de uma relação diferente entre o escritor e seu próprio público poderia ser o caso de Baricco, pois o escritor realmente se coloca próximo ao seu público, graças também aos meios de comunicação de massa nos quais está inserido e é consciente disso (ver citação p. 58 -59).

Os nomes representativos do pós-modernismo ou da geração de Baricco (que, apesar de não ser citado, se insere pelo período contemporâneo a eles) contemplados por Asor Rosa são Claudio Magris, Vincenzo Cerami, Antonio Tabucchi, Franco Cordelli, Nico Orengo, Clara Sereni, Ermanno Cavazzoni, Aldo Busi, Daniele Del Giudice, Giorgio Faletti, Carlo Lucarelli, Andrea Camillieri, Pier Vittorio

---

<sup>26</sup> *Diciamolo semplicemente: il ‘moderno’ comincia a uscire di scena, quando escono di scena le caratteristiche più importanti del ‘moderno’, e cioè: la presenza in letteratura, non meno che nelle ideologie e nella vita vissuta, di ‘disegni generali’, cui ispirare anche le proprie singole ricerche; un certo tipo di rapporto – molto legato, molto stretto e alla fine circolare – fra razionalità, teoria, immaginazione e scrittura; un senso molto forte della ‘moralità’ dello scrivere, ovvero la persuasione che si scrive non (semplicemente) per scrivere ma per ‘cambiare’.*

Tondelli, Maurizio Maggiani, Andrea De Carlo, Marco Lodoli, Niccolò Ammaniti, Sandro Veronesi, Aldo Nove, Simona Vinci, Melania G. Mazzucco e Paolo Volponi.

São eles escritores das mais diversas narrativas, as quais Asor Rosa define como “a nossa narrativa sem medidas, que se constrói na ausência de coordenadas, na falta de pontos de referência, do caos universal.” (ROSA, 2009, p. 602). Claudio Magris ocupa um lugar central e de privilégio no polissistema da literatura italiana, pois sua contribuição literária (seus estudos germânicos) é de grande serventia não só para a Itália; dois de seus romances receberam prêmios importantes: *Danubio* (1986) – Prêmio Bagutta – e *Microcosmos* (1997) – Prêmio Strega –, nos quais, para Asor Rosa, a narrativa se entrecruza com as pesquisas literárias do autor.

Aldo Busi, além de escrever romances, publica também narrativas de viagem. Sua posição é sólida entre o público italiano, mas polêmica pela crítica, talvez por assumir sua homossexualidade e por ter um comportamento abertamente anticlerical.

Antonio Tabucchi foi um grande admirador de Fernando Pessoa, o qual o levou a conhecer mais profundamente a língua portuguesa e, por consequência, também sua literatura. Foi professor de literatura portuguesa na Universidade de Siena, na Itália, e escreveu inúmeros ensaios sobre literatura. Tabucchi contribui muito, tanto para o estudo da literatura quanto para a formação da literatura italiana, tendo traduzido para o italiano muitos poemas de Fernando Pessoa e ainda de outros autores portugueses e brasileiros. Asor Rosa (2009) o coloca como um narrador típico do pós-moderno e símbolo de sua época. Sobre sua narrativa, acrescenta:

O romance, a narração, ao invés de ser uma representação autêntica aproximativa da realidade, é constantemente – linha por linha, página por página – uma interpretação, a qual coincide com frequência com o testemunho do personagem, o qual, por sua vez, é ao mesmo tempo protagonista e autor do livro<sup>27</sup>. (ROSA, 2009, p. 588)

---

<sup>27</sup> *Il romanzo, la narrazione, invece d'essere una più o meno autentica rappresentazione di realtà, ne è costantemente – riga per riga, pagina per pagina – un'interpretazione, la quale coincide sovente con la testimonianza del personaggio, il quale, a sua volta, è al tempo stesso protagonista e autore del libro.*

Andrea Camilleri, além de ter enorme sucesso atual com a série de novelas do Comissário Montalbano, também trabalhou como diretor teatral e roteirista. Escreve também muitos contos. As justificativas de Asor Rosa para o enorme sucesso de Camilleri são:

Uma possível hipótese é que Camilleri, passando da narração de estrutura histórica àquela policial, tenha achado o passo e a forma justos para a sua vontade particular de comunicação. [...] em segundo lugar, a escolha de um personagem simples como o comissário Montalbano, muito siciliano, mas ao mesmo tempo um bom servidor da nação, antimafioso e anticonservador, deve ter encontrado o interesse e as preferências de um público vasto, de cultura média, desejoso de “entretenimento”, mas não de “evasão”.<sup>28</sup> (ROSA, 2009, p. 594)

Restaria saber, de algum modo, quais desses nomes que são considerados pelo cânone italiano estariam inseridos no polissistema literário brasileiro e quais seriam suas posições. Portanto, na seção a seguir apresento quais desses nomes representativos da literatura italiana contemporânea estão inseridos no polissistema literário brasileiro, quando e em que contexto foram inseridos.

## 2.2 A posição de Baricco na literatura italiana traduzida no Brasil

Como já descrito no primeiro capítulo desta dissertação, a posição da literatura traduzida dentro de um polissistema literário depende das relações que se estabelecem dentro do próprio polissistema e das relações entre as culturas em questão – neste caso, entre a brasileira e a italiana.

Fazendo uso dos exaustivos estudos do grupo de pesquisa “Literatura italiana traduzida” (USP/UFSC)<sup>29</sup>, cujo foco são os nomes e obras italianas do século XX (1900-1950) que estão presentes no

<sup>28</sup> *Una possibile ipotesi è che Camilleri, passando dalla narrazione d'impianto storico a quella 'giallistica' abbia trovato il passo e la forma giusti per la sua particolare volontà di comunicazione.[...] in secondo luogo, la scelta di un personaggio semplice come il commissario Montalbano, molto siciliano ma al tempo stesso buon servitore dello Stato, antimafioso e anticonservatore, deve aver incontrato l'interesse e i favori di un pubblico largo, medio-colto, desideroso "d'intrattenimento" ma non di "evasione."*

<sup>29</sup> Grupo de estudos coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Patrícia Peterle (UFSC).

território brasileiro, percebe-se uma ligação Brasil-Itália de antiga data, mas que, em função das fases políticas de cada país, se tornavam mais ou menos estreitas.

Apenas a título de curiosidade, uso algumas informações significativas do artigo de Lucia Wataghin (2013) no qual a autora, refazendo esse percurso desde o século XVIII, nos dá alguns exemplos de comunicação entre Brasil e Itália que se tornam definitivos na formação literária do Brasil. A autora menciona a estreita e fecunda ligação dos poetas árcades mineiros com a Arcádia romana:

De fato, a fortuna italiana na música e na literatura, no Brasil do século XVIII, tem alguma relação com o desejo de autonomia e de ruptura com Portugal que se afirma progressivamente no país: não por acaso os poetas da Arcádia brasileira participaram do movimento da independentista da Inconfidência Mineira. (WATAGHIN, 2013, p. 21)

O século XIX, porém, é marcado pela forte presença francesa; o filtro das obras a serem lidas e traduzidas passava antes por Paris, assim como as ideias políticas do Iluminismo e da Revolução Francesa, que também serviu de base para a Inconfidência Mineira. Como se fala de sistemas, a partir do momento em que uma cultura ocupa um lugar central, não quer dizer que a outra tenha desaparecido completamente; ela permanece na periferia e aguarda, por sua vez, o momento de ocupar o centro. Por isso, ainda segundo o artigo de Wataghin, em termos de indústria editorial e mercado, algumas obras italianas do século XIX que não são contempladas pelos manuais de literatura têm ampla divulgação no Brasil: *Pinocchio* (1883, de Collodi) – traduzido e publicado diversas vezes, inclusive com tradução revisada por Monteiro Lobato; *Cuore*, de Edmondo De Amicis, livros de aventura de Emilio Salgari e romances de Carolina Invernizio.

Ainda no século XIX, com a chegada dos imigrantes italianos em território nacional, as relações se estreitam bastante, pois se faz uso, no próprio território, da língua e da cultura italianas:

[...] é no final do século XIX e início do século XX, que algumas dessas relações passam a ficar, de alguma forma, registradas. O desenvolvimento e o crescimento dos jornais e das publicações em geral, como podem ser as revistas e suplementos literários

e culturais, nessa passagem de século, são um momento crucial para as relações entre esses dois países. (PETERLE, 2011, p. 104)

Segundo Peterle (2011) as relações literárias entre Brasil e Itália começaram a se estreitar realmente no começo do século XX. O manifesto futurista é um dos exemplos da influência da literatura italiana no território brasileiro: “O termo ‘futurista’, como se sabe, circulou de norte a sul, da Bahia a São Paulo, de Almachio Diniz a Mário e Oswald de Andrade, passando pelas inúmeras revistas modernistas.” (PETERLE, 2011, p. 104). Além disso, o artigo cita também alguns escritores italianos que passaram pelo território brasileiro deixando suas heranças literárias em traduções até os dias de hoje, como é o caso de Luigi Pirandello, que foi enormemente traduzido por inúmeras editoras e que é atualmente bastante estudado nas universidades, tanto nos cursos de graduação em Letras como nos de Artes Cênicas, bem como Dario Fo, não contemplado pelo artigo, mas presente também na bibliografia desses cursos, promovendo a particularidade riquíssima da cultura italiana, do teatro e do resgate da “*Commedia dell’arte*”.

É importante ressaltar que, em termos cronológicos e em detrimento do funcionamento do polissistema das literaturas em questão, o que se pode afirmar é que a literatura italiana sempre esteve presente em território brasileiro, ocupando por vezes o centro e por vezes a periferia. Porém, independentemente da sua posição, percebe-se que o Brasil segue geralmente as tendências quase simultâneas dos acontecimentos literários italianos, apesar de sofrer ainda uma vasta tendência e preferência pelas culturas de língua inglesa e francesa.

Fazendo um salto da primeira metade do século XX para o fim do mesmo século e início do século XXI, temos o seguinte elenco dos escritores italianos já traduzidos em território nacional: dos vinte e dois escritores representativos da literatura italiana contemporânea citados por Asor Rosa na seção anterior, quatorze deles estão inseridos no polissistema literário brasileiro.

É a partir da década de 1980 que esses escritores começam a aparecer em nossas estantes. O primeiro deles é Daniele Del Giudice, com o romance *O estádio de Wimbledon*, em 1983, pela Editora Globo; sua segunda obra foi traduzida apenas em 2001, pela Companhia das Letras (trad. de Roberta Barni). Ainda na década de 1980 encontram-se Andrea de Carlo, com uma obra publicada em 1984 e a segunda apenas em 2002, pela Editora Berlendis & Vertecchia, e Franco Cordelli, com apenas uma obra, traduzida em 1989 pela Editora Rocco. Aldo Busi é o



escritor que ganhou mais espaço nessa década, tendo quatro obras traduzidas a partir de 1987, três delas pela Editora Rocco e uma, em 1998, pela Companhia das Letras.

Já a década de 1990 se mostra mais receptiva aos novos autores italianos. Surgem os nomes mais representativos e de maior renome tanto no Brasil como na Itália. Temos, então, Antonio Tabucchi a partir de 1991, Claudio Magris a partir de 1992 e Andrea Camilleri a partir de 1994, este último com mais de 21 títulos traduzidos com exclusividade pela Editora Record. Talvez esse número deva-se ao fato de muitos dos contos do escritor estarem adaptados à televisão italiana de alcance nacional.

Claudio Magris, professor de literatura com especificidade na literatura alemã, é também tradutor; tem dois de seus romances publicados pela Editora Rocco – *Danúbio* (1992) e *Microcosmos* (1994). Na década seguinte, as obras são reeditadas pela Companhia das Letras, respectivamente, em 2008 e em 2011, com tradução de Roberta Barni. Ainda por essa editora, em 2009 tem-se a publicação de *Às cegas* (trad. de Maurício Santana Dias). Há de se notar, porém, que Magris, por meio de suas obras traduzidas, é considerado mais como escritor e não como crítico literário, pois tem apenas um de seus ensaios sobre literatura traduzido no Brasil.

Antonio Tabucchi é um dos autores da literatura italiana contemporânea mais traduzidos no Brasil. Falecido recentemente (em março de 2012), foi professor de Literatura Portuguesa na Itália, era um grande admirador e um dos principais estudiosos do poeta Fernando Pessoa e também traduziu alguns de nossos escritores de língua portuguesa, como Carlos Drummond de Andrade, o próprio Fernando Pessoa e José Lins do Rego. Evidencia-se, desse modo, a estreita relação do escritor com o mundo lusófono. A tradução de suas obras no Brasil começa com *Noturno Indiano*, em 1991, pela Editora Rocco, e a partir de então se tem uma série de publicações, todas pela Editora Rocco, até 2004. Em 2010, a Editora CosacNaify publica *O tempo envelhece depressa*, e após seu falecimento, em 2012, a mesma editora reedita seu primeiro romance traduzido no Brasil, *Noturno Indiano*, com tradução de Wander Mello Miranda, o mesmo tradutor da edição de 1991 pela Editora Rocco.

Alessandro Baricco, portanto, tem sua primeira obra traduzida em 1997, com uma série de publicações até 2011. A tradução de suas obras, no entanto, é quase simultânea. Percebe-se que, uma vez inserido no nosso sistema literário, sua continuação ganhou espaço. Atualmente, dos onze romances de Baricco, oito já se encontram traduzidos.

Entretanto, apesar de a maioria de suas obras estarem disponíveis ao leitor brasileiro, pouco se fala e se estuda sobre ele no Brasil – ao contrário inversamente proporcional de Calvino e Tabucchi, por exemplo. Como citado anteriormente, encontrei apenas três trabalhos acadêmicos dedicados à sua narrativa; restaria saber se, nos cursos de graduação e pós de língua e literatura italiana, o autor é estudado ou ao menos considerado nos currículos, em disciplinas de literatura italiana contemporânea.

Um elemento que poderia ser considerado também para definir sua posição em território nacional é sua aparição midiática que aqui não se apresenta. No terceiro capítulo, porém, procuro abordar suas aparições nos jornais e em redes brasileiras – como o autor é introduzido por este interlocutor (jornal, revistas, etc.) e de que teor é essa introdução - se corresponderia ou não àquela sua posição no polissistema literário italiano.

### **2.3 O Mercado Editorial Brasileiro**

O surgimento de um mercado editorial no Brasil é tardio por inúmeros fatores. O principal deles é que em território nacional, na época do Brasil Colônia, eram proibidos quaisquer tipos de impressões que não fossem consideradas oficiais pela corte portuguesa – como parte de uma política geral de manter a colônia técnica e intelectualmente dependente (HALLEWELL, 1985, p. 35). Tudo era produzido em Portugal, inclusive as traduções. Em 1808, a corte inaugurou a primeira tipografia a serviço do governo, a chamada “Impressão Régia” cuja atividade consistia em publicar, além de documentos oficiais do próprio governo, alguns estudos científicos e ensaios com o intuito de auxiliar no desenvolvimento e no progresso da colônia Brasil. A Impressão Régia foi a primeira tipografia oficialmente reconhecida pelo governo, porém, nos estudos de Hallewell (1985) encontram-se inúmeros indícios que comprovariam a existências de outras tipografias que faziam circular impressões, embora estas fossem consideradas ilegais. Portanto, oficialmente a primeira tradução a ser impressa no Brasil, pela Impressão Régia, foi publicada em 1809 – *Elementos de álgebra*, de Leonhard Euler, traduzido por Manuel de Araújo Guimarães. Em 1810, foi publicada a primeira obra literária brasileira: *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, em três volumes, também pela Impressão Régia.

Após a Independência do Brasil, em 1822, a Impressão Régia perdeu seu monopólio, iniciando-se, assim, uma intensa atividade de

publicações pelo Brasil afora. Algumas das mais importantes províncias (Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, São Paulo) passaram a ter suas próprias tipografias e suas próprias publicações. Sobre as obras traduzidas, estas eram em maior parte de autores franceses ou, ainda, traduções indiretas do francês e do espanhol. Contudo, ainda muitos dos textos vinham apenas reimpressos no Brasil e traduzidos em Portugal.

Diante desse panorama, o crescimento na produção de livros era notável, mas a sua comercialização não tinha importante alcance. Uma boa parte das livrarias que surgiram no Brasil nessa época eram estrangeiras, como a do francês B. L. Garnier (ou Garnier Irmãos, cuja atividade era também de publicação, mas a impressão foi inicialmente confiada a terceiros), a do holandês Lombaerts (que importava principalmente revistas e jornais, mas se tornou posteriormente uma importante encadernadora e realizava edições brasileiras dessas revistas e jornais importados) e a do suíço Leuzinger (que também encadernava e que, posteriormente, adquiriu sua própria tipografia). O fato de essas livrarias serem estrangeiras colaborava com uma maior promoção da literatura traduzida e de seus modelos no Brasil.

E assim, ainda que quase um século depois, o brasileiro Monteiro Lobato veio finalmente modificar esse panorama, divulgando e incentivando o consumo do livro no Brasil. Por volta de 1917 o escritor – que também traduziu obras importantes como *Pinocchio*, de Carlo Collodi – começou a publicar e, principalmente, divulgar obras dos mais diversos escritores em “uma rede de quase dois mil distribuidores espalhados pelo Brasil” (*apud* CASTELAN, 2013, p. 57). Essa rede compreendia não apenas as livrarias, mas um variado tipo de comércio: farmácias, mercados, lojas de varejo etc. É importante ressaltar que Monteiro Lobato não só facilitou o acesso ao livro, física e economicamente, mas também trabalhou para uma melhor remuneração dos escritores através do pagamento dos direitos autorais. Entretanto, com a depressão do pós-guerra e a inflação contínua, os negócios começaram a declinar, e Monteiro Lobato encerraria seu imenso empreendimento em 1925.

O que realizaram as editoras posteriores, como a José Olympio, somente foi possível porque puderam trilhar o caminho que Lobato já havia explorado. Durante os sete anos de sua primeira aventura editorial, ele conseguiu revolucionar todos os aspectos da indústria. Lançar novos autores e pagar direitos autorais compensadores

são apenas dois desses elementos.  
(HALLEWELL, 1985, p. 326)

Em meados de 1930, a indústria do mercado editorial brasileiro começa a se desenvolver com mais sucesso, e, com ela, as atividades tradutórias. O aumento de um público leitor alfabetizado e com renda e uma crescente distância entre o português europeu e o português do Brasil ajudaram a encorajar as editoras brasileiras a produzirem suas próprias traduções e adaptações do português de Portugal.

A Editora José Olympio, do Rio de Janeiro, nas décadas de 1940 e 1950, era a principal na publicação de traduções e também na publicação das obras de grandes escritores, como Manuel Bandeira (que traduzia do alemão, espanhol, francês e inglês – e uma obra do italiano Antongini, *A vida secreta de Gabriele D'Annunzio*), Raquel de Queirós (que traduzia do inglês, alemão e francês), Carlos Drummond de Andrade (que traduzia do francês e espanhol). A editora os encarregava de traduzir obras estrangeiras e, como afirma Hallewell:

A José Olympio proporcionava-lhes (aos escritores) uma renda suplementar extremamente útil. Em contrapartida, assegurava-se não só de que todos os textos estariam bem escritos, mas também que os trabalhos seriam feitos com cuidado e com preocupação pela correção precisa, uma vez que o tradutor devia pensar na própria reputação como escritor. (1985, p. 374)

Há de se citar também a concorrente direta da José Olympio em termos de publicação de tradução de ficção estrangeira, a Editora Globo, de Porto Alegre, que, além de também dar o duplo trabalho aos escritores Mário Quintana (que traduzia do francês, inglês e com o italiano estreou sua atividade tradutória com *Palavras e Sangue* de Giovanni Papini, em 1934) e Érico Veríssimo<sup>30</sup> (que traduzia do inglês, francês e alemão), lança em 1931 a “Coleção Amarela”, com a qual foram publicados cerca de 160 títulos editados, a maior parte deles proveniente da coleção “*Libri Gialli*”, ou “*Livros Amarelos*”, em português, da editora italiana Mondadori. Tais títulos representavam o

---

<sup>30</sup> Nessa época, Érico Veríssimo era editor da Editora O Globo e teria sido o responsável pela criação das coleções e consequentemente suas traduções. Disponível em <<http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/marciabarbasadoutorado.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2013.

gênero policial, nomeado como *giallo*, ou seja, *amarelo* em português, porque as capas dos livros dessa coleção eram amarelas (SANTURBANO, 2013, p. 50).

No começo da década de 1960, outras editoras no Rio de Janeiro e em São Paulo, como a Editora Civilização Brasileira, Pongetti, Diffel, Martins e Editora Nova Fronteira, deram continuidade a esse duplo trabalho dos escritores: é o caso de Millor Fernandes (que traduzia do inglês, alemão, francês, italiano e espanhol), Paulo Leminski (que traduzia do inglês e do latim) e Cecília Meireles (que traduzia do francês, inglês e do espanhol), que aceitavam as traduções com o intuito de complementar suas rendas.

A partir desse breve histórico das editoras, nota-se claramente o monopólio das regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro, com uma pequena exceção para a Editora Globo, de Porto Alegre. Segundo os estudos de Hallewell (1985, p. 515), esses dois centros editoriais juntos respondem pela esmagadora maioria dos livros publicados no Brasil. Os tradutores também não fogem a esse eixo: a maioria deles reside nessas duas cidades centrais na produção literária brasileira, como é o caso dos tradutores do autor italiano aqui estudado. De fato, todos os tradutores de Baricco são residentes ou em São Paulo ou no Rio de Janeiro.

Outro aspecto importante é a opção das editoras pela produção (e às vezes de maior importância) de livros didáticos, pois o mercado da educação começou a progredir devido à implantação, no governo Vargas (décadas de 1930 e 1940), das escolas públicas, com o intuito de erradicar o analfabetismo brasileiro.

As editoras contempladas para esta pesquisa surgiram na década de 1980, e entre elas há uma grande diferença de visibilidade e poder no mercado (distribuição e vendas) e de produção de traduções. A seguir, apresento cada uma das editoras com breves históricos, dados relativos às suas missões (política interna), suas áreas de concentração e o número de autores italianos traduzidos.

## **2.4 As editoras de Baricco no Brasil**

O caminho das obras traduzidas de Baricco no Brasil tem seu início através do projeto de tradução de Roberta Barni. Diferentemente de outros autores, Baricco é intermediado por essa tradutora, que propõe ela mesma a tradução de *Oceano Mare* à Editora Iluminuras, meses antes de ser publicado, em 1997. A partir de então, após a publicação de *Oceano Mar*, as obras de Baricco aumentam relativamente sua presença nas estantes das livrarias brasileiras. No mesmo ano, é a vez de a Editora

Rocco publicar Baricco, com as obras: *Seda*, 1997, e *Mundos de Vidro*, 1999, os dois com a tradução de Elia Ferreira Edel; *Novecentos*, 2000, tradução de Yadyr Augusto Figueiredo, e *City*, 2002, tradução de Roberta Barni. Sobre o fato de termos de início, num mesmo ano, duas publicações do mesmo autor por editoras diferentes, Roberta Barni nos esclarece dizendo:

Quando eles receberam a proposta para a tradução de *Seda* [por ética editorial propuseram antes à Iluminuras (costuma-se sempre dar a primeira opção para a primeira editora que publica um determinado autor naquele país)] avisaram-me que a tinham recebido e que não iriam se opor. Não lembro muito bem, mas me parece que o nosso livro saiu alguns meses antes, e quando ofereceram o *Seda*, ainda não havia um resultado de vendas de *Oceano mar*, e como disse, a editora era pequena e naturalmente queria dar um passo de cada vez. (BARNI, Anexo 2)

Trata-se de um exemplo claro do poder econômico das editoras, pois sendo a Iluminuras uma editora de poucos recursos financeiros, mas gozando de grande estima por parte do público leitor, teve que ceder os direitos autorais de Baricco para a Rocco, também porque o autor teria passado a cobrar mais pelos seus direitos autorais.

A última editora, e atualmente única detentora dos direitos autorais de Baricco, a Companhia das Letras, estreia as obras do autor com uma reedição de *Seda* exatamente dez anos após a primeira tradução. Pela Companhia das Letras temos, então, *Seda*, em 2007, com tradução de Léo Schlafman, para aproveitar a estreia, no mesmo ano, do filme homônimo baseado no romance de Baricco: *Seda*, com direção de François Girard. No mesmo ano temos, ainda, a publicação de *Esta História*, com tradução de Roberta Barni; segue o romance *Sem Sangue*, em 2008, com tradução de Rosa Freire D’Aguiar, e, por último, *A paixão de A.*, em 2011, novamente com a tradução de Roberta Barni. Vale destacar que, após a publicação do romance *Seda*, os romances que seguiram, *Sem Sangue* e *A paixão de A.*, traziam na própria capa, escrita diretamente ou em forma de adesivo, a seguinte descrição: “do autor de *Seda*”.

Para resumir a sucessão das traduções, a Editora Iluminuras publicou um romance apenas, o primeiro *Oceano Mar*. Logo em seguida, a Editora Rocco apostou na publicação de quatro romances e a

Companhia das Letras reeditou um já existente e publicou outros três. Ora, quando o autor muda de editora, ele muda também sua imagem diante do público, pois, como defendo mais adiante, o público da Companhia das Letras dá primeiramente credibilidade a ela e só em seguida dá um juízo próprio sobre o autor escolhido.

Em um panorama geral das três editoras envolvidas na publicação de Baricco no Brasil, não se pode pensar que todas ocupem a mesma posição, nem em relação ao que chamei de “mercado”, nem ao que chamei de “instituição”, pois acredito que as editoras representam esses dois fatores do sistema em momentos diferentes. Elas possuem perfis e posturas diferentes em relação ao tradutor/editor e ao mercado/público leitor.

As três editoras têm origem entre as décadas de setenta e oitenta do século passado. A primeira a surgir foi a Rocco, do Rio de Janeiro, em 1975, seguida dez anos depois, em 1986, pela Companhia das Letras, de São Paulo, e um ano depois, em 1987, pela Editora Iluminuras, também de São Paulo. Sendo de áreas afins, Rocco e Iluminuras parecem manter uma veia essencialmente literária, com certa abertura a temas diversos, enquanto a Companhia das Letras mantém um catálogo vasto incluindo diversas áreas (divulga livros sobre história, ciência política, antropologia, filosofia, psicanálise, fotografia, gastronomia, divulgação científica, biografias, memórias, relatos de viagem etc.), divulgando também as literaturas nacional e traduzida.

Além desse primeiro aspecto na diferenciação das editoras, cabe destacar que a Companhia das Letras possui uma série de selos com política editorial específica: Companhia das Letrinhas (literatura infanto-juvenil); Quadrinhos na Cia. (histórias em quadrinhos nacionais e traduzidas); Companhia de Bolso; Penguin-Companhia das Letras (uma parceria com a editora Penguin, da Inglaterra, que é considerada uma das maiores do mundo, por publicar clássicos da literatura) e ainda outras parcerias assinadas com outras editoras brasileiras. Daí pode-se concluir que a posição da editora Companhia das Letras é mais central em relação às editoras Iluminuras e Rocco, pois seu mercado é muito mais abrangente, com uma distribuição de alcance nacional muito superior à das outras editoras.

Outro curioso aspecto da Editora Companhia das Letras é sua aposta, desde o início, numa qualidade editorial definida – tanto nos textos quanto no aspecto visual e gráfico dos livros –, estimulando, assim, a formação de novos públicos, gerando tendências e contribuindo decisivamente para a configuração de um patamar superior de qualidade

no mercado editorial brasileiro.<sup>31</sup> Acredito que nesse caso o aspecto mais comercial e a produção literária de “qualidade” estejam mais próximas, contribuindo com a constituição do cânone literário do momento. Talvez o aspecto da venda e produção possa ser conferido segundo os dados da *Index Translatatium*<sup>32</sup>, segundo a qual a Companhia das Letras é a quarta em nível nacional a publicar traduções.

A Rocco, por sua vez, e de acordo com os dados levantados para esta pesquisa (escritores italianos traduzidos no Brasil), parece ser geralmente aquela que “lança” o primeiro livro traduzido (ou uma sucessão deles) do escritor estrangeiro ainda não explorado no mercado editorial. Fato é que, ao menos dos escritores italianos citados nas páginas anteriores deste capítulo, cinco deles são publicados primeiramente pela Rocco (Magris, Cordelli, Tabucchi, Veronesi e Busi) e, posteriormente, alguns deles pela Companhia das Letras, com reedições ou publicações inéditas (Magris, Busi). Isso pode servir como guia para se entender a meta declarada da Rocco de trazer para o leitor brasileiro as principais tendências literárias do pensamento mundial e de ter como compromisso publicar as melhores obras de autores nacionais e estrangeiros. Atualmente, essa editora se dedica mais à divulgação de obras de ficção contemporâneas de autores consagrados com prêmios como Nobel, Pulitzer, Book Prize e Jabuti<sup>33</sup>. Segundo os dados da *Index Translatatium*<sup>34</sup>, a Rocco é a décima editora em nível nacional a publicar traduções no Brasil.

Em uma possível classificação por ordem de importância no mercado editorial, a Rocco estaria, para os fins específicos desta pesquisa, posicionada após a Companhia das Letras, pois é notável que suas intenções no mercado tendem mais para a revelação de autores novos. Essa editora arrisca em nomes desconhecidos, caracterizando-se no polissistema como “instituição”, ditando ou sugerindo os candidatos à posição central no sistema da literatura traduzida, enquanto o fator “mercado” (no que se refere às vendas) sofre as consequências do primeiro, e a Companhia das Letras realiza quase o movimento oposto.

---

<sup>31</sup> Informações obtidas no *site* oficial da editora, disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/penguin/quemsomos.php>>. Acesso em: 12 jun. 2013

<sup>32</sup> Disponível em: <[http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 04 jul. 2012.

<sup>33</sup> Informações obtidas através do *site* oficial da editora. Disponível em: <[http://www.rocco.com.br/index\\_a\\_rocco.htm](http://www.rocco.com.br/index_a_rocco.htm)>. Acesso em: jun. 2013.

<sup>34</sup> Disponível em: <[http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: out. 2012.



Dito isso, pode-se afirmar que o público da Rocco é, em geral, movido pelos autores por ela publicados, enquanto na Companhia das Letras o que acontece é o contrário: o público aceita e compra determinados livros porque são editados pela Companhia das Letras e talvez só depois faça um juízo do autor e da qualidade do texto.

A Editora Iluminuras ocupa um lugar ainda mais específico no que concerne ao público leitor; em literatura trabalha geralmente com os clássicos, com autores já consagrados também pelo tempo, como é o caso da literatura italiana traduzida de Carlo Collodi e Emilio Salgari. Após esses dois italianos, os outros títulos publicados pela editora são os de Giorgio Manganelli e Alessandro Baricco (ambos traduzidos por Roberta Barni). Em relação ao mercado editorial, essa editora trabalha menos ainda com forte divulgação e mais com o público leitor. Analisando-se as respostas dadas ao questionário (ver Anexo 5) e também seu próprio catálogo, pode-se supor que o seu compromisso é de caráter instrutivo: trata-se de uma editora que trabalha com clássicos literários mundiais e com ensaios de grande qualidade nas áreas humanas e afins (ciências sociais, artes, história etc.). Um fato importantíssimo para esta pesquisa é que essa editora tem o cuidado de colocar, em todas as edições traduzidas, o nome do tradutor na capa, o que não acontece nas edições da Editora Rocco nem da Editora Companhia das Letras (em algumas de suas edições, o nome do tradutor aparece na contracapa).

Outro importante elemento que diferencia o posicionamento dessas editoras no mercado editorial é o critério de seleção das obras. Enquanto a Editora Iluminuras aposta na publicação de uma obra por sugestão da tradutora, tanto a Editora Rocco quanto Companhia das Letras apostam na publicação da obra que obteve um maior sucesso nas vendas, ou seja, *Seda*. Isso demonstra claramente que o interesse dessas duas editoras na publicação deste autor é primeiramente comercial.

Para melhor justificar as posições concedidas nesta pesquisa às editoras envolvidas na divulgação de Alessandro Baricco no Brasil, apresento as respostas das editoras ao questionário elaborado (ver Anexos 5 e 6). As perguntas elaboradas no questionário são relativas tanto ao modo prático e sistemático de divulgar uma obra (como se dá a escolha do autor e da obra a ser traduzida, qual é o profissional responsável por isso, se há pesquisas realizadas junto ao leitor, qual é o público-alvo etc.) como à relação da editora com o trabalho do tradutor (os critérios para sua escolha, o tipo de contratação, o tempo que lhe é concedido para executar o trabalho, quais documentos e recursos a editora lhe disponibiliza etc.).

Após enviar via *e-mail* e via correios os questionários e o Termo de Consentimento para cada editora em agosto de 2012, foram feitas inúmeras ligações telefônicas para confirmar o recebimento dos documentos e, também, para saber se as editoras tinham interesse ou não em responder. Foi um longo processo até finalmente concluir a pesquisa e obter as respostas das editoras Iluminuras e Companhia das Letras, apenas. A responsável por Edição e Títulos Estrangeiros da Editora Rocco declarou, em conversa telefônica, que muitas das questões que constavam no questionário não poderiam ser respondidas por uma questão de ética empresarial, mas disse que, assim que tivesse tempo, releria as questões e responderia aquelas possíveis. Até o momento da redação desta dissertação, não obtive resposta.

#### **2.4.1 Editora Iluminuras, São Paulo**

##### ***Dados relativos às obras traduzidas:***

A editora é de São Paulo e está no mercado editorial desde 1987. Atualmente, conta com uma equipe de sete funcionários. A relação da publicação de obras nacionais e traduzidas é de 70%/30% em média, o número de obras traduzidas por ano é de cinco e a língua mais contemplada entre as traduções é a inglesa. A porcentagem de textos em italiano no total das obras traduzidas é de 8%. Os autores italianos publicados são apenas Carlo Collodi, Emilio Salgari, Alessandro Baricco e Giorgio Manganelli.

##### ***Do processo de publicação da tradução:***

Os profissionais envolvidos nas traduções da Editora Iluminuras são os tradutores, os autores (quando estão vivos ou seus representantes ou empresas terceirizadas), os capistas e os revisores.

Os critérios da editora para a seleção de uma obra a ser traduzida e publicada são adaptados com base no próprio autor: se já é um autor conhecido pelo editor, faz-se uma pesquisa de aceitação e vendas do autor no exterior e se investiga se o tema do romance é apropriado para o público-alvo. A obra de Baricco *Oceano Mar* não foi direcionada a nenhum tipo específico de público, mas para o público em geral. No caso de Baricco, como o editor ainda não conhecia o autor, ele apostou na iniciativa da tradutora, Roberta Barni.

Sobre a questão da seleção dos tradutores para a execução da tradução, a editora responde que “Depende muito da língua escolhida,

alguns ficam mais fáceis, pois os próprios tradutores fazem sugestão de texto que já conhecem o autor que vai ser traduzido.” Quanto aos critérios na sua seleção, encontra-se como principal, além dos citados no questionário (ver Anexo 5), o conhecimento que o tradutor tem do autor. Esse dado é importante, pois de fato essa editora aposta muito no trabalho intelectual do próprio tradutor, sabe que a tradução será feita por alguém que já tem outras leituras do mesmo autor, o que pode garantir um cuidado e uma dedicação maior por parte do tradutor. Quando se dá a ocasião de publicar outra obra do mesmo autor, normalmente a editora permanece com o mesmo tradutor; porém, se mais de um tradutor está disponível para o mesmo autor, pesam, na escolha do tradutor, as questões de prazo de entrega, dentre outros aspectos.

Quando possível, a editora possibilita o contato do tradutor com o autor, mas, como na maioria dos casos são os tradutores que apresentam o autor para a editora, o contato com o autor se faz pelo próprio tradutor. Sobre o processo de elaboração dos paratextos (capa, contracapa, orelhas, ilustrações e informações adicionais), a editora declara que em “todas as traduções tentamos ser o mais próximos do original possível, temos a elaboração da capa interna na editora e pesquisa dos autores para constar uma biografia em todos os livros.”

Nota-se que a Editora Iluminuras, a primeira a publicar Baricco no Brasil, tem o tradutor como um dos principais atores desse processo. Ela dá prioridade à publicação de autores apresentados pelos próprios tradutores, favorecendo e possibilitando a essa figura o papel do próprio mediador cultural.

Há de se ressaltar ainda que, se a relação que se estabelece uma vez entre tradutor/editor é positiva, ou seja, se existe uma confiança mútua, forma-se uma parceria poderosa em termos do funcionamento do polissistema; o tradutor deixa de ser um mero “empregado” ou “reprodutor” de um discurso já existente e passa a ser o proponente e o responsável pela inserção de novos modelos literários no interno de seu sistema literário nacional. Roberta Barni pôde sugerir um autor estrangeiro à editora a partir da boa relação que se estabeleceu em trabalhos anteriores.

Sem dúvida, das três editoras pesquisadas, a Iluminuras é aquela que possui uma maior abertura às proposições e conhecimentos do profissional da tradução, acreditando que o trabalho desse profissional é parte fundamental na formação literária nacional, como já apontado no primeiro capítulo, no ponto 1.2, através dos estudos de Casanova (2002).

## 2.4.2 Editora Companhia das Letras, São Paulo

### *Dados relativos às obras traduzidas:*

A Editora Companhia das Letras é também de São Paulo e está no mercado desde 1986. Tem cento e vinte funcionários – um número relativamente grande em relação à primeira editora apresentada. As obras traduzidas representam dois terços do total das publicações, com um número aproximado de noventa e oito obras traduzidas publicadas por ano. A língua mais contemplada pelas traduções também é o inglês; a editora possui atualmente 112 títulos de um total de quinze autores italianos, os quais são aqui distribuídos segundo a classificação disposta pela editora em seu *site* oficial:

- ***Autores de romances, novelas, ficção:*** Luigi Pirandello, Andrea di Robilant, Italo Calvino, Alessandro Barbero, Primo Levi, Claudio Magris, Erri de Luca, Giuseppe Pontiggia, Daniele Del Giudice, Furio Monicelli, Alessandro Boffa;
- ***Ensaio (história, arte, literatura):*** Enrico Castelnuovo, Piero Citati;
- ***Coleções:*** Coleção Má Companhia: Pietro Arentino (século XV). Coleção Nobel: Luigi Pirandello e Eugenio Montale (poesia);
- ***Literatura infanto-juvenil:*** Carlo Collodi, Ítalo Calvino.

### *Do processo de publicação da tradução:*

A seleção dos autores a serem publicados pela editora é determinada pela oferta dos agentes literários, junto com a pesquisa de venda de determinado autor em outros países. A publicação de Baricco pela editora não foi direcionada a nenhum tipo específico de público.

Acerca dos critérios de escolha do tradutor, o que é mais importante é o conhecimento linguístico e o tempo hábil para execução do trabalho. Ao dar continuidade à publicação de um autor estrangeiro, a editora declara o seguinte: “Oferecemos sempre o trabalho para o mesmo tradutor. Se ele não puder fazer o trabalho, passamos um teste

para outro tradutor”. (ver Anexo 6). O que aconteceu no caso de Baricco, contudo, é que o seu primeiro tradutor pela editora não voltou a fazer nenhuma outra tradução do mesmo autor. Pelo contrário, tem-se uma alternância de tradutores: Léo Schlafman e Roberta Barni, em 2007, Rosa Freire d’Aguiar, em 2008, e novamente Roberta Barni, em 2011.

Infelizmente, a editora não respondeu às outras perguntas referentes ao processo tradutório e à relação editor/tradutor.

O que ainda se pode acrescentar a respeito das escolhas dos tradutores é que se nota uma preferência por aqueles que já são conceituados em outras áreas. No caso de Baricco, além de Roberta Barni (que, no momento da publicação das traduções, já ocupava o cargo de docente da USP), temos dois jornalistas e escritores: Rosa Freire d’Aguiar e Léo Schlafman. Ambos exercem outras profissões, o que denota a continuidade da tradução como atividade secundária – como no início da história da tradução no Brasil, quando as editoras davam trabalho duplo aos seus escritores. Esse fato evidencia a exigência de o profissional tradutor ter outras funções na sociedade e justifica a escolha da editora por tradutores que já tenham uma produção autoral própria (ambos publicaram livros de suas autorias), pois essa editora visa pelo cuidado com a imagem do livro e de seu texto.

### **2.4.3 Editora Rocco, Rio de Janeiro**

Como já mencionado anteriormente, não obtive resposta dessa editora. Mesmo após alguns contatos telefônicos, não foi possível obter nenhuma informação oficial a respeito do processo de tradução e da relação estabelecida entre editor/tradutor.

Sabe-se apenas que seus tradutores, aqueles do caso aqui estudado, são os mais invisíveis e com menos especificidades na tradução literária, à exceção de Roberta Barni que foi contatada apenas para fazer a última tradução publicada pela Rocco (*City*, 2002). Isso poderia demonstrar uma atitude bem menos compromissada com o profissional da tradução (e, por consequência, com a tradução) e também com seus próprios leitores. Porém, a Rocco, como se constata nas páginas anteriores, é uma das poucas editoras que arrisca a publicação de novos nomes da literatura e, apesar de anunciar em seu *site* oficial que preza pelo acompanhamento da carreira do escritor, dando continuidade às publicações dos autores que lança, a editora não mantém os nomes dos autores já publicados nesse espaço. Assim que

um autor migra para outra editora, a Rocco já não o coloca mais disponível em seu *site*.

Esse fato dificultou bastante a pesquisa pelos autores italianos já publicados por essa editora. O que pude fazer foi, na busca na rede e no *site* de vendas *Estante Virtual*<sup>35</sup>, encontrar os nomes italianos com edições da Rocco e colocá-los na lista da editora. Eis, então, os autores italianos que foram (alguns ainda são) publicados pela Rocco:

- **Romances:** Andrea Kerbaker, Antonio Tabucchi, Luciano de Crescenzo, Paolo Giordano, Primo Levi, Roberto Cotroneo, Sandro Veronesi;
- **Literatura infanto-juvenil:** Domenica Luciani, Sabina Colloredo, Silvana Gandolfi;
- **Ensaio (história, literatura, psicologia):** Francesco Alberoni, Umberto Eco, Valerio Massimo Manfredi, Simona Argentieri.

Os autores localizados na pesquisa e que não constam mais no catálogo são Claudio Magris, Aldo Busi, Alessandro Baricco, Franco Cordelli, Rosetta Loy e Nadia Fusini. Isso soma um total de 19 autores italianos – um número muito próximo àquele da Companhia das Letras –, sendo possível estimar, inclusive, que a Rocco pode ter um número ainda maior, embora essa pesquisa seja inviável neste momento. Consciente, contudo, de que tanto a Rocco como a Companhia das Letras possam ter ainda outros nomes italianos publicados, esclareço que, para os fins desta pesquisa, os nomes apresentados aqui já permitem reconhecer o alcance das editoras no que concerne à divulgação da literatura italiana traduzida no Brasil.

A leitura do levantamento dos dados aqui citados converge para algumas conclusões específicas no que concerne ao mercado editorial e à promoção da literatura traduzida no Brasil. Nota-se uma prevalência da língua inglesa por parte dos editores, fato este confirmado também pelos dados estatísticos da *Index Translationum*<sup>36</sup>, segundo a qual a língua inglesa consta como a mais traduzida no Brasil, seguida da língua francesa – vale lembrar que o domínio da cultura francesa no Brasil tem seu histórico enraizado no século XVIII, um domínio que perdura nos

---

<sup>35</sup> *Sites* consultados: livrarias várias e o sebo virtual disponível em: <<http://www.estantevirtual.com.br>>. Inúmeros acessos desde o início da pesquisa até o seu término (de dez. 2011 a jul. 2013).

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

séculos sucessivos. Nessa mesma estatística, a língua italiana ocupa o quinto lugar. Esses dados esclarecem e ajudam a observar quais culturas formam o centro do polissistema literário brasileiro: com o domínio das línguas inglesas e francesas, a língua italiana passaria a ocupar (neste presente século) a periferia do nosso polissistema literário.

Os autores que chegam a ser publicados pelas editoras em questão são aqueles cujas “vendas” obtiveram um sucesso considerável, tanto no país de origem quanto nos outros países para os quais foram traduzidos. Logo, o fator “venda” para a editora é fundamental, porque corresponde ao objetivo principal da empresa, que é o lucro das próprias vendas. De um lado, esse fato (o de considerar as vendas como sendo um critério seletivo para a tradução de um autor estrangeiro) dificulta a inserção no polissistema literário brasileiro de autores que (ainda) não são reconhecidos pelo cânone em seu polissistema literário de origem ou que não conseguiram alcançar uma popularidade representativa, pois não garantem *a priori* uma venda considerável de seus livros; de outro, esse mesmo fato tenderá com frequência a definir e instituir quem ocupará o centro dos polissistemas seja nacional ou estrangeiro.

Assim sendo, e segundo os dados, a tendência maior das editoras seria em publicar os romances oriundos da língua inglesa e/ou aqueles que possuem uma venda representativa em seu país de origem.

É relevante considerar, ainda, o papel das editoras na divulgação da literatura de determinado escritor, definindo por meio do perfil da própria editora a imagem e a projeção desse autor no país de chegada. Portanto, para os fins desta pesquisa, as informações relatadas neste capítulo tornam-se pertinentes para tentar definir, junto ao terceiro capítulo, por quais imagens o escritor Alessandro Baricco estaria representado no Brasil.





### 3. AS IMAGENS DE BARICCO NO BRASIL

#### 3.1. Quem são seus tradutores?

Neste capítulo, faço o levantamento de todos os tradutores de Alessandro Baricco no Brasil até o presente momento, suas identidades e especificidades relativas à profissão de tradutor e suas reescrituras das obras de Baricco. Também em forma de questionário, os tradutores responderam às questões relativas ao seu modo de trabalhar com a editora e com a obra em especial (se buscaram ou não conhecer o autor, se tiveram ou não contato com os tradutores ou leram as outras traduções antes de começar seu trabalho etc.).

A busca pelos contatos dos tradutores não foi fácil. Apesar de apenas dois deles constarem na lista do Dicionário de Tradutores Literários no Brasil (DITRA,<sup>37</sup> UFSC), não foi possível conseguir o acesso a qualquer contato ou endereço. Foi somente em ligação às editoras que consegui essas informações. A Editora Rocco informou o *e-mail* de Yadyr Augusto Figueiredo e, ainda, informou que, infelizmente, a tradutora Elia Ferreira Edel havia falecido. Já a Editora Companhia das Letras, através de um telefonema, passou o *e-mail* e o telefone de Rosa Freire D'Aguiar e apenas o endereço de Léo Schlafman – do qual até o presente momento não obtive resposta. O contato de Roberta Barni, por esta ser uma professora e pesquisadora da área, foi passado por meu orientador, Prof. Romanelli, de modo que pude realizar um contato direto com a tradutora.

Após ter elaborado o questionário destinado aos tradutores e à tradução da obra, enviei-os via *e-mail* e, posteriormente, via correios, juntamente com o Termo de Consentimento. Recebi respostas de todos os tradutores com os quais entrei em contato via *e-mail*: Roberta Barni, Yadyr Augusto Figueiredo e Rosa Freire D'Aguiar.

Ao realizar a busca por esses tradutores, é possível constatar seus lugares em relação à visibilidade *versus* invisibilidade: os tradutores que exercem a função “apenas” de tradutores são aqueles que se tornam mais facilmente invisíveis. Abro aqui um espaço para relatar a invisibilidade real da tradutora Elia Ferreira Edel que realizou a tradução de *Seda* e de *Mundos de Vidro*, ambas pela editora Rocco. Pelo que consta nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), esses dois romances foram seus últimos trabalhos. Fora dos arquivos da FBN, não

---

<sup>37</sup> DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil. Disponível em: <[www.dicionariodetradutores.ufsc.br](http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br)>. Acesso em: 20 maio 2012.

é possível encontrar nenhuma outra informação sobre a tradutora, cuja presença é completamente invisível e, até certo ponto, inexistente nos registros para além dos livros que traduziu.

Outro tradutor que convive com essa invisibilidade é Yadyr Augusto Figueiredo. Mesmo em buscas na FBN, nada consta sobre esse tradutor. Em alguns *sites* da internet, seu nome vem acompanhado dos autores ou títulos que traduziu. Nem Ferreira nem Figueiredo constam no DITRA da UFSC e, contudo, traduziram uma boa quantidade de títulos da língua italiana. Talvez por não serem títulos em sua maioria literários, seus nomes não são contemplados no dicionário.

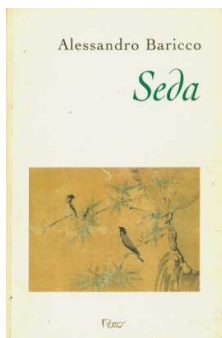
O cenário virtual da busca muda bastante quando se trata dos nomes de Rosa Freire d'Aguiar, Léo Schlafman e Roberta Barni. Os dois primeiros, como já dito, são (ou foram) também jornalistas. Além da profissão de jornalista, Léo Schlafman é crítico literário e publicou um ensaio sobre literatura intitulado *A verdade e a mentira – novos caminhos para a literatura* (Civilização Brasileira, 1998). Rosa Freire d'Aguiar publicou uma obra de sua autoria intitulada *Obra autobiográfica de Celso Furtado* (1997) e tem um livro inteiro dedicado a ela e a sua função de tradutora, intitulado *Memória de Tradutora: entrevista a Marlova Aseff e Dorothee de Bruchard* (Escritório do Livro, NUT, 2004). Roberta Barni é professora de literatura da USP desde 2003 e realiza traduções desde 1993. Talvez a visibilidade desses tradutores deva-se ao fato de eles desenvolverem outra função paralela ao exercício de tradução, o que tornaria clara a visão da tradução como atividade secundária – a invisibilidade do tradutor estaria ligada a sua própria função, sendo apenas “tradutor” é mais fácil ser invisível.

Para enfim alcançar os objetivos do título desta dissertação, divulgo a identidade dos tradutores por meio de suas respostas ao questionário e suas metodologias na elaboração da reescritura da obra de Baricco. Além disso, apresento um ou alguns excertos de suas traduções apenas a título ilustrativo, pois para realmente retirar do texto de chegada as marcas identitárias de cada tradutor, seria necessária uma análise mais aprofundada que devido ao tempo disposto não foi possível realizar. Portanto, os excertos por mim selecionados buscam expor momentos nos quais a reescritura do tradutor representa uma tomada de decisão, tanto para compreender e perpetuar o estilo do autor quanto para justificar sua própria reescritura e escolha. Respeitando os elementos mencionados na seção 2.1 (ver p. 54), nos quais se alude a um estilo próprio do autor, os excertos da tradução tornam-se apenas exemplos de escolhas e reescrituras dos tradutores, pois não é objetivo desta dissertação julgar em nenhum momento as escolhas desses

profissionais, mas apenas saber se é possível reconhecer o autor naqueles excertos e apresentar como ele é reescrito por todos os seus tradutores.

A apresentação e discussão desses excertos tem início com *Seda*, por Elia Ferreira e Léo Schlafman – começo por eles porque não foi possível obter suas respostas ao questionário elaborado. Suas reescrituras estão colocadas lado a lado, pois ambos fizeram a tradução de uma mesma obra. Assim, aproveito para apresentar as particularidades de cada tradutor por meio de suas escolhas num mesmo momento do texto. Em seguida, apresento *Novecento*, por Yadyr Augusto Figueiredo, e *Senza Sangue*, por Rosa Freire d'Aguiar; ambos traduziram apenas uma obra do autor. À Roberta Barni, porém, fica destinado um espaço maior no que concerne a sua identidade e seus excertos, pois além de ter traduzido quatro obras do mesmo autor, ela fornece detalhes do projeto de tradução que culminou na inserção de Baricco no Brasil.

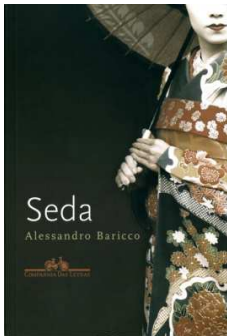
### 3.1.1 *Seta*, por Elia Ferreira Edel (Rocco, 1997) e Léo Schlafman (Companhia das Letras, 2007)



Tudo o que pude pesquisar sobre Elia Ferreira Edel se resume infelizmente ao seu nome de tradutora nos livros traduzidos. Não foi possível, como dito anteriormente, obter qualquer outra informação sobre essa tradutora. Sabe-se que traduziu do italiano e do alemão. Segundo os dados da FBN<sup>38</sup>, Edel traduziu obras literárias dos seguintes autores de língua italiana: Lina Wertmuller (*A cabeça de Alvisé*, 1983, Record); Oriana Fallaci (*Um homem*, 1983, Record); Francesco Alberoni (*O erotismo*, 1988, Record); Nadia Fusini (*A boca era o que mais me fascinava*, 1998, Rocco); Rosetta Loy (*A casa de chocolate*, 1998, Rocco) e Hugo Pratt (*Uma balada do mar salgado*, 1998, L&PM). Da língua alemã, consta uma única obra, porém de grande importância: *O diário de Anne Frank*, 1985, Record. De Baricco, Elia Ferreira traduziu *Seda* e *Castelli di*

<sup>38</sup> Disponível em <[http://catalogos.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=livros\\_pr&db=livros&disp=list&sort=off&ss=new&arg=Elia+Ferreira+Edel&use=kw\\_livre&x=10&y=5](http://catalogos.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=livros_pr&db=livros&disp=list&sort=off&ss=new&arg=Elia+Ferreira+Edel&use=kw_livre&x=10&y=5)>. Acesso em: 19 maio 2013.

*Rabbia* (este intitulado *Mundos de Vidro* no Brasil), ambos pela Rocco, respectivamente em 1997 e 1999.



Em contrapartida, o tradutor Léo Schlafman, que não é “apenas” tradutor, possui variadas informações disponíveis na rede. Jornalista e crítico literário, Schlafman nasceu no Rio Grande do Sul. Trabalhou nos principais jornais de Porto Alegre e do Rio de Janeiro, nas mais variadas funções, desde editor internacional a colaborador de suplementos literários, incluindo a função de editor no antigo *Jornal do Brasil*. Há disponíveis, na internet<sup>39</sup>, algumas análises de suas traduções, as quais são constantemente elogiadas. Léo Schlafman escreve com frequência em um blog<sup>40</sup> onde expõe suas críticas relacionadas à literatura e escreveu também um livro de ensaios literários, intitulado *A verdade e a mentira – novos caminhos para a literatura*, publicado em 1998, pela Editora Civilização Brasileira.

Mesmo não tendo respondido ao questionário elaborado para esta pesquisa, as informações que pude coletar desse tradutor são, acredito, suficientes para contextualizar sua tradução da obra de Baricco – a reedição de *Seda*, em 2007, pela Editora Companhia das Letras.

Na busca por suas traduções, encontrei publicações suas a partir do ano de 1988 e, diante do conjunto de obras traduzidas por ele, pode-se afirmar, em primeiro lugar, que sua produção não é muito ampla; parece que Schlafman traduz esporadicamente, pois existem grandes intermitências entre suas publicações. Traduz mais do francês, depois do espanhol e um pouco do italiano. Suas traduções são bem recebidas pela crítica; uma delas, *A História Universal da Destruição dos Livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*, do venezuelano Fernando Báez ganhou, em 2007, o prêmio Cecília Meireles – o Melhor Livro Teórico, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (sem ser citado como uma tradução).

Schlafman traduz mais sobre e para a literatura e ciências sociais, trabalhando menos com romances. Traduziu do francês autores como Samuel Beckett (obra escrita originalmente em francês: *Molloy* – 1951), Georges Vigarello, Ludovic Janvier, Andrés Openheimer,

<sup>39</sup> Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/mundolivro/tag/leo-schlafman/?topo=13,1,,,77>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

<sup>40</sup> Disponível em: <[www.blogims.com.br](http://www.blogims.com.br)> (série de literatura (I), (II) e (III)). Acesso em: 14 jun. 2013.

Gérard Genette e Guy de Maupassant. Do espanhol, traduziu Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga e Fernando Báez, e, do italiano, Luigi Pirandello e Alessandro Baricco.

### **Da obra *Seta* (1996)**

*Seta* é o quarto romance de Baricco publicado na Itália. É o romance de Baricco que mais vendeu no exterior e é o segundo romance traduzido no Brasil, seguido pouco depois da estreia do autor no Brasil com *Oceano Mar*. Trata-se de um romance breve. A presença de um narrador externo é constante; todo o romance é separado por brevíssimos “capítulos” que não excedem duas páginas cada um e totalizam um número de 65, enumerados em ordem crescente.

O enredo do romance é entremeadado de fatos históricos, não necessariamente em ordem cronológica real. Ao contrário dos outros romances descritos aqui, *Seta* é o primeiro em que Baricco determina, ainda que de modo fictício, um ponto geográfico no mapa: na segunda página, indica que a narrativa se situa inicialmente em alguma região da França meridional. Baricco também especifica o ano em que se passa o enredo – 1861 – e aponta eventos contemporâneos à narrativa: o escritor francês Gustave Flaubert, segundo a narrativa do romance, estaria escrevendo *Salammbô* – obra na qual o próprio Flaubert mistura acontecimentos históricos à sua rica narrativa, publicada realmente em 1862; a iluminação elétrica e a participação de Abraham Lincoln em uma guerra na outra parte do oceano – a Guerra da Secessão, de 1861 a 1865.

Os acontecimentos e fatos históricos não se detêm apenas na primeira página. Todo o enredo é sobre o cultivo de bichos-da-seda e a compra da matéria-prima no longínquo Japão. Hervé Joncour, personagem protagonista, é quem percorre por quatro anos o caminho da França até o Japão, e todas as viagens são sistematicamente repetidas.

Historicamente, o cultivo e a produção da seda remontam ao terceiro século a.C. e seus segredos são atribuídos à China. Porém, é no século XV, na França meridional, mais precisamente em Lyon, que a produção da seda começa a ganhar espaço, tendo seu auge e declínio na segunda metade do século XIX, como descrito no romance. O declínio do cultivo dos bichos-da-seda estaria ligado às doenças desses insetos, que teriam se transformado em epidemias e à invenção da seda artificial. Louis Pasteur, químico, físico e importante microbiologista do século XIX, também é mencionado no romance como um biólogo que teria conseguido estabilizar, mas não eliminar, as epidemias, separando os

bichos-da-seda são dos infectados. É durante essa busca por soluções às epidemias e à crise da produção que o Japão entrou no percurso de comércio da seda na França, auxiliando e fornecendo aos franceses bichos-da-seda para a continuidade da sua produção, numa parceria histórica entre Japão e França que existe até os dias de hoje.

O nome de Lyon, cidade da França que tem um histórico ligado à produção e à comercialização da seda, não é citado em nenhum momento do romance. Apenas cidades próximas são mencionadas, como Nîmes e Nice, lugares para onde o casal protagonista viajava com frequência. O nome da cidade, *Lavilledieu*, segundo o próprio autor, foi uma invenção sua; contudo, na nota do autor encontrada no romance *Questa Storia* (publicado seis anos mais tarde), Baricco faz a seguinte revelação:

Quando escrevi *Seda*, eu inventei o nome da cidade onde viviam os protagonistas combinando dois nomes que achei no mapa-múndi. Surgiu então *Lavilledieu*. Anos depois, escreveu-me o prefeito de uma cidadezinha do sul da França. Esta cidadezinha chamava-se *Lavilledieu*. O prefeito explicava na carta que por aquela região, durante o século XIX, vivia-se do cultivo dos bichos-da-seda<sup>41</sup>. (*Questa Storia*, nota do autor, p. 279)

Além de contextualizar o romance no século XIX e de mesclar acontecimentos históricos daquele tempo com o enredo, Baricco usa como registro formal a segunda pessoa do plural, ou seja, “*Voi*”, para todas as relações do protagonista estabelecidas apenas com os estrangeiros. Esta era a forma usada na Itália na mesma época em que Baricco ambienta seu romance. Porém, é sabido que no italiano padrão contemporâneo, ao se referir a uma pessoa ou ao contexto que pede uma atitude de respeito, usa-se a terceira pessoa do singular “*Lei*”. No entanto, como a língua italiana é tão rica de variantes, é igualmente possível encontrar falantes do sul da Itália que usam o “*Voi*” como registro formal.

Em decorrência dessa escolha do autor pelo pronome de tratamento “*Voi*”, decidi apresentar um excerto traduzido por Ferreira e

---

<sup>41</sup> *Quando scrissi Seta mi inventai il nome del paese in cui vivevano i protagonisti combinando due nomi trovati su un atlante. Ne venne fuori Lavilledieu. Anni dopo, mi scrisse il sindaco di un paesino del sud della Francia. Il paesino si chiamava Lavilledieu. Nella lettera il sindaco mi spiegava che, nell'Ottocento, da quelle parti, campavano allevando bachi da seta.*

Schlafman no qual a escolha de cada um deles dá um efeito diferente ao romance traduzido.

### Excertos das traduções:

- Il Giappone è un Paese antico, *sapete*? La sua legge à antica: dice che ci sono docici crimini per cui è lecito condannare a morte un uomo. E uno è portare un messaggio d'amore della propria padrona.  
Hervé Joncour non staccò gli occhi da quel ragazzino ammazzato.
  - Non aveva messaggi d'amore con sé.
  - Lui *era* un messaggio d'amore.  
Hervé Joncour sentì qualcosa premere sulla sua testa, e piegarli il capo verso terra.
  - È un fucile, francese. Non *alzate* lo sguardo, *vi* prego.  
[...]
  - *Andatevene*, francese. E non *torcate* mai più.
- (BARICCO, 2008, p. 80-81, grifos meus)

### *Elia Ferreira Edel*

- O Japão é um país antigo, *sabíeis*? Sua lei é antiga: diz que há doze crimes pelos quais é lícito condenar um homem à morte. Um deles é levar uma mensagem de amor da própria patroa.  
Hervé Joncour não despregou os olhos daquele rapazinho assassinado.
  - Não havia mensagens de amor com ele.
  - Ele *era* a própria mensagem de amor.  
Hervé Joncour sentiu algo pressionar sua cabeça, fazendo-a curvar-se até o chão.
  - É um fuzil, francês. Não *levanteis* o olhar.  
[...]
  - *Ide embora*, francês. E não *volteis* nunca mais.
- (BARICCO, 1997, p.76-77, grifos meus)

### *Léo Schlafman*

- O Japão é um país antigo, *sabe*? Sua lei é antiga: diz que são doze os crimes pelos quais é lícito condenar um homem à morte. E um deles é levar mensagem de amor da própria patroa.

Hervé Joncour não despregou os olhos do rapazinho assassinado.

- Não tinha mensagem de amor com ele.

- Ele *era* uma mensagem de amor.

Hervé Joncour sentiu algo empurrar sua cabeça e curvá-la até o chão.

- É um fuzil, francês. *Não levante* os olhos, por favor.

[...]

- *Vá embora*, francês. E *não volte* nunca mais.

(BARICCO, 2007, p. 91-92, grifos meus)

Enquanto Ferreira optou pelo pronome da segunda pessoa do plural, “vós”; Schlafman optou pela terceira pessoa do singular, “você”. O que, na tradução de Ferreira, causa um estranhamento ao leitor, principalmente brasileiro, já que o uso do “vós”, nos tempos atuais, é praticamente nulo tanto na fala quanto na escrita, na tradução de Schlafman esse fato não causa estranhamento ao leitor, pois o texto se adequa à norma de uso atual. Porém, ao optar na tradução pelo “você”, Schlafman não possibilita que o leitor faça a distinção entre o tratamento com os personagens estranhos ao protagonista e com aqueles com quais tem uma relação mais íntima (como os diálogos entre o casal, entre Hervé e Baldabiu etc.). Note-se, contudo, que Ferreira não opta pelo pronome “vós” em todo o texto. Há partes em que a tradutora varia, utilizando “você” em alguns momentos e “o senhor”/“a senhora” em outros. Se de um lado ela optou por marcar a diferença no tratamento, por outro ela não conseguiu mantê-lo durante todo o texto, como no exemplo a seguir:

- como *chegastes* aqui, francês?

[...]

- estou perguntando quem *vos* trouxe até aqui.

[...]

- aqui não tem nada para *vós*. Somente a guerra. E não é *vossa* guerra. *Ide* embora.

(BARICCO, 1997, p. 74, grifos meus)

- preciso *da senhora* de novo.

[...]



- lerei esta carta para *o senhor*. Eu o farei. E não quero dinheiro. Mas quero uma promessa: *não venha* nunca mais me pedir isto.  
(BARICCO, 1997, p. 90, grifos meus)<sup>42</sup>

Continuando a breve análise das duas versões, percebe-se ainda que Schlafman opta por usar às vezes o tempo mais-que-perfeito e às vezes o pretérito perfeito, não fazendo a distinção no pretérito perfeito daquilo que Baricco diversificou utilizando os tempos verbais: *passato remoto*, *passato prossimo* e *trapassato prossimo*. Por sua vez, Ferreira opta pelo mais-que-perfeito composto, ou seja, com uma forma adaptada quando o tempo verbal utilizado é o *trapassato prossimo*.

O fato de Ferreira estar sempre mais próxima da “forma” do texto de partida, buscando equivalentes bem similares e não alterando em quase nada a pontuação do texto, a colocação pronominal ou a ordem dos adjetivos, caracterizaria sua estratégia tradutória como mais literal. Trago o conceito de literalidade aqui com muito cuidado, somente a título especulativo e na tentativa de explicar uma tradução que parece não se mostrar à vontade na sua língua de chegada.

No excerto de Schlafman, porém, nota-se uma maior flexibilidade ao tratar questões relativas à composição textual; sua reescritura transparece um bom domínio do texto a ser recriado.

Entretanto, não se pode ignorar que a diferença dos textos dos tradutores possa ser igualmente justificada com relação não só ao modo de trabalhar específico de cada tradutor, mas também e principalmente de cada editora. Dito isso, considero o texto publicado não apenas de responsabilidade única do tradutor, mas sim dos outros profissionais envolvidos na publicação de uma obra, como por exemplo, do revisor e do preparador do texto. Em princípio, acreditei que através da resposta das editoras ao questionário seria possível obter essa informação, mas infelizmente a colaboração das editoras quanto a isso não foi suficiente. Portanto, se um texto de chegada aparece bem escrito em sua versão final, ou seja, na sua publicação, isso pode ser devido também à participação de outros profissionais, envolvidos na revisão e na preparação do texto final, tão cientes do conteúdo da obra quanto o próprio tradutor.

---

<sup>42</sup> *Come siete arrivato qui, francese? [...] Vi ho chiesto chi vi ha portato qui. [...] Qui non c'è niente per voi. C'è solo guerra. E non è la vostra guerra. Andatevene. (p.78)*  
*Ho di nuovo bisogno di voi. [...] io leggerò questa lettera per voi. Io lo farò. E non voglio denaro. Ma voglio una promessa: non tornate mai più a chiedermi questo. (p. 94)*

### 3.1.2 *Novecento – Un monologo*, por Yadyr Augusto Figueiredo

[...] trazer à sua língua – ao leitor, portanto – a íntegra do conteúdo original, de modo a assegurar a fluidez na leitura, a fidelidade à personalidade de estilo do autor (seja ele simples ou rebuscado), mantendo as nuances características do seu idioma, sem interferir no teor. (Yadyr Augusto Figueiredo, 2012)

Yadyr Augusto Figueiredo reside na cidade de Rio de Janeiro, cursou o ensino médio completo e é diplomado em cursos de língua inglesa pela Westminster English Course, no Rio de Janeiro, de língua italiana pelo Istituto di Cultura Italiana, em São Paulo, e de português revisional pela Napoleão Mendes de Almeida, também em São Paulo. Não realizou nenhum curso específico em tradução. Trabalha há treze anos como tradutor profissional com a língua italiana e como copidesque em português e inglês, nas áreas de literatura informativa (psicanálise e sociologia) e literatura de ficção (adulta, infanto-juvenil).

Figueiredo tem um considerável histórico de obras traduzidas de literatura italiana. Traduziu autores italianos como Edmondo De Amicis, Paola Calvetti, Roberto Cotroneo e Susanna Tamaro. Algumas de suas traduções são publicações de José Olympio Editora (hoje incorporada ao Grupo Editorial Record), Nova Alexandria, Objetiva e Sextante, porém a maioria do seu trabalho em tradução do italiano é publicada pela Editora Rocco.

Em 2008 e pela Editora Rocco, Figueiredo traduz o primeiro romance de Paolo Giordano, publicado na Itália no mesmo ano, *La solitudine dei numeri primi*. O romance ganhou reconhecimento através dos prêmios Strega e Campiello (2008) e, além disso, ganhou uma adaptação cinematográfica homônima em 2010.

De Baricco, Figueiredo traduziu *Novecento – Un Monologo*, publicado em 2000 pela Editora Rocco. Esta seria então a terceira obra de Baricco traduzida para o português e a terceira, do mesmo autor, publicada por essa editora.

#### **Da Obra *Novecento – Un Monologo* (1994)**

*Novecento* é uma peça de teatro publicada em 1994 pela Editora Feltrinelli e é a terceira obra literária de Alessandro Baricco. O autor a

escreveu sob encomenda de seu amigo diretor de teatro Gabriele Vacis. A peça foi encenada no mesmo ano, em um festival de teatro na cidade de Asti, na Itália.

Trata-se de uma narrativa breve, sem divisões de atos ou cenas, com pouco mais de setenta páginas. Narrada em primeira pessoa, toda a história se passa dentro do navio, onde o protagonista Novecento nasceu e de onde nunca desceria. Novecento era um recém-nascido quando foi descoberto, em cima de um piano no salão dos bailes da primeira classe do navio, por um marinheiro chamado Danny Bootman, que o adotou, deu-lhe seu nome e acrescentou as inscrições que constavam na caixa de papelão onde ele repousava: T. D. Lemon. “Novecentos” veio por conta de a descoberta ser no primeiro dia do ano em que começava um novo século - 1900. Danny Bootman T. D. Lemon Novecentos, portanto, é o nome do protagonista.

Todo o romance é marcado pela música que se tocava no navio. Baricco coloca nas didascálias as indicações das músicas tocadas e a posição da *Jazz Band* na cena. O narrador é o trompetista da *Jazz Band*, que passa alguns anos sem desembarcar do navio e é um grande amigo e admirador do talentoso pianista, Novecentos. Todo o romance é centrado na história de Novecentos (e na sua ausência de história – sem ter um registro de nascimento, sem conhecer seus pais biológicos ou sequer seu lugar de origem), sua vontade/medo de descer do navio, sua música surpreendente e sua visão da vida. O oceano é o seu lar, e nem mesmo as ondas e as tempestades o incomodavam na harmonia de sua música, sempre tocando divinamente seu piano. Músico talentoso, pessoa sábia, Novecentos permanece um personagem simples, ingênuo e muito cativante, com um desfecho previsível.

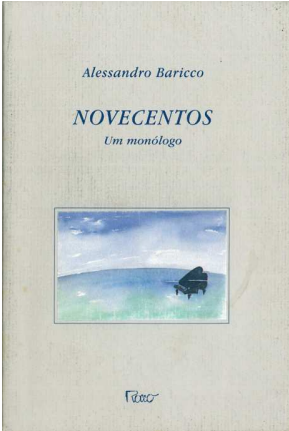
Essa obra encontrou também seu caminho cinematográfico através das imagens do diretor siciliano muito consagrado na Itália e no exterior Giuseppe Tornatore, o qual costumeiramente produz seus filmes em parceria com grandes produções americanas. Em 1998, *Novecento* passa às telas do cinema como *La Leggenda del pianista sull'oceano*, com áudio original em inglês, trilha sonora com artistas de renome como Roger Waters e Ennio Morricone e atores americanos em cena.

Em 2008, *Novecento* transformou-se ainda em uma história em quadrinhos, com o título “*La vera storia del Novecento*”, apresentada na Feira do Livro em Turim no mesmo ano.

*A Lenda do pianista do Mar* foi a tradução do título do filme no Brasil com estreia nas salas de cinema também em 2000, junto à sua publicação editorial. Além da visibilidade cinematográfica e editorial, em São Paulo, *Novecentos* foi encenado com a direção teatral de Vitor

Garcia Peralta inúmeras vezes desde 2011<sup>43</sup>, recebendo excelentes críticas nos jornais, tanto pela atuação cênica quanto pela reconstituição do enredo e da narrativa do romance.

### **Da tradução: *Novecentos – Um Monólogo* (Editora Rocco, 2000)**



Figueiredo recebeu o trabalho como encomenda da Editora Rocco e não conhecia o autor antes de receber a tarefa. Leu apenas essa obra de Baricco em italiano e não leu nenhuma outra obra do autor, nem depois de a sua tradução ser publicada. Figueiredo também não buscou ler as traduções brasileiras já existentes, por razões de tempo, segundo ele. Porém, mesmo após a execução da tradução, não buscou ler as outras traduções. Não teve nenhum contato prévio com os demais tradutores nem com o autor e, segundo consta no questionário (ver Anexo 3), a

própria editora “solicita que qualquer necessidade ou conveniência de contato seja sempre satisfeita com ela.” Figueiredo ainda afirma que também não recebeu nenhum contato posterior de outros tradutores.

No que diz respeito à questão das normas, Figueiredo diz que as editoras impõem normas extensas aos tradutores, mas não especifica quais. Relata que o tempo concedido pela editora foi o suficiente para a execução da tradução. Afirma também que muito é tarefa do tradutor, como “a tradução de textos preliminares ou posteriores (sobrecapa/contracapa e orelhas, de apresentação ou promocionais)”; porém é de livre arbítrio da editora usar ou não esse material. É parte da tarefa do tradutor também traduzir o título, mas a utilização é de arbítrio da editora. O tradutor pode compor suas notas de rodapé relativas ao texto, caso sinta necessidade, mas sua publicação também é de arbítrio da editora.

O tradutor afirma não ter tido nenhum problema de ordem tradutória durante o processo, mas, quando indagado a respeito de sua satisfação em relação ao produto final, afirma não estar totalmente satisfeito:

---

<sup>43</sup> Informações contidas no acervo da Folha de São Paulo. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acesso em ago. 2012.

[...] por faltar eventualmente a precisão de uma ou de outra preposição, em alguns dos diálogos finais do pianista consigo mesmo ou com o amigo trompetista-narrador, passíveis de aperfeiçoamento numa revisão acurada... que hoje eu faria. Insatisfação debitável à premência de tempo – concessão que um tradutor não se deve fazer. (ver Anexo 3)

Sobre o retorno do público leitor, quando é indagado se é possível reconhecer esse retorno, Figueiredo diz apenas que a “possibilidade é remotíssima”.

### **Excerto da tradução:**

Na história, Novecentos é o protagonista que observa e pensa a vida através das descrições dos passageiros do *Virginian*; um belo dia confessa ao seu grande amigo (e narrador da história) que gostaria de pisar na terra para ver uma coisa apenas: o mar. E na tentativa, inacreditável aos olhos de quem o conhecia, de finalmente Novecentos descer do navio e pisar em terra firme, o personagem hesita.

A seguir, apresento um excerto do romance em que há a hesitação do personagem, escolhido por conter tanto a didascália quanto a narração em primeira pessoa. Ele também foi escolhido por outro motivo: sensibilizar o leitor acerca do dilema do personagem – descer ou não do navio.

#### **Texto de Baricco**

(parte una musica tipo vecchia ballata. L'attore scompare nel buio, poi ricompare nei panni di Novecento sulla cima di una scaletta da piroscapo. Cappotto cammello, cappello, una grande valigia. Sta un po' lì, nel vento, immobile, a guardare davanti a sé. Guarda New York. Poi scende il primo gradino, il secondo, il terzo. La musica si interrompe di colpo e Novecento si inchioda. L'attore si toglie il cappello e si gira verso il pubblico)

Fu nel terzo gradino che si fermò. Di colpo.

“che c'è?, ha pestato una merda?” disse Neil O'Connor, che era un irlandese che capiva mai un cazzo, però non c'era verso di togliergli il buon umore, mai.

“Avrà dimenticato qualcosa”, disse io.

“Cosa?”

“E che ne so cosa...”

“Forse s'è dimenticato perchè sta scendendo.”

“Non dire fesserie.”

E intanto lui là, fermo con un piede sul secondo gradino e sul terzo. Se ne rimase così per un tempo eterno. Guardava davanti a sé, sembrava che cercasse qualcosa. E alla fine fece una cosa strana. [...] Quando rialzammo gli occhi verso la scaletta, vedemmo Novecento, nel suo cappotto cammello, nel mio cappotto cammello, che risaliva quei due gradini, con le spalle al mondo e uno strano sorriso in faccia. Due passi, e sparì dentro la nave.

[...]

Poi un giorno mi arrivò una lettera, me l’aveva scritta Neil O’Connor, quell’irlandese che scherzava in continuazione. Quella volta, però, era una lettera seria. Diceva che il Virginian se n’era tornato a pezzi, dalla guerra, l’avevano usato come ospedale viaggiante, e alla fine era così mal ridotto che avevano deciso di buttarlo a fondo.

Avevano sbarcato a Plymouth il poco equipaggio rimasto, l’avevano riempita di dinamite e prima o poi l’avrebbero portata al largo per farla finita: bum, e via. Poi c’era un poscritto: e diceva: “Ce l’hai cento dollari? Giuro che te li restituisco”. E sotto, un altro poscritto: e diceva: “Novecento, lui, mica è sceso”. Solo quello: “Novecento, lui, mica è sceso.”

(Baricco, s.p.)

### Tradução de Yadyr Augusto Figueiredo

*(Começa uma música tipo velha balada. O ator desaparece no escuro, para reaparecer nas roupas de Novecentos, no alto de uma escada do navio a vapor. Casaco de camelo, chapéu, uma grande mala. Está ali, de pé, no vento, imóvel, olhando diante de si. Olha Nova York. Depois desce o primeiro degrau, o segundo, o terceiro. A música se interrompe bruscamente e Novecentos pára. O ator tira o chapéu e volta-se para o público.)*

Foi no terceiro degrau que parou. De chofre.

- O que é? Pisou na merda? – disse Neil O’Connor, que era um irlandês que nunca entendia porra nenhuma, mas não havia meios de tirar-lhe o bom humor, nunca.

- Deve ter esquecido alguma coisa – disse eu.

- O quê?

- E eu sei lá o quê...

- Talvez tenha se esquecido por que é que está descendo.

- Não diga besteiras.

E no entanto ele lá, parado, com um pé no segundo degrau e outro no terceiro. Ficou ali assim por uma eternidade. Olhava lá adiante, parecia que procurava alguma coisa. Por fim fez uma coisa estranha. [...] Quando voltamos a dirigir os olhares para a escada, vimos Novecentos, no seu casaco de camelo, no meu casaco de camelo, de costas para o mundo e com um estranho sorriso no rosto. Dois passos e desapareceu dentro do navio.

(BARICCO, 2000, p. 55-56).

[...]

Então um dia chegou-me uma carta, tinha sido escrita por Neil O’Connor, aquele irlandês que estava sempre brincando. Daquela vez, entretanto, era uma carta séria. Dizia que o Virginian tinha-se acabado, pela guerra, tinham-no usado como hospital flutuante e por fim estava tão ruim que decidiram afundá-lo. Desembarcaram em

Plymouth a pequena tripulação remanescente, encheram-no de dinamite e mais cedo ou mais tarde o levariam ao largo para acabar com ele: bum, e pronto. E tinha um *post scriptum* que dizia: “Você tem cem dólares? Juro que devolvo.” E embaixo, outro *post scriptum*: e dizia: “Novecentos, ele desceu.” Só aquilo: “Novecentos, ele desceu.” (BARICCO, 2000, p. 61)

De tudo o que se poderia dizer da análise da tradução e do tradutor, o mais importante é relatar que Figueiredo realmente mudou o curso da história e fez Novecentos finalmente descer do navio, algo não previsto por Baricco.

Além disso, analisando outros trechos, observam-se as inúmeras conotações ou efeitos que as palavras em itálico possuem na sua tradução, mas que não teriam, na língua de origem, os mesmos efeitos, já que no texto original não figuram em itálico. Baricco introduz os vocábulos estrangeiros sem recorrer ao itálico, dando assim o efeito de pertecerem à mesma língua, de serem homogêneos ao discurso.

Há nesta publicação de *Novecentos* uma série de equívocos, e de escolhas, obviamente, da parte de Figueiredo. Em ao menos dois momentos do romance nos quais há expressões idiomáticas, Figueiredo opta por deixá-las literalmente, mas em itálico, cabendo ao leitor desvendar ou imaginar seu significado:

[...] calma, state seduti, il signore laggiù si è toccato, l'ho visto benissimo, [...] (Baricco, s.p.)	[...] calma, fiquem sentados, o senhor lá em cima <i>se tocou</i> , eu vi muito bem, [...] (BARICCO, 2000, p. 13)
[...] quella frase: ha fatto la fine del topo. Io non volevo fare la fine del topo, [...] (Baricco, s.p.)	[...] aquela frase: você teve o <i>fim do rato</i> . Eu não queria ter o <i>fim do rato</i> , [...] (BARICCO, 2000, p. 28)

Em nenhum momento da leitura do texto traduzido pretendi ir à caça de possíveis deslizos e incoerências, mas o uso constante do itálico foi algo que chamou muito a atenção e, em alguns momentos, provocou dúvidas quanto a seus significados. A leitura da obra sem relacioná-la ao texto fonte fez-me chegar a algumas conclusões negativas: em primeiro lugar, o romance como um todo não consegue suportar a própria poética (ele desceu do navio, mas o narrador o encontra lá, e, na cena final, Novecentos está no céu, ou seja, morreu); as palavras e expressões em itálico causam um estranhamento e ambiguidade de sentidos; não é possível compreender com clareza a sistematicidade do uso do itálico (ora para palavras estrangeiras, ora para expressões idiomáticas, ora para dar um efeito de oralidade); com algumas palavras da língua italiana, ele opta por não traduzi-las e deixá-las no corpo do texto, algumas em itálico e outras não.

Entretanto, os comentários presentes nas redes não revelam nenhum desses detalhes acima citados. Parece que a obra foi inserida com sucesso, o que talvez seja devido ao filme lançado dois anos antes da publicação do livro no Brasil.

Além de responder prontamente às perguntas do questionário, Figueiredo, ao mandar pelo correio suas respostas, enviou-me junto uma carta, na qual diz o seguinte:

Parece-me que *Novecento*, por sua forma especialíssima de narrativa, seja uma das obras de Baricco que mais comentários enseja. Impressionou-me o ensaio de Roberta Mataragi em que analisa detidamente trechos do monólogo que enfocam com ampla abrangência a memória do nosso herói-protagonista, cuja “experiência de vida” se compusera exclusivamente nos retalhos narrados por passageiros, já que ele tudo sabia sobre lugares que jamais tinha visto, incluindo os armoas...

E ainda, não supus que estudiosos aplicados – como você – se fossem interessar tão profundamente por um “livrinho” traduzido por mim... E agradeço a preferência.<sup>44</sup>

Apreciei sua disposição em comentar, mesmo fora do questionário, suas ideias e pensamentos sobre a obra. Figueiredo relatou, ainda, que ao responder ao questionário, lhe voltou a curiosidade de rever a narrativa e de repassar o conteúdo da história de *Novecento*, mas em nenhum momento fala da obra através de sua tradução, citando-a sempre no original.

É interessante o comentário do tradutor no qual chama sua tradução de “‘livrinho’ traduzido por mim”. O comportamento do próprio tradutor diante de seu trabalho, pode-se pensar, é muitas vezes condizente com a sua posição de invisibilidade.

### 3.1.3 *Senza Sangue*, por Rosa Freire d’Aguiar

[...] significa abrir o universo mental dos leitores brasileiros à criação de autores de que do contrário eles não poderiam desfrutar. Mais do

---

<sup>44</sup> Em carta de Figueiredo endereçada a mim, em agosto de 2012.



que isso, traduzir para mim é um prazer – e uma obsessão. (Rosa Freire d'Aguiar, 2012)

Residente atualmente na cidade do Rio de Janeiro, Rosa Freire d'Aguiar tem sua formação acadêmica em Jornalismo pela PUC/Rio de Janeiro e não possui, ao que consta, nenhuma formação específica em tradução. É tradutora desde 1987 e atua nas áreas de literatura, artes, ciências sociais e economia, com os idiomas francês, espanhol e italiano. Freire trabalha também adaptações do português europeu para o português brasileiro.

Como jornalista, trabalhou em diversos órgãos de imprensa e foi correspondente em Paris da revista *Istoé* e do *Jornal da República*, de São Paulo. Morou em Paris de 1987 a 2001, e desde então passa de cinco a seis meses por ano nessa cidade. Ainda como jornalista, entrevistou personalidades importantes do mundo literário e artístico como Georges Simenon, Roland Barthes, Rudolf Nureyef, Eugène Ionesco, Marc Chagall e Salvador Dalí.

Aprendeu o idioma espanhol em diversos cursos de língua e literatura feitos no Brasil e na França e também devido às inúmeras viagens à Espanha como correspondente de jornais brasileiros na Europa. Já o aprendizado do idioma italiano deu-se através de vários cursos pelo Instituto Italiano di Cultura, em Paris e no Rio de Janeiro, e também graças às suas viagens à Itália como jornalista.

Segundo o Dicionário de Tradutores Literários no Brasil (DITRA)<sup>45</sup>, na vasta bibliografia de Freire destacam-se as obras traduzidas do francês, seguidas em menor grau por aquelas do espanhol e, por último, do italiano: *Bela vida e as guerras do fidalgo Mr. Pyle* de Alessandro Barbero (1997), *O general na biblioteca* de Italo Calvino (2001), duas obras do crítico literário Pietro Citati *Goethe* (1996) e *Proust* (1999). É interessante destacar que Rosa Freire estreou como tradutora (em 1987) graças a uma proposta de tradução sua. Por ter uma boa relação com a Editora Paz e Terra, ela propôs a tradução de *Le compte de Gobineau au Brésil*, de Georges Raeders, e assim começou sua carreira em tradução literária.

Freire teve também a oportunidade de fazer parte do corpo editorial da Editora Paz e Terra, sugerindo muito títulos a serem traduzidos e que se encontram hoje à disposição nas estantes das livrarias brasileiras. Talvez por ter ocupado ao mesmo tempo os dois

---

<sup>45</sup> Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RosaFreireDAguiar.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

fatores do sistema – a “instituição” e o “produtor” –, tenha sido mais fácil lidar com as questões de autonomia no trabalho de tradutor. Na entrevista à Dorothee Bruchard, Freire declara livremente:

A verdade é que, tanto na Paz e Terra como na Companhia das Letras, principais editoras para as quais traduzi e traduzo, a relação tradutor-editor tem sido uma via de mão dupla, com sugestões de ambas as partes, sem pedras no caminho, o que talvez explique minha bagagem de sessenta títulos traduzidos nesses quinze anos. (FREIRE, 2004, p. 30)

A partir de então, a grande maioria dos seus títulos tem sido publicada pela Companhia das Letras. De Baricco, Freire traduziu *Senza Sangue*, publicado pela Companhia das Letras, em 2008. Seria o sexto romance de Baricco traduzido no Brasil e o segundo publicado pela mesma editora.

Algumas informações relativas à sua metodologia no ato tradutório podem ser encontradas no livro citado acima, que se trata de uma entrevista de Marlova Aseff e Dorothee Bruchard à tradutora em questão:

Meu processo é assim: a menos que seja um livro que já li (o que é raro, pois tenho traduzido muita novidade), não leio antes. Se ler antes, quase perco a graça de traduzir. Quando é um grande autor, é diferente. Por exemplo, traduzi Os cadernos de Dom Rigoberto, do Mario Vargas Llosa, e resolvi ler antes para sentir o ritmo, o vocabulário, que é muito peruano. (FREIRE, 2004, p. 74)

Outro elemento interessante a se destacar dessa entrevista é que, dependendo do autor, da língua ou do enredo do romance, Freire faz várias leituras de outros tantos textos para compreender tanto o texto (autor) quanto o contexto no qual o texto está inserido: “deixar-me levar ao sabor de leituras que ajudem ou complementem o esforço de fidelidade ao texto original é uma vagabundagem que às vezes me leva longe e me faz descobrir livros em minha própria casa” (2004, p. 55).

Percebe-se que Freire tem uma forte atitude de compromisso com o contexto fonte e com o de chegada; a partir do momento em que

se esclarece o primeiro, ela estabelece então uma familiaridade com o texto de chegada, ficando mais à vontade para fazer suas alterações, suas escolhas. Ela se declara obcecada por buscas desse tipo e também pelo conteúdo semântico das palavras – sempre procurando um contexto que melhor acolha a palavra a ser traduzida.

### **Da obra *Senza Sangue* (2002)**

É o sexto romance de Baricco na Itália e a quinta obra do autor a ser publicada no Brasil. É um romance breve, dividido em dois breves capítulos, intitulados *Um* e *Dois*. Narra a história da personagem Nina, que, ainda menina, presencia (apenas com seus ouvidos, pois está escondida num alçapão) a morte de sua família – seu pai e seu irmão. Mais uma vez Baricco faz uso de um lugar fictício, e apesar de colocar nomes hispânicos nos personagens e em algumas descrições geográficas, o autor faz uma nota dizendo que “a escolha dos nomes hispânicos deve-se a razões puramente musicais e não pretende sugerir uma inserção temporal ou geográfica dos acontecimentos”<sup>46</sup>.

No primeiro capítulo, o narrador apresenta a cena em que a casa de Nina é invadida por três homens que matam seu pai e seu irmão. Um deles, o mais jovem, chamado Tito, descobre onde está escondida Nina e observa atentamente essa menina que está encolhida num alçapão, envolta em um cobertor. Os dois se olham por um instante e Tito decide não alertar aos outros dois homens dessa descoberta. Ele fecha o alçapão e abandona a casa, que fica em chamas. Dias depois, Nina é levada por um homem que ali passa a cavalo, e nada mais se sabe desta protagonista.

No segundo e último capítulo, Nina, personagem misteriosa, da qual se sabe muito pouco, vai ao encontro do último dos homens que mataram sua família e que ainda estava vivo, Tito. Todo o capítulo é o encontro dos dois e um acerto de contas de suas vidas; a vida de Nina se revela através do que Tito ouvira falar dela e de algumas intervenções da própria personagem em relação à história relatada por Tito. Numa mistura de curiosidade e vingança, o diálogo entre eles se estabelece em um bar qualquer, com música ao vivo, e termina em um quarto de hotel chamado Califórnia.

---

<sup>46</sup> Nota do autor – edição de Companhia das Letras, 2008.

## Da tradução: *Sem Sangue* (Companhia das Letras, 2008)



A tradução dessa obra foi encomendada pela Editora Companhia das Letras. Antes de traduzir, a tradutora não conhecia o autor. Ao traduzi-lo, também não procurou ler outros de seus romances nem as traduções para o português já disponíveis. Porém, após realizar a tradução de *Sem Sangue*, leu o romance *Seda* (traduzido para o português por Léo Schafman e publicado pela Companhia das Letras em 2007) e o mesmo romance em francês (*Soie* – tradução de Françoise Brun, Editions Albin Michel, 1997).

Durante o processo, Freire não estabeleceu nenhum tipo de contato com o autor, nem com os atuais tradutores. Segundo a tradutora, a editora lhe concedeu total liberdade na tradução e não estabeleceu regras para a execução da tarefa. O tempo que lhe foi concedido para a execução da tradução foi suficiente e a tradutora concordou com todo o conjunto da obra, julgando que as escolhas de capa e ilustrações foram coerentes com sua tradução. Seu trabalho também se estendeu em compor os aparatos editoriais (orelhas, contracapa) e a escolha/tradução do título.

Nos paratextos (orelhas e contracapa) feitos por ela, nota-se uma desenvoltura de sua parte ao descrever o romance, dando indicações que não são evidentes ao se fazer a leitura do texto:

[...] o médico (doutor Manuel Roca) vive no campo, em companhia do casal de filhos pequenos. Parece esconder um passado ambíguo, talvez tenha colaborado com o regime derrotado no final do conflito. Os homens do comando revolucionário alegam que lutaram para construir um mundo melhor. Um mundo, ao que tudo indica, onde o doutor Roca não tem vez. Nem direito de defesa. (FREIRE, orelha do livro, 2008)

Talvez essa afinidade no tratamento com os outros profissionais envolvidos na edição e publicação da obra venha do seu passado experiente na edição e na competência desses profissionais:

Há anos traduzo praticamente só para Companhia das Letras. E os preparadores de lá são muito competentes e corretos. Não costumo impor minha vontade, ao contrário, quando o texto preparado me é mandado de volta, em geral aceito tudo o que o preparador sugeriu. Porque acho mesmo importante que alguém releia com mais distância o que a gente escreveu. (FREIRE, 2004, p. 69)

Sobre o processo de tradução da obra de Baricco, Freire declara que o trabalho foi fluido e não houve necessidade de inclusão de notas de rodapé. Ela se diz satisfeita com o trabalho final, embora não tenha explicado o porquê. Para essa obra em particular, a tradutora declara que não teve nenhum tipo de retorno do público, mas explicou que, em geral, o retorno do público se dá através dos críticos literários e dos resenhistas.

Consta, na capa do romance, um adesivo a título informativo no qual está escrito “do autor de *Seda*”. Note-se que este é o terceiro romance publicado pela editora, posteriormente à publicação de *Seda*.

### **Excertos traduzidos:**

Desde o começo do romance, Baricco repete a posição em que se encontra Nina: de lado e encolhida com as pernas e pés unidos e as mãos entre as pernas, sua cabeça fechando o círculo que compunha seu corpo. Baricco varia um pouco nos verbos e adjetivos que acompanham a descrição, mas a repete sete vezes no primeiro capítulo e a retoma duas vezes no segundo; a última vez é na penúltima página do romance.

Em minha leitura do romance, a repetição da descrição dessa posição é sistemática e simbólica. Ela representaria o acolhimento tanto do nascimento quanto da morte, a renovação do corpo junto à terra, à proteção que só a terra pode dar a um corpo sem vida. Essa posição é tão recorrente no texto que a editora, Companhia das Letras, estampou na capa a imagem de uma pessoa encolhida, de pernas cruzadas e mãos entre as pernas, imagem esta muito semelhante àquela que seria publicada na Itália em 2010, na edição em quadrinhos de *Senza Sangue*.

Devido à importância dessa descrição na obra, apresento alguns dos excertos em que Baricco repete sistematicamente essa posição, um modo para mostrar como a repetição – particularidade desse autor – é tratada por Rosa Freire d’Aguiar:

<b>Texto de Baricco</b>	<b>Tradução de Rosa Freire d’Aguiar</b>
<p>Si era sdraiata su un fianco. Aveva piegato le gambe, e se ne stava lì, <i>rannicchiata</i> come se fosse nel suo letto, con nient’altro da fare che addormentarsi, e sognare (p. 12)</p>	<p>Tinha se deitado de lado. Dobrara as pernas, e ali estava, <i>encolhida</i>, como se estivesse em sua cama, não tendo nada para fazer senão adormecer, e sonhar. (p. 16)</p>
<p>Si appiattì contro la coperta, e <i>si rannicchiò ancora di più</i>, tirando su le ginocchia, verso il petto. Le piaceva stare così. Sentiva la terra, fresca, sotto il fianco, a proteggerla – lei non poteva tradirla. (p. 14)</p>	<p>Grudou-se no cobertor e <i>se encolheu mais ainda</i>, puxando os joelhos para perto do peito. Gostava de ficar assim. Sentia a terra, fresca, sob o quadril, a protegê-la – ela não poderia traí-la. (p. 18)</p>
<p><i>Rannicchiata su un fianco</i>, si mise a cancellare una ad una le imprecisioni. Allineò i piedi fino a sentire le gambe perfettamente appaiate, le due cosce morbidamente unite, le ginocchia come due tazze in bilico una sull’altra, le caviglie separate da un nulla. (p. 16)</p>	<p><i>Agachada, de lado</i>, começou a eliminar, uma a uma, as imprecisões. Juntou os pés até sentir as pernas perfeitamente alinhadas, as duas coxas suavemente unidas, os joelhos como duas xícaras em equilíbrio uma sobre a outra, os tornozelos separados por um vão. (p. 20)</p>
<p>Allora unì le mani e le infilò tra le gambe. <i>Si piegò ancora di più</i> avvicinando le ginocchia alla testa. (p. 30)</p>	<p>Então juntou as mãos e as enfiou entre as pernas. <i>Curvou-se ainda mais</i>, aproximando os joelhos da cabeça. (p. 33)</p>
<p>C’era una bambina, là dentro, <i>rannicchiata sul fianco</i>, le mani nascoste tra le cosce, la testa leggermente piegata in avanti, verso le ginocchia. (p. 32)</p>	<p>Havia uma menina lá dentro, <i>agachada, de lado</i>, as mãos escondidas entre as coxas, a cabeça ligeiramente inclinada para frente, para os joelhos. (p. 34)</p>
<p><i>Si rannicchiò</i> alle sue spalle: tirò su le ginocchia verso il petto: allineò i piedi fino a sentire le gambe perfettamente appaiate, le due cosce morbidamente unite, le ginocchia come due tazze in bilico una sull’altra, le caviglie separate da un nulla: si strinse un po’ tra le spalle e fece scivolare le mani, unite, in mezzo alle gambe. (p. 80)</p>	<p><i>Encolheu-se</i> contra as costas dele: puxou os joelhos para perto do peito: juntou os pés até sentir as pernas perfeitamente alinhadas, as duas coxas suavemente unidas, os joelhos como duas xícaras em equilíbrio uma sobre a outra, os tornozelos separados por um vão: apertou um pouco os ombros e fez as mãos escorregarem, juntas, para o meio das pernas. (p. 79)</p>

Enquanto o autor trabalha na descrição principalmente com os verbos *piegarsi* e *rannicchiarsi*, Freire usa outros sinônimos: encolher-se, curvar-se, agachar-se. Contudo, quando o autor evoca uma mesma descrição (cf. o terceiro e o sexto trechos traduzidos), Freire permanece com aquela que já havia traduzido anteriormente, respeitando a sistematicidade na repetição. Ademais, em alguns momentos do romance, Baricco compara a posição da personagem à de um animal em sua toca. Já os sinônimos que Freire usou não permitem esse mesmo efeito animalesco, de modo que, na tradução, tem-se uma repetição sem ênfase e de imaginário não tão bem definido.

### 3.2 Baricco por Roberta Barni

[...] gosto de pensar, citando J. P. Paes, em servir de “ponte” entre duas culturas, em poder proporcionar o contato entre autor e leitor que, de outro modo, não se daria. [...] ao mesmo tempo traduzir pode ser frustrante, pois toda tradução nos coloca diante de limites que precisamos superar [...] como dizia W. Benjamin, toda tradução é apenas um modo, ainda que provisório, de fazer as contas com as estranhezas das línguas [...] se não hesitasse, não seria tradutora. (BARNI, 2012)

Roberta Barni é natural da Itália, formou-se em Direção Teatral pela Escola Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), especializou-se em Tradução/Italiano pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da mesma universidade, onde também realizou seu mestrado em Letras e seu doutorado em Linguística – Semiótica e Linguística Geral/Tradutologia. Na Universidade de Bologna, Itália, realizou seu pós-doutorado em Teoria Literária e Italianística. Desde 2003, é professora doutora de Literatura Italiana junto ao Departamento de Letras Modernas na FFLCH da USP.

Barni atua como tradutora desde 1993. Ela ressalta que “antes de ingressar como docente na USP (2003) trabalhei como tradutora literária no campo das artes e do jornalismo, como tradutora técnica em todo campo e também como intérprete”.

No que diz respeito aos idiomas com os quais trabalha, Barni lida mais frequentemente com o italiano e o português e, mais raramente, com o francês e o inglês. Nota-se, em sua bibliografia junto

ao DITRA<sup>47</sup>, sua imensa contribuição no que concerne à tradução de obras literárias do italiano: autores renomados como Giovanni Verga e Luigi Pirandello (no teatro) e autores contemporâneos como Italo Calvino, Niccolò Ammaniti, Dino Buzzati, Claudio Magris, Daniele Del Giudice e Antonio Tabucchi.

Tradutora visivelmente dedicada, Barni chegou a ser finalista por três vezes do prêmio Jabuti de tradução: em 1996, com *Centúria, Cem pequenos romances*, de Giorgio Manganelli (Iluminuras); em 1997, com o livro-ensaio *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*, de Massimo Canevacci (Studio Nobel), e em 2003, com *Retábulo*, de Vincenzo Consolo (Berlendis & Vertecchia).

A primeira tradução de Baricco no Brasil, *Oceano Mar*, como já dito, foi indicação da própria Roberta Barni à Editora Iluminuras, devido a um projeto de tradução, fruto de seu trabalho como mediadora cultural à procura de autores italianos contemporâneos para inserção no sistema literário brasileiro. Novamente, uma boa relação editor/tradutor foi o que favoreceu o ingresso de Baricco em território nacional, podendo-se acrescentar, ainda, que pelo fato de ser finalista do prêmio Jabuti de tradução em dois anos consecutivos (1996 e 1997), Barni ganhou mais credibilidade com a editora, de modo que seu projeto, ainda que não integralmente, teve início. Vale lembrar que os prêmios e as feiras do livro fazem parte daquela “instituição” que acaba por denominar e nomear as centralidades num determinado momento do polissistema de chegada.

As outras três obras de Baricco traduzidas por Barni foram todas encomendadas – primeiramente pela Editora Rocco, que logo após o lançamento de *Oceano Mar* já havia comprado o “passe” do autor para a tradução de *Seda*, e posteriormente pela Companhia das Letras, a qual é, desde 2007, detentora dos direitos autorais de Baricco no Brasil. Pela Editora Rocco, Barni traduziu *City* (2002), quarta obra de Baricco e segunda publicada por essa editora; pela Companhia das Letras, traduziu *Esta História* (2007), sétima obra de Baricco traduzida no Brasil e a terceira publicada por essa editora; e *A paixão de A.* (2011), oitava obra traduzida e, até o momento, a última a ser publicada no Brasil.

Nesse breve histórico das obras de Baricco traduzidas por Roberta Barni, percebe-se que a tradutora trabalhou em períodos diferentes com as três editoras envolvidas na publicação de Baricco no Brasil. Mesmo tendo já traduzido outros autores italianos para essas

---

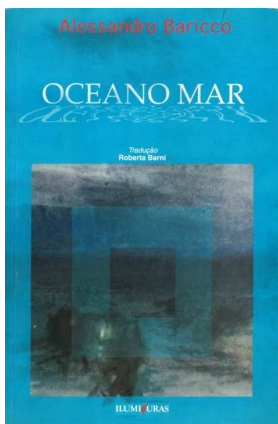
<sup>47</sup> DITRA, verbete Roberta Barni. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RobertaBarni.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2013.



mesmas editoras, numa segunda entrevista (ver Anexo 2), quando questionada se teve algum privilégio no trabalho com as editoras em decorrência de já ter realizado outras traduções do mesmo autor, Barni relata que as editoras sequer sabiam de seu envolvimento editorial inicial.

Contextualizando a atuação de Barni nesta pesquisa, considero seu trabalho como central, sendo esta uma tradutora de prestígio tanto por seu longo histórico quanto pelo número considerável de obras que traduziu de Baricco e de outros autores italianos. Porém, ao colocá-la no sistema real, percebe-se que ela não tem nenhuma vantagem ou privilégio diante dos outros profissionais que também traduziram Baricco. Esse fato pode levar a duas conclusões: a primeira é que o trabalho anterior do tradutor parece não importar para as editoras de maior alcance (importa apenas se possui uma boa escrita e bom domínio da língua fonte) e, em segundo lugar, que poucas editoras estão realmente abertas às sugestões vindas desse profissional. O interesse maior é no fator comercial.

### De seu projeto de tradução: *Oceano Mare* (1993)



Com o desejo de explorar a literatura italiana contemporânea e sugerir novos títulos para tradução, Roberta Barni iniciou seu projeto com *Oceano Mare*, de Alessandro Baricco.

A tradutora conheceu o autor por meio de seu programa televisivo *Pickwick* e afirma ter achado interessante a sua medida em prol da popularização da literatura. Sabia também que era um autor que suscitava muitas polêmicas na Itália: “se era alvo de muitas críticas, também se interessava pela divulgação da literatura em senso lato, e usava a televisão para isso, com muito sucesso. Quanto aos livros, a crítica caía matando, mas ele vendia muito e continuava seu caminho” (ver Anexo 2).

Já intencionada em traduzir Baricco, Barni leu *Oceano Mare* e *Castelli di Rabbia*, mas optou pela tradução do primeiro, por julgá-lo mais interessante:

*Oceano Mare* tinha características bem peculiares, logo depois do movimento dos canibais parecia ser a única novidade, um tanto pós-moderno, delator de influências e muito imagético. Enfim, achei que reunia características interessantes para ser proposto aqui. (Barni, Anexo 2)

Antes de iniciar a tradução, propôs a ideia de publicação à Editora Iluminuras, pois tinha um bom relacionamento com o seu editor, Samuel Leon, o qual foi receptivo e aceitou a proposta. Após a confirmação por parte da editora, começou a tradução da obra. Barni relata que levou de dois a três meses para traduzir *Oceano Mare* e que, durante esse processo, fez inúmeras leituras, buscou outros livros, outras narrativas que abarcassem o tema do mar, do oceano, de naufrágios etc.

O processo de intertextualidade de Barni é interessante, pois ela diz que, ao traduzir, releu *Castelli di Rabbia*, mas sobretudo foi reler Joseph Conrad (*Cuore di tenebra*, *La follia di Almayer* e *Tifone*), Herman Melville (*Bartleby*) e também, do mesmo autor, *Moby Dick*, por puro prazer, pois este é um dos seus livros preferidos. Deste último romance, Baricco faria posteriormente uma edição bilíngue (inglês, italiano) – *Tre scene da Moby Dick: tradotte e commentate da Alessandro Baricco con Ilario Meandri* –, publicada em 2009 pela Fandango Libri.

Um fato interessante é que a tradutora fez as leituras das obras citadas acima todas em italiano, ou seja, já em uma tradução, por questão de maior afinidade com a língua italiana ou mesmo para reativar o léxico italiano que talvez tivesse inspirado o autor (se este não leu em inglês, logicamente).

Com relação às dificuldades encontradas na tradução específica de *Oceano Mare*, Barni relata algo muito curioso no que concerne à tarefa do tradutor em exercício. Ela afirma que os autores italianos contemporâneos não apresentam dificuldades comuns; a tradução de cada um deles tem seu prazer e sua dificuldade. Ao traduzir a parte do naufrágio, no capítulo segundo do livro, “*Il ventre del mare*”, ela diz: “tive muita dificuldade com a segunda parte, a do naufrágio, porque era muito violenta e me deixava muito prostrada traduzir aquilo”. Em outra entrevista, Barni comenta novamente sobre esse mesmo trecho:

Naquela ocasião me senti sem espaço para abrigar tamanha cruzeza, tamanha fúria. [...] tive de me afastar e voltar a afastar-me novamente antes de conseguir traduzir um dos capítulos que tinha essa

característica e que ocupava 1/3 do livro! Só que... – e esse é sem dúvida o outro lado da moeda – no mesmo livro, ele atingia também uma extrema delicadeza. (2009, p. 218)

É interessante ressaltar que, no processo tradutório, o tradutor encontra não apenas os problemas de ordem linguística, lexical e sociolinguística, mas também de identificação e representação neutra (ou não) do autor, como foi o caso de Barni, apesar de ter ela mesma escolhido o obra. Isso pode ocorrer com mais frequência com aqueles tradutores que recebem mais encomendas. A empatia do tradutor com o autor pode ser um elemento que comprometa a recriação e a reescritura de determinada obra na língua de chegada.

Ao terminar sua tradução, Barni fez questão de rever o texto depois da finalização: “é uma praxe que eu tenho sempre que posso, em geral ‘poder’ está vinculado à pressa da editora mais do que a qualquer outro aspecto”. Também foi consultada na composição do produto final (como capa, orelhas, ilustrações, informações do autor etc.). Rever o texto depois da preparação e participar (ou simplesmente ser consultado) na composição das outras partes dos livros: essas são duas ações que geralmente os tradutores que recebem uma tradução como encomenda não têm acesso ou participação alguma, com exceção para aqueles tradutores que “são da casa” e que, assim, podem conferir de perto e opinar sobre o produto final (como é o caso de Rosa Freire d’Aguiar).

Em 1997, o livro foi publicado, e meses depois foram oferecidos à Editora Iluminuras os direitos autorais de Baricco para traduzir *Seda*. No entanto, como o livro acabara de ser lançado e as vendas de *Oceano Mar* não poderiam ter atingido um valor significativo, além de a Iluminuras ser uma editora pequena, esta declinou os direitos, que passaram a ser da Editora Rocco.

Desse modo, Baricco engrenou em outras traduções de suas obras, e o projeto de Barni de dar continuidade às traduções, não somente às de Baricco, mas àquelas dos autores italianos contemporâneos, veio ao fim. Porém, posteriormente, como já visto, ela foi contatada pelas outras editoras para fazer outras traduções do mesmo autor. Nesse momento, contudo, a tradutora já não seguia mais a trajetória do autor, e confessa:

Mas como o meu projeto não teve continuidade (depois de muito trabalhar para a publicação dos autores italianos contemporâneos, diante dos

resultados pífios, desisti) e o meu prosseguimento se deu “apenas” como tradutora, não tenho ideia de qual foi o desdobramento. (Barni, Anexo 6)

Achei interessante perguntar-lhe o que achava de toda a repercussão atual do autor no Brasil, se se sentia em parte responsável pela inserção do autor e se estava disposta a traduzir outras de suas obras caso isso lhe fosse proposto. Barni respondeu:

Acho apenas que dei o primeiro passo, mas isso não quer dizer muito, já que infelizmente meu projeto não teve continuidade nem reconhecimento, e se eu não tivesse dado, como o livro acabou tendo enorme sucesso na Itália, provavelmente alguém mais acabaria publicando esse romance. Quanto ao meu projeto é uma pena, porque era um projeto maior, como disse, mas não encontrei solo fértil para isso. Quanto ao Baricco, como disse, não sei qual o resultado concreto. Nem sei quanto vendeu. Aliás, como no Brasil os exemplares não são numerados, como saber de fato? Depende-se sempre do que as editoras declaram... Por outro lado, sei que o autor preza que seja um bom tradutor a cuidar de sua obra. Mas também sei que no fim o que vale é o autor, e pouco importa a história de seu trajeto. Conta o dinheiro do passe e a editora, quando não entram outros fatores em jogo. [...] Deixei de acompanhar a produção do autor. Mais por falta de tempo do que outra coisa. Hoje em dia gostaria de ler primeiro o livro, porque tenho pouquíssimo tempo para traduzir, então gosto de me dar ao luxo de escolher o que traduzo. (Barni, Anexo 6)

De um certo ponto de vista, Barni é daquele *tipo* de tradutor que é realmente impulsionado pela função de mediador cultural, de se colocar no meio de duas culturas (ao menos) e comunicar tanto a uma quanto a outra o que se pode ter de melhor. É uma tradutora que engloba essa função primorosa do tradutor, assim como Rosa Freire d’Aguiar, se ela não tivesse encontrado essa paixão da arte de traduzir por um acaso. Barni, porém, de todos os tradutores aqui estudados, é a única que tem formação na área e uma série de estudos (empíricos e científicos) sobre

essa arte. Isso a torna diferente, pois faz da sua vida, digamos assim, sua atividade principal.

A diferença entre um tradutor propor uma obra ou recebê-la como encomenda é enorme, tanto em questões de tempo (releitura e pesquisa de intertextos), de liberdade (uma desenvoltura na reescrita em língua de chegada) e, arrisco dizer, de prazer.

### **Da obra *Oceano Mare* (1993)**

*Oceano Mare* é o segundo romance de Baricco publicado na Itália e o primeiro lançado no Brasil. Tem um volume bem maior de páginas do que *Seta*, *Novecento* e *Senza Sangue*. É dividido em três partes: *Libro primo: Locanda Almayer*, *Libro secondo: Il ventre del mare* e *Libro terzo: I canti del ritorno*. A primeira parte é dividida em capítulos, enumerados de 1 a 8; a segunda parte não tem divisões, mas no corpo do texto há invenções várias: parágrafos iniciados a partir da metade para o fim da margem, repetições, espaçamentos aleatórios; a terceira parte também é enumerada de 1 a 8, mas recebe ao lado de cada número o nome de um dos personagens do livro.

É narrado, na primeira e na terceira parte, em terceira pessoa (narrador externo) e, na segunda parte, em primeira pessoa. O enredo todo se passa ou em alto mar ou à beira-mar. *A Estalagem Almayer* (trad. de Roberta Barni) é a apresentação dos oito personagens e o encontro de todos ao lugar de pouso com o mesmo nome. *O ventre do mar* é a história do naufrágio da fragata Alliance pelo seu sobrevivente, o qual retornará na terceira parte, realizando o desfecho do romance e de um dos personagens. *Os cantos do retorno* é dividido em oito partes, cada qual com o nome dos personagens, e, como o nome sugere, é o desfecho de cada um deles.

Não seria possível resumir, de maneira adequada e suficiente, o enredo dessa obra, pela particularidade de acontecimentos e características dos personagens. Contudo, *grosso modo*, os personagens são “pessoas” em busca de algo que dê sentido às suas vidas, e eles se reconhecem, se ajudam e se diferenciam nesse mesmo lugar, a Estalagem Almayer, que por sua vez é administrada por quatro “seres” em corpo de crianças (Dira, Ditz, Dol e Dood), que leem os sonhos, preveem acontecimentos e têm uma relação íntima com o mar e com a estalagem.

Nesse romance, Baricco opta novamente pelo registro formal “voi” nas relações entre quase todos os personagens, e Roberta Barni faz a distinção entre registro formal (“o senhor”/“a senhora”) e registro

informal (“você”). Como já dito antes, a segunda parte é repleta de repetições e é povoada de narrativas violentas, de horror e terror.

### **Excertos traduzidos:**

Optei por um trecho de diálogo entre a personagem Elisewin (que, segundo Barni, estaria no outro extremo do texto de Baricco, com grande sensibilidade e delicadeza) e seu tutor/mentor, Padre Pluche (um padre que diz o que pensa sem querer, e o que pensa é aquilo que sempre vai ao contrário de sua reputação como padre). A comunicação entre esses dois personagens é uma das poucas exceções ao registro formal usado por Baricco – que adota novamente o “*voi*”, já visto em *Seda*, como uma estratégia para ambientar seus romances e dar-lhes um efeito diferente. Nos diálogos entre os personagens mencionados acima, o autor usa o registro informal, fazendo-os se tratarem por “*tu*”. Escolhi também outro trecho, mas com o uso do “*voi*” como registro formal; é também um diálogo entre Padre Pluche e o médico de Elisewin.

#### **Texto de Baricco**

- Ma secondo te, morirò, laggiù?
- a Daschenbach?
- Quando mi metteranno nel mare.
- Ma figurati...
- dai, dimmi la verità, Padre Pluche, non scherzare.
- Non morirai, te lo giuro, non morirai.
- E tu, come lo sai?
- Lo so.
- Uffa.
- L’ho sognato.
- Sognato...
- Ascoltami, allora. Una sera, vado a dormire, mi infilo nel letto e quando sto per spegnere vedo la porta aprirsi e entrare un ragazzino. Credevo fosse un cameriere, una cosa del genere. E invece, mi si avvicina e mi dice: “C’è qualcosa che volete sognare, stanotte, Padre Pluche?”. Così. E io dico: “La contessa Varmeer che fa il bagno”.
- Padre Pluche...
- Era una battuta, no? Va be’, lui non dice nulla, sorride un po’ e se ne va. Io mi addormento e cosa sogno?
- La contessa Varmeer che fa il bagno.
- Ecco.
- E com’era?
- Ah, niente, una delusione...

- Brutta?
  - Falsa magra, una delusione... Comunque... Torna ogni sera quel ragazzino. Si chiama Ditz. E ogni volta mi chiede se voglio sognare qualcosa. Così io l'altro ieri gli ho chiesto: "Voglio sognare Elisewin. Voglio sognarla quando sarà grande". Mi sono addormentato, e ti ho sognata.
  - E com'ero?
  - *Viva.*
  - Viva? E poi?
  - Viva. Non chiedermi altro. Eri viva.
  - Viva... io?
- (BARICCO, 2007, p. 90)

#### **Tradução de Roberta Barni**

- Mas, em sua opinião, eu vou morrer, lá?
- Em Daschenbach?
- Quando me colocarem no mar.
- Mas que absurdo...
- Vamos, diga a verdade, Padre Pluche, não brinque.
- Você não vai morrer, eu juro, não vai morrer.
- E você, como sabe?
- Eu sei.
- Ufa!
- Eu tive um sonho.
- Sonho...
- Então ouça. Uma noite, estou indo dormir, meto-me na cama e quando estou para apagar a luz vejo a porta se abrindo e um garoto entrando. Pensei que fosse um camareiro, algo assim. Mas não, chega perto e diz: "Tem alguma coisa com que queria sonhar esta noite, Padre Pluche?". Assim. E eu digo: "A condessa de Varmeer tomando banho".
- Padre Pluche...
- Era uma piada, não é? Está bem, ele não diz nada, sorri um pouco e vai embora. Eu adormeço e o que é que sonho?
- A condessa de Varmeer tomando banho.
- É isso.
- E como era?
- Ah, nada, uma decepção...
- Feia?
- Falsa magra, uma decepção... De qualquer modo... Volta toda a noite, aquele garoto. Chama-se Ditz. E toda vez pergunta se eu quero sonhar alguma coisa. Assim antes de ontem eu disse: "Quero sonhar com Elisewin. Quero sonhar com ela quando adulta". Adormeci, e sonhei com você.
- E como eu era?
- *Viva.*
- Viva? E o que mais?
- Viva. Não me pergunte mais nada. Estava viva.

- Viva... eu?  
(BARICCO, 1997, p. 97)

As soluções encontradas por Barni nas expressões como *dai*, *figurati*, *comunque*, *ecco* e *va be'*, das quais o romance é repleto, são traduzidas contextualmente a expressões da língua de chegada, como as seguintes:

<i>Ma figurati...</i>	→ Mas que absurdo!
<i>Daí, dimmi la verità [...]</i>	→ Vamos, diga a verdade [...]
<i>Ecco</i>	→ É isso
<i>Va be' [...]</i>	→ Está bem [...]

Mais do que expressões, esses exemplos são marcações da língua oral que podem admitir vários sentidos de acordo com a situação dada. No caso de Barni, suas escolhas são relacionadas à função dos atos de fala da cultura de chegada.

#### Texto de Baricco

Arrivò al castello su una carrozza nera e lúcida, il che risultò un po' luttuoso ma anche molto scenografico. Salì velocemente la scalinata e giunto davanti a Padre Pluche, senza quasi mai guardarlo, chiese

- Siete voi il Barone?

- Magari.

Questo era tipico di Padre Pluche. Non riusciva a trattenersi. Non diceva mai la cosa che avrebbe dovuto dire. Gliene veniva in mente prima un'altra. Un attimo prima. Ma era più che sufficiente.

- Allora siete Padre Pluche.

- Ecco.

- Siete voi che mi avete scritto.

- Sì.

- Be', avete uno strano modo di scrivere.

- Nel senso?

- Non c'era bisogno di scrivere tutto in rima. Sarei venuto lo stesso.

- Ne siete sicuro?

Ad esempio: qui la cosa giusta da dire era

-Scusatemi, era uno stupido gioco

*e in effetti la frase arrivò perfettamente confezionata nella testa di Padre Pluche, bella, lineare e pulita, ma con un attimo di ritardo, quel tanto che bastava per farsi scivolare da sotto uno stupido refolo di parole che non appena affiorato sulla superficie del silenzio si cristallizzò nell'incontestabile lucentezza di una domanda completamente fuori luogo.*



- Ne siete sicuro?

Atterdel sollevò ló sguardo su Padre Pluche. Era qualcosa di più di uno sguardo. Era uma visita medica.

- Ne sono sicuro.

*Hanno questo, di buono, gli uomini di scienza: ne sono sicuri.*

- Dov'è questa ragazzina?

(BARICCO, 2007, 25-26, grifos meus)

### Tradução de Roberta Barni

Chegou ao castelo numa carruagem negra e brilhante, o que teve um efeito meio lutuoso, mas também muito cenográfico. Subiu rapidamente a escadaria e ao chegar diante de Padre Pluche, quase sem olhá-lo, perguntou:

- O senhor é o Barão?

- Quem dera.

Isso era típico de Padre Pluche. Não conseguia se refrear. Nunca dizia a coisa que deveria ter dito. Ocorria-lhe outra antes. Um instante antes. Mas dava e sobrava.

- Então o senhor é o Padre Pluche.

- É isso.

- O senhor é quem me escreveu.

- Sim.

- Bem, o senhor tem um modo estranho de escrever.

- Em que sentido?

- Não havia necessidade de escrever tudo em rimas. Teria vindo da mesma forma.

- O senhor tem certeza?

Por exemplo: aqui a coisa certa a dizer era

- Queira me desculpar, era uma brincadeira tola

*e de fato a frase chegou perfeitamente acabada na cabeça de Padre Pluche, bela, linear e limpa, mas com um instante de atraso, aquele pouco que bastava para deixar deslizar de baixo um tolo sopro de palavras que assim que aflorou à superfície do silêncio cristalizou-se no incontestável brilho de uma pergunta completamente fora de lugar.*

- O senhor tem certeza?

Atterdel ergueu o olhar para Padre Pluche. Era algo a mais do que um olhar. Era uma consulta médica.

- Tenho certeza.

*Têm isso, de bom, os homens de ciência: têm certeza.*

- Onde está a moça?

(Baricco, 1997, p. 26-27, grifos meus)

Este último trecho é também rico de exemplos nos quais a tradutora fez suas opções de caráter contextual e funcional, como o caso de *Ma era più che sufficiente* → *Mas dava e sobrava*. Outra coisa a se

notar é a opção da tradutora em conservar a mesma pontuação nos períodos próprios da narração, que indico em *itálico* nos textos.

### **O processo tradutório de *City*, *Esta História* e *A paixão de A*.**

Quando elaborei o questionário destinado aos tradutores, realizei as questões relativas ao processo tradutório de apenas uma obra. Esse procedimento trouxe bons resultados com os tradutores Rosa Freire e Yadyr Figueiredo, mas com Roberta Barni não poderia utilizar os mesmos critérios, já que esta havia traduzido quatro obras do mesmo autor. As respostas que obtive de Barni no primeiro questionário foram um tanto quanto gerais, de modo que não foi possível obter outras informações mais precisas sobre seu trabalho de tradução com Baricco. A segunda entrevista que elaborei foi pensada especificamente para seu projeto pessoal de tradução; nessa ocasião, infelizmente, não retomei as questões processuais de todas as obras. Porém, nesta seção discuto o pouco que pude coletar em relação à obra e às opiniões da tradutora.

Resumo, a seguir, os dados do primeiro questionário e divido por sessões as obras e os trechos traduzidos, acrescentando informações ora provenientes dos dois questionários, ora adquiridas em outras fontes.

Ao perguntar a Barni se no seu processo de tradução ela incluiu a leitura de outras traduções brasileiras de Baricco, ela escreve:

Não, não procurei ler outras traduções, mas foi por falta de ocasião, quando posso procuro ver as outras versões em outras línguas, mas somente depois de ter terminado a minha primeira versão, para evitar influências indesejáveis do outro tradutor. (Barni, Anexo 1)

Barni afirma também não ter estabelecido nenhum tipo de contato com nenhum dos tradutores de Baricco no Brasil. Relatou na segunda entrevista que tomou conhecimento de que a edição de *Novecentos* teria tido alguns problemas, mas não fala de qual natureza esses problemas seriam nem esclarece se leu ou não a tradução.

Quanto ao contato com o próprio autor, a tradutora diz que isso aconteceu duas vezes:

Na primeira encontrei-o na feira do livro de Turim, onde ele apresentava uma palestra, mas foi um contato muito veloz. Em outra ocasião ele foi convidado para uma palestra na USP, e trocamos

algumas frases rápidas sobre as dificuldades tradutórias de *City* (foi mais no tom de piada, quando ele disse que os tradutores de *City* tinham sofrido bastante com a terminologia técnica do livro [...]). (Barni, Anexo1)

Sobre o tempo e as regras estabelecidas pelas editoras para a tradução das obras, Barni diz que o tempo “foi suficiente, mas corrido como sempre” e que não lhe impuseram nenhuma regra.

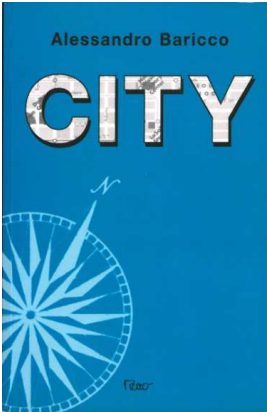
Quando questionada sobre a participação na composição do produto final (como capa, orelhas, ilustrações, informações do autor etc.) e sobre seu parecer acerca da coerência de todo o conjunto de acordo com sua tradução – no caso, todas as outras traduções (encomendas) –, Barni afirma que não foi consultada, mas que achou as escolhas feitas pelas editoras coerentes com as suas traduções. Ela traduziu, porém, todos os títulos das obras, menos em *A paixão de A.* (com título original *Emmaus*), cujo título não foi de sua autoria.

Relata, ainda, que nas traduções de Baricco não sentiu a necessidade da inserção de notas de rodapé nem de notas da tradutora justificando suas escolhas na tradução, mas que em outras de suas traduções, quando achou que fosse necessário, as editoras sempre lhe concederam espaço.

Sobre as questões relativas ao processo tradutório em si, se houve momentos de hesitação ou problemas de ordem tradutória, Roberta diz “certamente”, e ainda declara que “se não hesitasse, não seria tradutora”, sem, contudo, dar maiores exemplos. Barni relata apenas que teve dificuldade com o léxico do romance *City* e que chegou a comentar isso com o próprio autor (ver citação acima).

No que diz respeito à sensação de satisfação em concluir as traduções, Roberta Barni declara: “difícilmente fico feliz com o resultado de uma tradução, poderia contar nos dedos”. A tradutora afirma também que raramente obtém o retorno do público e que isso aconteceu apenas uma vez, mas não foi com nenhuma das traduções de Baricco.

## Da obra *City* (1999) e sua tradução (*City*, Rocco, 2002)



*City* é o quinto romance de Baricco publicado na Itália. Até o presente momento, sua produção anterior (*Castelli di Rabbia*, *Oceano Mare*, *Novecento e Seta*) tinha suscitado resenhas e críticas, na maioria dos casos, positivas. Há quem diga (entre os *sites* e *blogs* de leitores e críticos literários) que é a partir de *City* que Baricco começa o seu declínio, e as críticas, a cada livro lançado, ficam cada vez mais ácidas, e o público, cada vez mais dividido.

Se antes sua produção literária correspondia em média a um livro por ano, *City* viria aumentar esse intervalo, tendo sido publicado três anos depois do sucesso de *Seta*. Para sua publicação e lançamento, porém, Baricco não faz uso da televisão e inova criando um *site* exclusivo para o lançamento do romance ([www.abcity.it](http://www.abcity.it))<sup>48</sup>. Na sua primeira edição (o romance chega à sétima edição em 2007), nas orelhas do livro, Baricco escreve um texto que é traduzido também por Roberta Barni e inserido igualmente nas orelhas da capa da edição da Rocco, de 2002. O interessante do *site* mencionado é que ele se tornou, posteriormente à sua desativação, um *site* de análise literária do romance, que traz também todas as informações de edições e traduções no exterior. Segundo as informações do *site*, *City* passa a ser traduzido e publicado no exterior a partir de 2000, primeiramente na França (na ocasião do Salão do Livro, em Paris). Nesta última ocasião, em conferência, Alessandro Baricco, ao lado de sua única tradutora do francês (Françoise Brun), diz o seguinte sobre a arte de traduzir e a tradução de seus romances:

Nono pode ser senão a soma de imperfeições. [...] há duas línguas nas quais eu posso ler e entender. Inglês e francês. É uma sensação muito estranha. Naturalmente, o francês é mais próximo. Se um tradutor é bom, consegue reconstruir quase a mesma música. E no meu caso, eu tenho sorte. A

<sup>48</sup> Atualmente desativado, mas disponível em <[www.abcity.it](http://www.abcity.it)>, onde é possível ver as informações contidas no *site* citado anteriormente. Acesso em: 18 jun. 2013.

música é essa (não posso dizer outras coisas porque ela está aqui, mas... é verdade). O inglês me faz perder os sentidos. *City* em inglês é muito bonito. Os diálogos são rápidos. O francês é mais lento. Mas alguns trechos em inglês me parecem melhor que em italiano.<sup>49</sup>

Até o ano de 2008, são 26 as línguas para as quais *City* foi traduzido. Nesse *site* estão disponíveis as capas de todas essas traduções, com comentários, no fórum e no *chat* da página, em todas as línguas.

Em 2002, Baricco coloca *City* no palco de teatro, numa leitura musicada do romance que ele chama de “*City Reading Project*”. No palco estão presentes outros escritores italianos e o grupo francês de música instrumental “*Air*”. Esse projeto, por sua vez, resulta no lançamento de um CD com o mesmo nome.

Sendo *City* o primeiro dos romances de Baricco ambientado nos dias atuais, segundo o próprio autor, o registro formal do “*voi*” é substituído pelo “*lei*”. O romance tem um prólogo e um epílogo, ambos narrados em terceira pessoa, mas predomina a presença de diálogos. O texto não é dividido em capítulos, mas em partes também enumeradas, sem sistematicidade, num total de 36. Com relação à narrativa, Baricco arrisca um deslocamento de pontos de vista – ora é o narrador externo, ora o próprio personagem que conta sua história em primeira pessoa. Ele oscila também entre períodos curtos, com diálogos rápidos, e períodos longuíssimos (de até quatro páginas, sem quebra de parágrafos) e diálogos infundáveis (quase monólogos). Suas repetições estão menos presentes, mas a questão dos espaçamentos do texto continua lhe dando personalidade.

O enredo é secundário neste romance, o que fica não é o desfecho dos personagens protagonistas (Shatzi e Gould), mas os seus diálogos, que se abriam a outros tantos diálogos e histórias. São histórias ou narrativas de jogadores de futebol, pugilistas e muito banguê-banguê.

---

<sup>49</sup> *Non può essere che la somma di tante imperfezioni. [...] ci sono due lingue nelle quali io posso leggere e capire. Che sono francese e inglese. È una sensazione molto strana. Naturalmente il francese è più vicino. Se un traduttore è bravo riesce a ricostruire quasi la stessa musica. E nel mio caso io son fortunato. La musica è questa (non potrei dire altro perchè è qua, ma... è vero). L'inglese mi fa sbiellare. City in inglese è bellissimo. I dialoghi son più veloci. Il francese è più lento. Allora, alcuni pezzi in inglese mi sembrano più belli dell'italiano.* Disponível em: <<http://www.labcity.it/Ipertesto/Traduzioni/tabid/178/language/en-US/Default.aspx>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

Em resposta ao questionário, Barni diz que teve dificuldades com os termos técnicos do pugilismo e, portanto, optei por trazer aqui um trecho no qual suas escolhas são visíveis.

### Excerto traduzido:

#### Texto de Baricco

[...] Aveva un bello stile, ma quanto a potenza era un disastro, non avrebbe tirato giù neanche un ubriaco. Poreda era un artista nel simulare K.O., ma nelle prime quattro riprese non gli arrivò un solo pugno che assomigliasse con un minimo di approssimazione a un pugno vero. Avrebbe voluto andar giù, e tornarsene a casa. Ma non c'era verso di strappare un pugno decente da quella specie di ballerino sfiatato. Così, tanto per far qualcosa, alla fine del quarto round entrò con un jab e doppiò col gancio. Niente di speciale. Ma il ballerino finì giù. Lo salvò il gong. Tornato nell'angolo, Poreda si vide arrivare un tipo tutto elegante, con in bocca una sigaretta con il filtro di carta dorata.[...] Il ballerino si alzò un po' traballante ma arrivato a centro ring ebbe la forza di dire a Poreda: Facciamola finita, miserabile. Giusto, pensò Poreda. Gli aprì la guardia con un paio di jab, poi entrò con un montante e chiuse con un gancio destro. Il ballerino volò indietro come un fantoccio. Quando atterrò sembrava un caduto dal decimo piano. Poreda si tolse i paradenti, andò dritto verso l'angolo del ballerino e si limitò a dire: Date da bere al ragazzo, ha sete. (BARICCO, 2007, p. 133, grifos meus)

#### Tradução de Roberta Barni

Tinha um belo estilo, mas sua potência era um desastre, não conseguia derrubar nem um bêbado. Poreda era um artista em simular nocaute, mas nos primeiros quatro assaltos não foi atingido por um único golpe que se parecesse minimamente com um soco de verdade. Ele queria mesmo era cair e voltar para casa. Só que não havia meio de arrancar um golpe decente daquela espécie de bailarino sem fôlego. Assim, só para não ficar parado, no final do quarto round Poreda encaixou um jab seguido de um gancho. Nada de especial. Mas o bailarino acabou na lona. Foi salvo pelo gongo. De volta ao córner, Poreda viu um sujeito todo elegante chegando, trazendo na boca um cigarro com filtro de papel dourado. [...] O dançarino levantou-se meio cambaleante, mas chegando ao centro do ringue, teve forças para dizer a Poreda: vamos acabar com isso, seu miserável. Certo, pensou Poreda. Com dois jabs, abriu-lhe a guarda, depois enfiou um uppercut e encerrou com um gancho de direita. O dançarino voou para trás feito fantoche. Ao aterrissar, mais parecia alguém caído do décimo andar. Poreda tirou o protetor bucal, foi direto para o córner do dançarino e limitou-se a dizer: Dêem de beber ao garoto, ele está com sede". (BARICCO, 2002, p. 155, grifos meus)

Nesse pequeno excerto, percebe-se que Barni usou como estratégia de tradução dos termos referentes à luta de boxe o léxico inglês, como em *córner* para *angolo* e *uppercut* para *montante*. As palavras estrangeiras no texto de Roberta Barni são marcadas em itálico. Baricco também faz uso dessas palavras, mas não as evidencia em itálico, como se vê em *round* e *jab*. Outros termos, como “gongo”, “ringue”, “nocaute” e “córner”, não aparecem em itálico porque já estão inseridos no vocabulário da língua portuguesa. Interessante é marcar como Baricco usa a abreviação do termo inglês *K.O.*, que significa “derrubar” (*knock*) e “fora” (*out*), ou *knockout* → nocaute, em português.

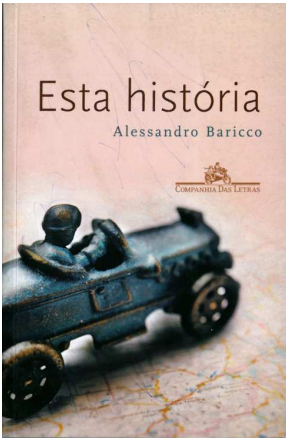
Outra marca de Barni é a denominação do adversário de Podera; enquanto Baricco o denota sempre “*il ballerino*”, ela em certo ponto muda para “dançarino”. Isso também é visto na palavra “*colpo*” que ora se traduz *golpe*, ora por *soco*. As outras escolhas, relativas ao próprio movimento da luta, parecem ser representativas de sua interpretação da cena:

*entrò con un jab* → encaixou um *jab*  
*entrò con un montante* → enfiou um *uppercut*

Ao longo de todo o romance, encontram-se expressões idiomáticas e uma imensidão de palavras chulas e palavrões, dos quais é válido citar apenas alguns exemplos, ilustrando como a tradutora os desloca e lhes dá sentido:

Texto de Baricco	Tradução de Roberta Barni
un lavoro ben fatto, <i>sputate quelle vere</i> (p. 54)	um trabalho bem feito, parecendo os verdadeiros, <i>cuspidos e escarrados</i> . (p. 61)
<i>PORCO DI UM MONDO BASTARDO VIGLIACCO, CERTO CHE SÌ.</i> (p. 136)	<i>PUTA QUE PARIU, ETA VIDA BESTA, CLARO QUE SIM.</i> (p. 159)
Per la miseria. (p. 213)	Orra. (p. 250)
Carogna. (p. 247)	Imundo. (p. 251)
Ci prendi per il culo? (p. 230)	Está gozando com a nossa cara? (p. 270)

**Da obra *Questa Storia* (2005) e sua tradução *Esta História* (Companhia das Letras, 2007)**



*Questa Storia* é o sétimo romance de Baricco publicado na Itália. Novamente, Baricco faz uma pausa de três anos da última publicação (*Senza Sangue* – 2002). É um livro com um volume maior de páginas (275) e, como em *City*, é caracterizado por apresentar histórias dentro de outras histórias, personagens que se entrecruzam, ora sendo narrados, ora sendo a própria voz da narração. Nesse romance, porém, Baricco divide de forma mais evidente o emaranhado das narrativas e permite ao leitor pontos de vista diferentes de uma mesma história, de um mesmo personagem.

Sua estrutura é composta por seis capítulos mais o epílogo. Cada capítulo possui uma voz narrativa particular: em terceira pessoa (narrador externo) ou em primeira pessoa – sendo um dos protagonistas a narrar em modo direto.

Novamente, em *Questa Storia* Baricco mistura ficção e realidade. Seu enredo é repleto de elementos históricos cujo uso no romance, o autor explica:

Maybe seja o caso de esclarecer, para os mais atentos e os mais curiosos, que neste livro – a propósito, como em todos os meus livros – as informações históricas estão quase sempre corretas, ou ao menos assim gostariam de ser, mas convivem com algumas variações imaginárias que eu gostei de semear aqui e ali.<sup>50</sup> (BARICCO, 2007, p. 279)

O romance é ambientado durante a primeira metade do século XX e envolve fatos históricos como a Primeira Guerra Mundial, a invenção dos automóveis – a indústria automobilística, as primeiras

---

<sup>50</sup> *Forse è il caso di chiarire, per i più avveduti e i più curiosi, che in questo libro – come in tutti i miei libri, peraltro – le informazioni storiche sono quasi sempre corrette, o almeno così vorrebbero essere, ma convivono con alcune variazioni fantastiche che mi è piaciuto seminare qua e là.*



grandes corridas. Ultimo Parri é o nome do protagonista, que vai sendo construído pelo narrador externo e pela narração em primeira pessoa de outros personagens. O tema recorrente é o automóvel e suas estradas, porém o autor faz do tema o sentido da vida do protagonista, cujo sonho é construir uma pista de automóvel onde cada curva, reta e trajeto teriam um significado na sua vida, representando o seu passado.

### **Excertos traduzidos:**

As primeiras páginas do romance são a narrativa da Grande Corrida de 1903, trajeto Paris-Madrid. Baricco usa parágrafos espaçados, pontuação diferenciada e, em certos períodos do texto, uma certa musicalidade. Sendo a musicalidade de uma língua uma característica particular e que exige do tradutor uma pesquisa mais acurada na escolha das palavras, apresento um excerto com essa característica para exemplificar a reescritura de Barni.

### **Excerto 1:**

#### **Texto de Baricco**

I capelli ben divisi come fillari di grano lucido sulla collina della mia cabeça, sono io il cameriere capo di questa tavolata che adesso conta 224 coperti, tanti quanti ne ha voluti il re, sotto il tendone azzurro, di questa Spagna mille novecento tre. (BARICCO, 2005, p. 9, grifos meus)

#### **Tradução de Roberta Barni**

Os cabelos bem repartidos como fileiras de trigo luzidio na colina de minha *cabeza*, sou eu o garçom-chefe desta mesa que agora está com duzentos e vinte quatro lugares postos, tantos quantos quis o rei, sob a lona azul, desta Espanha 1903. (BARICCO, 2007, p. 12, grifos meus)

Pela proximidade do par de línguas, a sonoridade consta como resultado também na tradução. Ainda nesse mesmo trecho, a tradutora optou por trocar a indicação do número que estava por extenso em numeral e vice-versa.

Outro trecho que acredito seja indicativo da escolha do tradutor é relativo a uma questão de morfologia e pronúncia da língua italiana. Um dos personagens secundários, a secretária do Senhor Gardini, tem um problema de pronúncia: não é capaz de pronunciar as consoantes duplas da língua italiana. Eis o excerto:

**Excerto 2:**

La segretaria del signor Gardini aveva una gamba di legno e un difetto curioso di pronuncia: caratteristiche entrambi singolari, in una segretaria. (p. 50)

[...]

Poi chiese se era vero che ogni tanto si sentiva come un solletico, come se ci fosse ancora la gamba vera. Alla segretaria vennero le lacrime agli occhi. Erano tre anni che incrociava gente con la voglia di farle quella domanda, e adesso qualcuno, finalmente, aveva avuto il coraggio de fargliela. Fu come una liberazione.

- No. Sono tutte bale.

Risero.

- Tutte balle -, ripeté Ultimo, perchè quelle parole avevano aspettato tanto tempo, e adesso si meritavano tutte le doppie che ci volevano. (BARICCO, 2007, p. 53, grifos meus)

**Tradução de Roberta Barni**

A secretária do Sr. Gardini tinha uma perna de pau e um curioso defeito de pronúncia – não conseguia articular as consoantes dobradas: Características, ambas, singulares para uma secretária. (p. 53)

[...]

Depois, perguntou se era verdade que de vez em quando parecia que sentiam cócegas, como se ainda estivesse ali a perna de verdade. A secretária ficou com os olhos marejados de lágrimas. Havia três anos que encontrava pessoas com vontade de lhe fazer essa pergunta, e agora alguém, finalmente, tinha coragem de fazê-la. Foi como uma libertação.

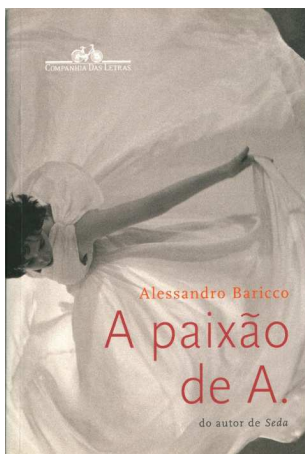
- Não. Tudo balela.

Riram.

- Tudo balela – repetiu Ultimo.

Como tradução de *balle*, acredito que a tradutora tenha optado por *balela* porque esta seria mais próxima à palavra italiana na forma, já que teria à disposição outros sinônimos, como *mentiras*, *bobagens*, *histórias* etc. Ademais, diante do impasse que pode causar o trecho referente às consoantes duplas (trecho sublinhado acima) ao tradutor que reescreve em língua portuguesa, Barni opta pela estratégia de omissão.

**Da obra *Emmaus* (2009) e de sua tradução *A paixão de A.* (Companhia das Letras, 2011)**



*Emmaus* é o oitavo romance de Baricco publicado na Itália e igualmente o oitavo e, atualmente, o último romance do escritor a ser traduzido no Brasil. Dessa vez, Baricco fez uma pausa de quatro anos entre um romance e outro. É um romance breve, de diálogos curtos e narração em primeira pessoa – de um personagem do qual não se sabe nem mesmo o nome. Ao contrário dos últimos romances (*City* e *Questa Storia*) – nos quais se apresentavam inúmeras narrativas em diferentes vozes –, este segue a narrativa em primeira pessoa do início ao fim, sem

divisão em capítulos, apenas o prólogo. No corpo do texto, Baricco opta por não inserir os travessões nos diálogos – que também são curtos e precisos.

O enredo conta a trajetória de quatro rapazes que viveram juntos o início da adolescência, com todas as descobertas agradáveis e desagradáveis que esse período pode oferecer ao ser humano. Das coisas que tinham em comum, destacam-se a religião – todos eram católicos e a banda de igreja era composta por eles. A amizade e a fé dos quatro amigos são conceitos colocados em questão quando se apaixonam, os quatro e de maneiras diferentes, por uma mesma garota (de nome Andre) cuja conduta era extremamente oposta à deles. Os temas recorrentes desse romance são a relação conflituosa pais e filhos, sexo, pedofilia, drogas, depressão, moral e religião.

O que parece interessante evidenciar no caso da tradução desse romance é a adaptação do título para a versão brasileira, de *Emmaus* para *A paixão de A.* No questionário enviado a Roberta Barni, a tradutora responde que o título não foi de sua autoria (Anexo 1) e acrescenta, na segunda entrevista, que esse romance, na sua visão pessoal, foi “equivocado” e “infeliz” (Anexo 2). O título em português nos remete imediatamente a Clarice Lispector e seu romance intitulado *A paixão segundo G.H.* (1964), embora este não se compare em absolutamente nada à obra de Baricco. Fica evidente que se trata de mais uma estratégia de venda por parte da editora: ou ela quer evitar equívocos de público leitor – os religiosos, que são boa parte da

população brasileira, poderiam se sentir atraídos pelo título e, ao ler o romance, não conseguiriam se identificar (poderiam, talvez, até se ofender) – ou quer remeter mesmo ao título do livro de Clarice Lispector como estratégia de mercado.

Registra-se ainda que, neste quarto romance publicado pela editora, novamente encontra-se escrito na capa “do autor de *Seda*”, uma estratégia de mercado para fazer lembrar o público leitor de que Baricco é já um autor conceituado no Brasil.

Por ser um título enigmático e por conter no próprio romance sua explicação e seu significado, apresento um excerto no qual o autor fala do título, aludindo a passagens bíblicas. A escolha deste excerto deve-se também ao fato de a tradutora ter se posicionado em relação às soluções por ela encontradas nesse e em outros trechos relativos às passagens bíblicas:

Em *A paixão de A.* algumas soluções tradutórias foram determinadas pelo próprio teor do livro, pois se referiam claramente a expressões bíblicas, e sendo remissões ao texto sagrado fui buscar como haviam sido solucionadas em português. (BARNI, Anexo 1)

### Excerto traduzido:

#### Texto de Baricco

Nei Vangeli c'è un episodio che amiamo molto, come il nome che porta, Emmaus. Qualche giorno dopo la morte di Cristo, due uomini camminano per la strada che conduce alla cittadina di Emmaus, discutendo di ciò che è successo sul Calvario, e di alcune voci, strane, di sepolcri aperti e tombe vuote. Si avvicina un terzo uomo e domanda loro di cosa stanno parlando. Allora i due gli dicono: Come, non sai nulla delle cose accadute a Gerusalemme?

Quali cose? lui chiede, e si fa raccontare. I due gli raccontano. La morte del Cristo e ogni cosa. Lui ascolta.

Più tardi fa per andarsene, ma i due gli dicono: è tardi, resta con noi, è già sera. Possiamo mangiare insieme e continuare a parlare. E lui resta con loro.

Durante la cena, l'uomo spezza il pane, con tranquillità e naturalezza. Allora i due capiscono, e riconoscono in lui il Messia. Lui sparisce.

Rimasti soli, i due si dicono: Come abbiamo potuto non capire? Per tutto il tempo che è stato con noi, il Messia era con noi, e noi non ce ne siamo accorti. (BARICCO, 2009, p. 61)

### Tradução de Roberta Barni

Nos Evangelhos há um episódio de que gostamos muito, assim como seu nome, Emaús. Alguns dias depois da morte de Cristo, dois homens caminham pela estrada que leva à aldeia de Emaús, discutindo sobre o que aconteceu no Calvário e sobre alguns boatos estranhos, de sepulcros abertos e túmulos vazios. Um terceiro homem se aproxima deles e pergunta do que eles estão falando. Então os homens perguntam: Como não sabes nada das coisas que acontecem em Jerusalém?

Que coisas?, ele pergunta, e pede que lhe contem. Os dois contam. A morte de Cristo e tudo mais. Ele escuta.

Mais tarde ele está para ir embora, mas os dois lhe dizem: É tarde, fica conosco, já é noite. Podemos comer juntos e continuar a conversar. E ele fica com eles.

Durante o jantar, o homem reparte o pão, com tranquilidade, com naturalidade. Então os dois entendem e reconhecem nele o Messias. Ele desaparece.

Já sozinhos, eles dizem: Como pudemos não entender? Por todo esse tempo ele esteve conosco e nós não percebemos.

(BARICCO, 2011, p. 55, sublinhado meu)

Nesse trecho, percebe-se uma reescritura, da parte da tradutora, que cria um efeito diferente ao leitor brasileiro: o uso do “*tu*” como se quisesse remeter às escrituras bíblicas, às parábolas descritas na Bíblia em versão portuguesa – o que se confere do seu depoimento acima. Na última frase do trecho, Barni evita a repetição e omite a segunda oração, onde se nomina aquele como o Messias e se repete que este sempre estivera entre eles.

O objetivo principal dessas breves análises é o de trazer à luz as reescrituras da tradutora, pois acredito que, ao exemplificar suas escolhas e decisões, se possa argumentar a propósito da autenticidade do tradutor existente no texto e da autonomia que alcança sua reescritura no sistema literário nacional. Isso vale também para a análise dos excertos de tradução dos outros tradutores, nas quais não pretendi julgar as traduções, mas apenas descrever e apontar as estratégias utilizadas.

Não se chega, evidentemente, a uma conclusão específica no que concerne à própria imagem do autor por meio apenas das reescrituras de Barni, haja vista que tal objetivo demandaria ainda um estudo muito mais aprofundado em questões de literatura e de análise descritiva das traduções, o que não é o foco principal desta pesquisa. Contudo, as informações recolhidas e apresentadas na seção que segue, de fato, ajudam a entender ou a elaborar hipóteses de qual posição

ocuparia esse autor italiano e de qual seria o seu reflexo diante da opinião pública que circula nos meios de comunicação em massa.

### 3.3 Resenhas e críticas da mídia

Nesta seção pesquisei os indícios, através da busca nos meios de comunicação de massa que circulam no território brasileiro (jornais, revistas, *sites* afins), de qual imagem efetivamente teríamos do escritor Alessandro Baricco no Brasil, quais foram suas aparições nesses meios e por quais razões. Por questões práticas, a seção contempla os resultados de pesquisas realizadas no *site* do Acervo da *Folha de São Paulo* (com resenhas e críticas), no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro e no *O Estado de São Paulo*. Embora se trate de um número limitado de fontes, estas representam veículos com grande influência no mercado editorial brasileiro.

Mesmo presente nas estantes das livrarias brasileiras desde 1997, o nome de Baricco aparece no jornal *Folha de São Paulo* apenas em abril de 2000, no *Guia da Folha*, na sessão *cinema*<sup>51</sup>, como o autor do romance de título indicado pelo jornal como “1900” no qual se baseia a história do filme “*A Lenda do Pianista no Mar*”. Note-se que a publicação da tradução de *Novecentos* foi naquele mesmo ano, porém não encontrei no jornal, nem em outras fontes, nenhuma indicação do romance ou do autor. No entanto, o filme permanece na programação do jornal durante quatro meses.

Passados três anos, na *Folha Ilustrada* do mesmo jornal, encontra-se uma entrevista<sup>52</sup> com o grupo francês *Air*, o qual cita o nome de Baricco como um exemplo da nova modalidade de trabalho do grupo, a ambientação musical para as leituras públicas. Como já dito na seção anterior, o álbum que saiu posteriormente à ambientação musical do grupo era para o romance *City*, que em CD tornou-se “*City Reading (Tre Storie Western)*”. Nada consta, porém, sobre o romance.

Passados mais três anos, ou seja, em 2006, e ainda na *Folha Ilustrada*<sup>53</sup> do mesmo jornal, o nome de Alessandro Baricco aparece como um dos escritores mais vendidos na Itália, e sua presença é confirmada no 2º Encontro Internacional de Contadores de História, em São Paulo.

---

<sup>51</sup> Todas as informações referentes ao acervo da Folha de São Paulo encontram-se disponíveis em: <<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Alessandro+Baricco&site=&periodo=acervo>>. Acesso em: 8 ago. 2012.

<sup>52</sup> Idem. *Folha Ilustrada*, p. E3, 26/12/2003.

<sup>53</sup> Idem. *Folha Ilustrada*, p. E2, 12/05/2006.

Em setembro do mesmo ano, na programação teatral do jornal<sup>54</sup>, encontra-se uma peça de título *Oceano Mar*, sob direção de Inês Aranha, pela companhia teatral NUA. Contudo, não se encontram maiores referências sobre o tradutor (Roberta Barni) nem sobre a obra, a qual já se encontrava traduzida no Brasil desde 1997. A peça permanece na programação do jornal durante dois meses. Roberta Barni, então docente de Literatura Italiana da USP e tradutora da obra, levou seus alunos para assistirem à peça, após terem discutido o romance em aula. Sobre essa experiência, a tradutora declara:

Do meu ponto de vista, lamento outro fato: há alguns anos fui assistir a uma peça de teatro que dizia ter se “inspirado” em *Oceano Mare* (belo modo de driblar os direitos autorais). Posso garantir que foi uma sensação muito estranha ouvir da boca dos atores minha tradução, minhas meditadas opções tradutórias serem utilizadas sem que sequer tivessem se dado ao trabalho de mencionar meu nome. Você sente que seu trabalho suado vai sendo saqueado sem o menor pudor. Não é uma boa sensação. (Barni, Anexo 6)

Pode-se perceber que, mesmo com anos de prática e consciente da condição do tradutor no Brasil, Roberta Barni ainda espera uma mudança de visibilidade e reconhecimento do trabalho desse profissional.

É somente a partir de 2007 que Alessandro Baricco começa a ocupar o espaço do jornal *Folha de São Paulo* destinado aos livros e à literatura, porque até então seu nome só constava nas programações de cinema e teatro, sem qualquer menção às suas obras. Estranha coincidência, mas no mesmo ano a Companhia das Letras compra os direitos de Baricco e reedita seu romance de grande sucesso, *Seda*.

Em outubro do mesmo ano, temos finalmente a primeira crítica de Alessandro Baricco feita por Maurício Santana Dias<sup>55</sup>, professor de Literatura Italiana da USP, sobre os romances *Seda* (trad. de Léo Schlafman) e *Esta História* (trad. de Roberta Barni), ambos publicados em 2007 pela Companhia das Letras. Com o título “Obras trazem estilo

---

<sup>54</sup> Idem. Guia da Folha – Teatro, p. 31, 15/09/2006

<sup>55</sup> Maurício Santana Dias é tradutor especialmente de obras literárias italianas. Traduziu autores italianos como: Italo Calvino, Cesare Pavese, Luigi Pirandello, Giacomo Leopardi. Além de importante tradutor da cultura italiana no Brasil, é professor de Literatura Italiana e Tradução da USP desde 2004.

elegante de Baricco”, a crítica ocupa meia página, com uma grande foto de Baricco segurando uma tradução de *Castelli di Rabbia* em francês (*Châteaux de la Colère*, trad. de Françoise Brun, Albin Michel, 1995) e com duas avaliações dos romances *Seda* (com avaliação “regular”) e *Esta História* (com avaliação “bom”). Algumas palavras de Maurício Santana reforçam a mesma imagem que se tem de Baricco na Itália:

Da nova geração de escritores italianos, Alessandro Baricco, 49, é certamente o que vem suscitando maior debate, para não dizer barulho. Lido e cultuado, sobretudo pelo público mais jovem, o escritor tem sido alvo de ataques contundentes pela crítica. O lançamento de *Esta História* e da nova edição de *Seda*, pode ajudar a entender este fenômeno.<sup>56</sup>

O autor da crítica afirma que o escritor se mostra, em ambos os romances, um excelente criador de histórias e personagens, todos figuras de exceção que beiram o “mágico” e tudo envolvido num estilo fluente e elegante, que, aliás, é “Muito bem traduzido por Roberta Barni e Léo Schlafman: um texto que pretende cativar o leitor desde a primeira página”<sup>57</sup>. Pela primeira vez, nesta resenha, se nomeiam os tradutores das obras e o resenhista lhes dá crédito pela qualidade de sua reescritura. Ele também descreve brevemente o tema e a história dos dois romances, dando uma maior ênfase ao romance *Esta História*, que ganha o espaço do artigo (ao lado da foto) com um trecho do primeiro capítulo do romance.

Talvez seja interessante ressaltar que Baricco chega ao jornal com uma crítica somente após ser publicado pela Companhia das Letras, também de São Paulo. Isso não significa que o jornal só publique os livros lançados pela Companhia das Letras, mas acredito que exista uma afinidade maior por parte do jornal quando os livros são publicados por essa editora. Ademais, ainda em 2007 e na ocasião da publicação de dois romances do autor, o jornal *O Estado* (que também é de São Paulo), apresenta uma entrevista<sup>58</sup> de Ubiratan Brasil com o autor, na qual Baricco recebe o título de escritor “famoso em seu país, desfruta de uma fama confortável, seus livros sempre chegam a numerosas tiragens,

<sup>56</sup> Acervo *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Alessandro+Baricco&site=fsf&periodo=acervo&x=21&y=12>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,livros-tornam-a-vida-memoravel,64307,0.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2012.



circula pela cidade em carros de último tipo e é paparicado pelos fãs.” Nessa entrevista, Baricco fala sobre seus romances, suas inspirações como escritor, seu trabalho, seus romances que viraram livros etc., mas não fala de algum romance específico.

Em 2008, Baricco é convidado a participar da 6ª edição da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty – RJ) e, em abril do mesmo ano, o jornal publica a sua confirmação de presença ao lado de outros artistas estrangeiros. Ainda sobre os convidados da FLIP, alguns meses depois, o nome de Alessandro Baricco aparece na *Folha Ilustrada* e é assim anunciado pelo organizador da FLIP, Flávio Moura:

Existe também uma tendência à ampliação do leque dos convidados, com a presença do primeiro escritor alemão Ingo Schulze e do primeiro italiano, Alessandro Baricco, que representam os melhores autores de sua geração em seus países.<sup>59</sup>

As aparições que seguem no período de junho a julho desse mesmo ano são sobre a programação e a repercussão da FLIP. Pelo que consta na programação daquele ano, Baricco participou da mesa *Fábulas Italianas* ao lado de Contardo Calligaris, na qual, ao serem questionados sobre o papel da ficção em seus romances, Baricco disse:

As histórias se apoiam em um mundo que pertence à mente, e não a um lugar físico [...] a ficção serve em grande parte para deixar feliz quem escreve.<sup>60</sup>

Ele participou também do evento Livro de Cabeceira, onde cada autor fazia uma leitura em voz alta de um trecho de seu romance preferido. No caso de Baricco, o romance foi *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J. D. Salinger.

Também por ocasião da 6ª FLIP, o jornal *O Globo* publica uma entrevista<sup>61</sup> com o autor, na qual o entrevistador André Miranda apresenta Baricco como um dos mais importantes escritores contemporâneos da Itália. Nessa entrevista, Baricco fala, dentre outras

<sup>59</sup> Acervo *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2008/06/05/21>>. Acesso em: 8 maio 2012.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/07/05/minhas-historias-vem-da-voz-diz-alessandro-baricco-112333.asp>>. Acesso em: 8 maio 2013.

coisas, sobre seu último romance publicado pela Companhia das Letras: *Sem Sangue*.

Na Folha de São Paulo, nesse mesmo período, abre-se uma exceção à FLIP, para o anúncio na *Folhateen* do novo romance traduzido, *Sem Sangue*, com um pequeno resumo do enredo e nomeando Baricco como o premiado escritor italiano e autor de *Seda*. Ainda sobre o romance *Sem Sangue*, encontra-se uma crítica feita por Noemi Jaffe, escritora, professora de Literatura Brasileira da PUC-SP, a qual avalia o romance como regular e tece alguns comentários positivos a respeito da narrativa e nenhum sobre a tradutora: “romance inegavelmente bem escrito com algumas narrativas sintáticas de difícil compreensão [...]”. Porém, suas palavras finais a respeito do escritor não são tão gentis:

Muitos romances são bons exatamente por serem inclassificáveis. Mas a dificuldade em classificar essa narrativa não concorre exatamente para sua qualidade. Trata-se de uma história em que nem a linguagem (ousada, mas não muito) nem a temática (já lida em vários outros romances) parecem pisar em algum solo firme. Um livro que não está nem lá nem cá e sem a graça de uma instabilidade proposital. Como se fosse um autor que domina plenamente a técnica da escrita e a utiliza com destreza e competência. Mas a literatura é, felizmente, mais do que isso.<sup>62</sup>

Nos anos que se seguem, 2009 e 2010, não se encontram outras menções de Baricco, apenas na programação do teatro, com a peça *Sin Sangre*, já acima citada.

Em 2011, no *Guia da Folha*, temos a crítica ao romance *A paixão de A.*, classificado como Ficção Estrangeira e avaliado como “bom” por Cadão Volpato, que ainda fala brevemente sobre o estilo de Baricco:

Quem desenrola do fio da memória para contar tudo é o narrador sem nome, que torna o estilo de Baricco mais reflexivo do que ele havia experimentado no romance “*Seda*” talvez o mais querido pelos seus leitores.<sup>63</sup>

<sup>62</sup>Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Alessandro+Baricco&site=&periodo=acervo&x=14&y=12>>. Acesso em: 14 maio 2012.

<sup>63</sup> Idem.

Em 2012, o nome de Baricco aparece novamente na programação do teatro de São Paulo, só que dessa vez com *Novecentos*, sob direção de Victor Garcia Peralta e atuação de Isio Ghelman. A peça continua em cartaz e na programação do jornal por dois meses, sem menção, contudo, ao romance *Novecentos*.

Ainda no mesmo ano, como resultado da feira do livro em Frankfurt, o jornal *O Estado* publica a seguinte nota:

#### **Baricco agora na Alfaguara**

O italiano Alessandro Baricco terá seus últimos romances *Tre Volte All'Alba* (2012) e *Mr. Gwyn* (2011) publicados no Brasil pela Alfaguara. Os títulos anteriores saíram aqui pela Companhia das Letras e os primeiros, pela Rocco e Iluminuras. As negociações começaram antes da Feira de Frankfurt, e tudo se resolveu esta semana na Alemanha<sup>64</sup>.

Essa nota mostra efetivamente que as vendas dos romances desse escritor (tanto em seu país como no exterior) são um critério importante para a continuidade, para a “aposta” no escritor como sucesso de vendas também em território nacional. Obviamente, a partir dessa última consideração, surgem diversos desdobramentos a esta pesquisa. Por ora, só nos resta aguardar para saber quais tradutores entrarão em cena a partir das publicações dessa última editora.

No que diz respeito à posição e à imagem que se faz do autor através dos jornais, pode-se afirmar que Baricco não ocupa um lugar central no polissistema literário brasileiro como escritor; o que se vê em maior número são suas intervenções ligadas a outras atividades que não à de escrita: programações de cinema, teatro e música, e pouco de seus romances. Com relação à sua posição diante das introduções das entrevistas aqui mencionadas, vê-se que o escritor ganha o *status* de importante escritor italiano contemporâneo, o que não corresponde à sua imagem polêmica na Itália. Por outro lado, as duas críticas sobre os romances de Baricco – uma, digamos, positiva, que cita os tradutores (do professor e também tradutor Maurício Santana Dias), e outra não muito esperançosa no seu talento e que não cita seus tradutores (da professora e escritora Noemi Jaffe) – faz com que a sua posição não

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,babel,944726,0.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

esteja ainda determinada. A crítica de Noemi Jaffe mostra, ainda, como em seu país de origem, um Baricco de talento duvidoso e, portanto, marginalizado tanto no polissistema literário de partida quanto no de chegada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito à escolha prévia dos livros que aparecem nas estantes brasileiras, sabe-se que dentre alguns fatores que influenciariam esta inserção estão presentes fatores como: a consagração por meio de prêmios literários, as participações em feiras e salões do livro, as vendas, etc. Porém, neste estudo de caso, Alessandro Baricco foi primeiramente escolhido por uma tradutora e posteriormente sugerido à uma editora, a qual se mostrou aberta a dar credibilidade tanto ao profissional quanto ao autor e permitiu assim a inserção deste escritor nas estantes das livrarias brasileiras.

Vale ressaltar, entretanto, que esta relação editor/tradutor que permite por vezes a inserção de novos autores, é uma relação que aponta para dois caminhos contrários. Por um lado, ela pode ser uma parceria valiosa no que concerne a inserção de novos modelos em nosso polissistema literário, desde que a instituição ou o mercado se coloquem abertos às demandas e sugestões do próprio tradutor, como no caso aqui estudado. Por outro, é difícil estabelecer, a partir do texto final, aquilo que é efetivamente trabalho do tradutor e aquilo que é de cunho editorial porque, infelizmente, por falta de mais informações sobre o processo completo de tradução de uma obra, não se pode afirmar com segurança que todas as escolhas encontradas no texto são de responsabilidade do tradutor. Essa colocação reforçaria o conceito de mecenato proposto por Lefevere (2007), segundo o qual as reescrituras carregariam a ideologia de uma instituição, da poética vigente e do centro do polissistema literário.

Com relação à imagem do autor em território nacional, pode constatar que, efetivamente, as traduções em si não a constituem, elas recriam o autor promovendo novas reescrituras de seu texto, enquanto que sua imagem e representação são constituídas a partir das editoras, do próprio mercado onde suas obras circulam. Cada editora aposta numa imagem diferente do autor, editando ou reeditando aquelas obras que caminham em direção aos seus próprios interesses.

Sobre o título desta dissertação, ou seja, as imagens de Alessandro Baricco em nosso território, pode-se afirmar que, mediante as informações relatadas nesta pesquisa, a sua imagem no Brasil não é, nem poderia ser, comparável àquela na Itália. O aspecto popular e carismático do escritor não está embutido em suas obras nem presente em outros âmbitos da comunicação, e isso dificulta a formação de uma imagem *controversa* por parte dos brasileiros. Ademais, nas entrevistas,

críticas ou resenhas dedicadas a Baricco e às suas obras no Brasil, ele é geralmente citado como um dos grandes escritores italianos contemporâneos, ao passo que, efetivamente, esse título não lhe é concedido em território italiano.

Ao iniciar esta pesquisa, considerava, como parte constituinte do processo tradutório de todo tradutor, a leitura de outras obras do mesmo autor, além daquela encomendada (ou não) para a tradução, junto com a leitura de outras traduções, caso elas existissem. Contudo, ao concluir a etapa das entrevistas com os tradutores, notei que isso não é mesmo uma prerrogativa. As respostas de Figueiredo, Freire e Barni evidenciaram um ponto em comum na metodologia deles: eles não procuraram ler outras traduções em português do mesmo autor, nem travaram contato com outros tradutores de Baricco no Brasil. Ainda, quando se procurou ler outras traduções, estas ou eram numa outra língua (como no caso de Freire, que leu *Seda* em francês) ou aconteciam posteriormente à publicação da tradução. A partir disso, percebi que não necessariamente deveria existir um fio condutor, uma comunicação entre tradutores de um mesmo autor.

Tinha como hipótese também que, na formação de um autor estrangeiro em território nacional, encontraria pontos de confluência entre as reescrituras dos tradutores. Isso não se confirma de fato. Cada tradução possui um teor diferente e específico; o uso de diferentes estratégias (o itálico, o acréscimo das palavras estrangeiras, a omissão etc.) faz com que as obras, ainda que de um mesmo autor, traduzidas por um mesmo tradutor, sejam diferentes entre si.

Interessante foi comprovar a invisibilidade de dois dos tradutores: Ferreira e Figueiredo. Talvez isso se deva ao fato de eles serem tradutores profissionais e não trabalharem somente com tradução literária, pois os outros tradutores aqui estudados possuem todos uma atividade primária, e a tradução permanece como uma atividade em segundo plano, como se a função primária (de jornalista, de professor) desse maior legitimidade e visibilidade às traduções.

Outro elemento que segue a invisibilidade e diferencia os tradutores entre si é o tratamento distinto das editoras para com eles. Figueiredo, por exemplo, é o único que declara uma submissão às regras e normas da editora, enquanto Barni e Freire não apresentam essa preocupação. Essas tradutoras, pelos seus históricos na profissão e por suas funções primárias já consagradas, assumem uma posição central e de privilégio na qual o prestígio, ou, nos termos empregados por Lefevere (2007), o *status* de uma está na academia, por ser professora de uma das grandes universidades brasileiras, e o de outra se encontra em

ser (ou ter sido), antes de tradutora, uma importante e influente jornalista.

Acrescenta-se ainda que esse *status* poderia definir o grau de proximidade e colaboração com a editora, como já dito antes. Conforme pude comprovar, Barni inseriu Baricco em decorrência da excelência do seu trabalho anterior e da sua relação de parceria com o editor. Também Freire, conhecendo previamente alguns editores e fazendo parte ela mesma de um corpo editorial, pôde gozar desse privilégio da *instituição* que escolhe e determina quem estará nas estantes das livrarias. O que contrasta com esse dado de fato é o tratamento da Editora Iluminuras com seus profissionais tradutores, pois ela abre um espaço específico para esses chamados “mediadores culturais” e permite inserir no polissistema literário nacional os autores estrangeiros. É uma relação de confiança que deveria se difundir em outras instituições como essa.

Contudo, ainda que Barni seja a única com formação na área e que venha praticando a tradução simultaneamente com a sua atividade de docente universitária, a tradução não é definitivamente o motivo principal de sua visibilidade. Isso confirmaria a condição ainda precária do profissional, dependente de prêmios e outras funções consagradas para alcançar a mínima visibilidade. Ademais, mesmo sendo ela a trazer Baricco ao leitor brasileiro e a realizar suas traduções, esses fatos não fazem com que ela possua um privilégio ou uma consideração maior em relação aos outros tradutores.

Sabe-se que as críticas ou as resenhas custam a contemplar o tradutor, citando muitas vezes apenas o autor. Sobre essa desconsideração do profissional, na entrevista, Barni expõe sua visão do fato:

No Brasil já é muito, infelizmente, quando mencionam que o livro é traduzido! [...] Na minha vida de tradutora, e já se vão mais de vinte anos, tive ao todo umas poucas críticas: uma do Boris Schnaiderman (*Jornal de Resenhas*), uma do Manuel da Costa Pinto (que citou trechos mencionando corretamente o tradutor, naturalmente, na *Folha*), e uma do Diogo Mainardi (não que fosse mesmo uma crítica, estava mais para uma resenha, mas como ele é um sujeito controverso e muito crítico...). [...] Seria muito bom que houvesse crítica de tradução, e não um ‘pinçar erros’, como costuma(va) acontecer. Mas isso tem a ver com a cultura que gira em

torno da tradução. E depois, quem teria competência hoje em dia para fazer uma crítica da tradução? E afinal, a crítica da tradução não deveria ser a partir das intenções manifestas do tradutor, examinando se houve coerência, se o resultado convence, se o crítico considera ser aquele o modo ideal de tradução daquele livro específico? (Anexo 2)

Na busca pelos tradutores e suas obras traduzidas, foram de suma importância projetos como o DITRA (Dicionário de Tradutores Literários do Brasil), da Universidade Federal de Santa Catarina, e o “Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950”<sup>65</sup>, Universidade Federal de Santa Catarina e da Universidade de São Paulo, para a promoção e divulgação da visibilidade do tradutor. O primeiro trabalha em sentido mais amplo e revela os nomes dos tradutores literários brasileiros, seus perfis, seus idiomas de trabalho e suas obras traduzidas. O segundo, mais específico, além de mapear os nomes de autores italianos traduzidos para o território nacional, faz um levantamento das editoras e dos tradutores envolvidos com esses autores no período determinado pelo projeto. São projetos como esses que, suponho, poderão tornar a pesquisa em Estudos da Tradução e a visibilidade dos tradutores mais acessível ao público.

Contudo, a questão de sua posição no polissistema literário nacional permanece como ponto principal ainda questionável, que não se esgota, infelizmente nesta pesquisa. Como já visto, além de a Companhia das Letras não ser mais a última detentora dos direitos autorais de Baricco, certamente outros tradutores também entrarão no processo de recriação e de circulação de seus textos no Brasil.

---

<sup>65</sup> Disponível em: <<http://www.lit.ufsc.br/>>. Acesso em: 13 set. 2012.



## REFERÊNCIAS

ASEFF, Marlova; BRUCHARD, Dorothée. *Memória de Tradutora com Rosa Freire d'Aguiar*. Florianópolis: Escritório do Livro e Núcleo de Tradução, 2004.

BAKER, Mona (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998. p. 326-333.

BENEDETTI, Ivone C.; SOBRAL, Adail (Orgs.). *Conversas com Tradutores*. Balanços e perspectivas da tradução. São Paulo: Parábola, 2003.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Disponível em:

<<http://www.cbl.org.br>>.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELAN, Ivair Carlos. Mercado Editorial Brasileiro na primeira metade do século XIX: Breve Panorama. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (Orgs.). *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói: Editora Comunità, 2013. p. 54-60.

DITRA – Dicionário de Tradutores Literários do Brasil. Disponível em:

<<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br>>.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La posizione della letteratura tradotta nel sistema letterario (trad. de Stefano Traini, 1978). In: NERGAARD, Siri (org.). *Teorie Contemporanee della Traduzione: testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995. p. 225-238.

\_\_\_\_\_. *Polisistemas de cultura* (un libro electrónico provisional). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Cátedra de Semiótica, 2007.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:

<[www.bn.br](http://www.bn.br)>.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em:

<<http://acervo.folha.com.br>>.

GULLO, Anita. “*Os novísimos*”: a narrativa italiana em foco. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic, São Paulo, 2008. Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/011/ANNITA\\_GULLO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/011/ANNITA_GULLO.pdf)>.

HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2005.

JORNAL O GLOBO. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com>>.

- JORNAL O ESTADÃO. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/>>.
- LA REPUBBLICA. Disponível em: <[http://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/baricco/baricco/baricco.html](http://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/baricco/baricco.html)>. Acesso em: maio 2012.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. de Cláudia Matos Seligmann. Bauru-SP:Edusc, 2007.
- MARTINS, Marcia do A. P. *As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução*. Caderno de Letras (UFRJ), n. 27. Disponível em: <[http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf)>. Acesso em: jul. 2012.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. Crítica Genética e tradução literária: uma interdisciplinaridade. In: PINO, Cláudia Amigo (Org.). *Criação em Debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- PETERLE, Patrícia (Org.). *A Literatura Italiana no Brasil e a Literatura Brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão-SC: Copiart, 2011.
- RIVISTA WUZ. Disponível em: <<http://www.wuz.it/articolo-libri/476/intervento-baricco.html>>. Acesso em: maio 2012.
- ROMANELLI, Sergio. *De poeta a poeta: a única tradução/recriação possível? O caso Dickinson – Virgillito*. Projeto de Pesquisa do Mestrado na Área de Pesquisa em Linguística Aplicada. Universidade Federal da Bahia, 2002.
- ROSA, Alberto, Asor. *Storia Europea della letteratura italiana. Vol.III. La letteratura della Nazione*. Torino, Einaudi, 2009.
- SANTURBANO, Andrea. Redescobrimo a Literatura Italiana. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (Orgs). *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói: Comunità, 2013. p. 47-53.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru-SP: Edusc, 2002.
- WATAGHIN, Lucia. Para um mapeamento da recepção da literatura italiana no Brasil. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (Orgs). *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói: Comunità, 2013. p. 20 -39.
- WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

## BIBLIOGRAFIA

- BARICCO, Alessandro. *Oceano Mare*. Milano: Rizzoli, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Castelli di Rabbia*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- \_\_\_\_\_. *City*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Seta*. Milano: Feltrinelli, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Novecentos, um monólogo*. Trad. de Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Oceano Mar*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mundos de Vidro*. Trad. de Elia Edel Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Seda*. Trad. de Elia Edel Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Seda*. Trad. de Leo Schlafman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *City*. Trad. de Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Sem sangue*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A paixão de A*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Esta História*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BARICCO, Alessandro; MEANDRI, Ilario. *Tre Scene da Moby Dick, Herman Melville*. Roma: Fandango Libri, 2009.
- CADERNOS DE TRADUÇÃO. n. 15. Núcleo de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005/1.
- CADERNOS DE TRADUÇÃO. n. 6. Núcleo de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2000/2.
- CLÁSSICOS DA TEORIA DA TRADUÇÃO. volume 1. Alemão – Português. Núcleo de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- CLÁSSICOS DA TEORIA DA TRADUÇÃO. volume 2. Francês – Português. Núcleo de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris. Éditions du Seuil, 2000.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzioni*. Milano: Bompiani, 2003.

FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène; Catherine; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Literatura Traduzida & Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

MATARAGI, Roberta. *O ser narrativo e ressonante em Novecento, de Alessandro Baricco*. Florianópolis, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura – Área de concentração em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

SANCHES, R. G. y. *O simbolismo das águas em Baricco*. São José do Rio Preto: 2005. (Tese Doutorado em Letras – Área de Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – UNESP.

SCHLAFMAN, Léo. *A verdade e a mentira: novos caminhos para a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RONAL, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

HERMANS, Theo. *Translation is systems*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

## APÊNDICE A – Questionário destinado aos tradutores

### AOS TRADUTORES DE BARICCO NO BRASIL:

- a. Cidade em que reside:
- b. Idioma(s) com que trabalha:
- c. Formação acadêmica:
- d. Tempo de prática tradutória:
- e. Área(s) onde atua como tradutor (a) (ex. medicina, economia, artes, literatura, etc.):

### Ao trabalhar na tradução de Alessandro Baricco:

- (1) Antes de traduzi-lo, já conhecia o autor?  
 sim                       não
- (2) Que obras leu deste mesmo autor?
- (3) A leitura deu-se em italiano, em português ou em outra língua? Se em português, identifique a obra e seu tradutor.
- (4) A tradução da obra foi um projeto pessoal ou um trabalho encomendado pela Editora?
- (5) Ao traduzi-lo procurou ler outras traduções brasileiras ou estrangeiras de Baricco? Quais? E por quais razões?
- (6) Estabeleceu ou teve algum tipo de contato com os outros tradutores? Se sim, com quem e o que discutiram?
- (7) Estabeleceu ou teve algum tipo de contato com o próprio autor? Se sim, o que discutiram?
- (8) A Editora proporcionou total liberdade ou estabeleceu limites e regras para a execução da tradução? Que tipos de regras?
- (9) O tempo concedido pela Editora para a elaboração da tradução foi:  
 insuficiente               suficiente                       longo demais
- (10) Acha que o produto final, com ilustrações na capa, texto de apresentação na contracapa, nas orelhas e informações sobre o autor ficou coerente com a obra traduzida? Foi consultado sobre ou participou da criação desses processos?
- (11) Traduzir o título foi parte de seu trabalho ou foi a Editora quem escolheu?
- (12) Sentiu a necessidade da inserção de notas de rodapé ou de uma apresentação da obra feita por você, justificando suas escolhas e descrevendo sua opinião sobre a obra e sua experiência tradutória? A Editora lhe concedeu este espaço?
- (13) Durante o processo de sua tradução, houve momentos onde hesitou nas suas escolhas ou sentiu algum problema de ordem tradutória? Se sim,

poderia exemplificar alguns desses momentos e escrever por que fez determinada escolha?

- (14) Ficou satisfeito com o resultado final de sua tradução? Por quê?
- (15) O público leitor lhe dá algum tipo de retorno? Como é possível reconhecer esse retorno?
- (16) Na prática da sua profissão de tradutor (a), o que significa traduzir?

## APÊNDICE B – Questionário destinado às editoras

### DADOS DA EDITORA:

- a. Razão Social da Editora:
- b. Cidade onde reside (matriz):
- c. Está no mercado editorial brasileiro desde:
- d. Número de funcionários:
- e. Relação da publicação de obras nacionais x estrangeiras (traduções):
- f. Número aproximativo de obras traduzidas publicadas por ano:
- g. Língua mais contemplada entre as traduções:
- h. Qual porcentagem a língua italiana ocupa nas obras traduzidas pela Editora:

### DO PROCESSO DE PUBLICAÇÃO DA TRADUÇÃO:

1. Quais profissionais estão envolvidos no processo de publicação de uma tradução?
2. Quais critérios para a seleção da tradução de uma obra estrangeira? Quais profissionais envolvidos?
3. São feitas pesquisas sobre o autor antes de iniciar os processos para a publicação de sua tradução? Se sim, qual tipo de pesquisa?
4. A busca por tradutores é fácil ou é difícil? Por quê?
5. Quais são os critérios na escolha do tradutor:
  - prestígio  conhecimento linguístico  formação acadêmica
  - tempo hábil para a execução  outros :
6. Quando é publicada mais de uma tradução de um mesmo autor, quais critérios para a seleção do tradutor? Favorece aquele que já traduziu anteriormente ou a busca inicia novamente? Por quê?
7. Qual é o material fornecido para o tradutor contratado: a obra completa em língua original; manuscritos do autor, apenas o corpo do texto, outros?
8. A Editora disponibiliza ao tradutor algum contato direto com o autor?
  - sim  não
9. Quais autores italianos já foram traduzidos pela Editora?
10. A tradução das obras de Baricco foi pensada para algum tipo específico de público? Se sim, por favor, especifique.
  - sim  não
11. Existe algum processo na elaboração da obra traduzida (tais como: ilustração da capa, título do livro, informações sobre o autor, sobre a obra, etc.) que é baseado no seu original?





## APÊNDICE C – Entrevista com Roberta Barni

Do projeto pessoal de tradução de “*Oceano Mar*” e da construção da imagem de Baricco no Brasil:

- 1) A tradução de *Oceano Mare* foi o resultado de um projeto pessoal que já existia ou foi simplesmente um acaso, uma oportunidade de traduzir um autor italiano ainda não conhecido?
- 2) *Oceano Mare* foi a primeira obra que leu do autor? Se não, qual foi a primeira e como tomou conhecimento do autor?
- 3) Por que Alessandro Baricco?
- 4) Por quais razões decidiu traduzir *Oceano Mare*?
- 5) Quanto tempo levou para completar a tradução?
- 6) Durante o processo tradutório, leu alguma outra obra do mesmo autor?
- 7) Poderia descrever sua experiência ao traduzir a obra? Com relação ao tempo disponível, à liberdade de escolhas e quanto à realização de um projeto pessoal, se esse for o caso.
- 8) Ao decidir traduzir a obra visou sua publicação imediata?
- 9) Como se deu a escolha de uma editora para publicação? Apresentou a tradução para mais de uma editora?
- 10) Quando de fato propôs o projeto?
- 11) No momento da proposta, já possuía cargos importantes como o de docente?
- 12) Da proposta à publicação, quanto tempo se passou?
- 13) Ao apresentar seu projeto à editora, quais foram suas justificativas? Pensou no público leitor potencial, na recepção da obra pelo público brasileiro?
- 14) Em 1997, ano de sua publicação pela Editora Iluminuras (São Paulo), foi publicada também uma outra obra de Baricco, *Seda*, com tradução de Elia Edel Ferreira pela Editora Rocco (Rio de Janeiro). Teve conhecimento dessa tradução antes de sua publicação? Como recebeu este fato?
- 15) Com relação às traduções das obras que se seguiram, teria alguma coisa a relatar quanto à escolha das obras a serem traduzidas e seus tradutores.
- 16) O que acha das resenhas e críticas relativas às traduções (tanto aquelas de sua autoria como as outras)?
- 17) No caso de ser um projeto pessoal, ao idealizá-lo, imaginou uma continuidade, um provável sucesso e boa recepção do autor pelo público brasileiro?

- 18) Como se deu a encomenda das suas outras traduções pelas Editoras Rocco e Companhia das Letras? Estas lhe concederam um maior privilégio em relação aos outros tradutores? Se sim, quais?
- 19) Tendo traduzido quatro obras das oito publicadas no Brasil, como considera a construção da imagem do autor Baricco no Brasil? Considera-se por parte responsável? Como se posicionaria diante desse evento?
- 20) Estaria disposta a traduzir outras obras de Baricco? Quais delas acredita serem mais prováveis a futuras publicações?
- 21) Usa o autor e/ou suas traduções nas suas aulas de Literatura Italiana?
- 22) Possui algum ensaio, artigo ou texto de sua autoria referente ao autor?
- 23) Ao pensar na Literatura Italiana Contemporânea, qual seria na sua opinião a posição desse autor diante de outros representantes?

**ANEXO 1 – Respostas de Roberta Barni**  
**(enviadas via e-mail e carta em 23 de agosto de 2012)**

- a. São Paulo.
  - b. Italiano e português, mais raramente com francês e inglês.
  - c. Pós-doutorado.
  - d. Desde 1993 como tradutora literária.
  - e. Antes de ingressar na USP como docente (2003) trabalhei como tradutora literária, e no campo das artes e do jornalismo; trabalhei como tradutora técnica de todo campo e também como intérprete.
- 
1. Sim. A primeira tradução de Baricco (Oceano Mare) foi indicação minha à editora brasileira (Iluminuras), e foi o primeiro livro dele traduzido no Brasil.
  2. Além das que traduzi (Oceano Mare, City, Questa storia, A paixão de A.) li L' anima di Hegel e le mucche del Wisconsin, Castelli di Sabbia e Seta.
  3. Li em italiano.
  4. Como disse, a primeira foi projeto pessoal, devido ao “caso” editorial de Oceano Mare na Itália. Os outros livros foram traduzidos por encomenda das Editoras.
  5. Não, não procurei ler outras traduções, mas foi por falta de ocasião, quando posso procuro ver as versões em outras línguas, mas somente depois de ter terminado minha primeira versão, para evitar influências indesejáveis do outro tradutor.
  6. Não.
  7. Sim, tive contato com Baricco duas vezes. Na primeira encontrei-o na feira do livro de Turim, onde ele apresentava uma palestra, mas foi um contato muito veloz. Em outra ocasião ele foi convidado para uma palestra na Usp, e trocamos algumas frases rápidas sobre as dificuldades tradutórias de City (foi mais no tom de piada, quando ele disse que os tradutores de City tinham sofrido bastante com a terminologia técnica do livro...).
  8. Nenhuma regra. Mas em Oceano Mare fiz questão de rever o texto depois da preparação (é uma praxe que eu tenho sempre que posso, em geral o ‘poder’ está vinculado à pressão da editora mais do que a qualquer outro aspecto).
  9. O tempo foi suficiente, mas corrido, como sempre.
  10. Sim. Somente de Oceano Mare. Sobre os outros não fui consultada, mas achei coerentes.
  11. Todos os títulos, menos A paixão de A., são tradução minha.
  12. Não. Não falei sobre isso com nenhuma editora, mas porque o problema simplesmente não existiu. Em outras obras, quando achei que fosse necessário, as editoras me concederam o espaço sem o menor problema.

13. Certamente. Se não hesitasse, não seria tradutora. É difícil pensar agora em exemplos pontuais, pois já se passou um bom tempo. Tento lembrar-me de alguns:
  - Em A paixão de A. algumas soluções tradutórias foram determinadas pelo próprio teor do livro, pois se referiam claramente a expressões bíblicas, e sendo remissões ao texto sagrado fui buscar como haviam sido solucionadas em português.
  - Lembro-me de problemas terminológicos em City, quando tive de me inteirar de vocábulos e expressões estranhas a meu universo cultural, como o futebol, filmes de bague-bague e boxe.
14. Sim e não. Dificilmente fico feliz com o resultado de uma tradução. Poderia contar nos dedos.
15. Raramente. Apenas uma vez tive um retorno muito legal, mas não foi com Baricco.
16. Essa é uma questão muito complexa, que seria difícil responder em poucas linhas. Em todo caso, gosto de pensar, citando J. P. Paes, em servir de “ponte” entre duas culturas, em poder proporcionar o contato entre um autor e um leitor que, de outro modo, não se daria. Mas, ao mesmo tempo, traduzir pode ser frustrante, pois toda tradução nos coloca diante de limites que precisamos superar – e nem sempre é possível – pois, como dizia W. Benjamin, toda tradução é apenas um modo, ainda que provisório, de fazer as contas com as estranhezas das línguas...

## ANEXO 2 – Entrevista com a tradutora Roberta Barni

- 1) A tradução de *Oceano Mare* foi o resultado de um projeto pessoal que já existia ou foi simplesmente um acaso, uma oportunidade de traduzir um autor italiano ainda não conhecido?

*Naquela época meu desejo era explorar a literatura contemporânea italiana e propor novos títulos para tradução. A abertura encontrada durou pouquíssimo e Baricco foi um dos poucos autores que consegui fazer com que fosse editado.*

- 2) *Oceano Mare* foi a primeira obra que leu do autor? Se não, qual foi a primeira e como tomou conhecimento do autor?

*Conhecia Baricco pelos programas de televisão (Pickwick) nos quais tinha por objetivo a popularização da literatura. Esse é um tema que sempre me interessou. Então fui ler *Oceano Mare* e depois *Castelli di Rabbia*, e achei o primeiro mais interessante para se propor, sempre com essa ideia de divulgar a literatura contemporânea.*

- 3) Por que Alessandro Baricco?

*Porque era um autor que causava muita polêmica, se era alvo de muitas críticas, também se interessava pela divulgação da literatura em senso lato, e usava a televisão para isso, com muito sucesso. Quanto aos livros, a crítica caía matando, mas ele vendia muito e continuava seu caminho. *Oceano Mare* tinha características bem peculiares, logo depois do movimento dos canibais parecia ser a única novidade, um tanto pós-moderno, delator de influências e muito imagético. Enfim, achei que reunia características interessantes para ser proposto aqui.*

- 4) Por quais razões decidiu traduzir *Oceano Mare*?

*Já falei sobre isso na resposta anterior.*

- 5) Quanto tempo levou para completar a tradução?

*Francamente? Não me lembro! Mas devem ter sido os dois ou três meses de praxe. Pelo volume, talvez tenha sido mais para dois meses do que três, mas não tenho certeza.*

- 6) Durante o processo tradutório, leu alguma outra obra do mesmo autor?

*Li *Castelli di rabbia*; mas sobretudo fui reler Conrad (*Cuore di tenebra*, *La follia di Almayer* e *Tifone*), o *Bartleby* de Melville (e acabei relendo também*

*Moby Dick, por puro prazer, é um dos meus livros preferidos), porque queria me sentir mais segura quanto à intertextualidade, digamos assim. Nesse mesmo período fui ler sobre naufrágios, e recuperei sem querer A Balada do velho marinheiro, de Coleridge, pela qual me apaixonei.*

- 7) Poderia descrever sua experiência ao traduzir a obra? Com relação ao tempo disponível, à liberdade de escolhas e quanto à realização de um projeto pessoal, se esse for o caso.

*Passou-se tempo demais para eu conseguir recuperar isso. Lembro-me apenas que tive muita dificuldade com a segunda parte, a do naufrágio, porque era muito violenta e me deixava muito prostrada traduzir aquilo. Conteí essa experiência para a Célia naquela entrevista que te recomendei, publicada na Tradterm. Era um livro de experimentação, de extremos, e no fundo eu estava tendo a oportunidade de tocar esses discursos extremos na tradução (prosa poética, prosa quase jornalística, documentária, referência a outros escritores, etc). E depois era o terceiro ou quarto livro que traduzia, ainda era um tanto inexperiente, por isso acabava tornando o problema maior do que realmente era. Mas a gente só se descobre pondo-se à prova.*

- 8) Ao decidir traduzir a obra visou sua publicação imediata?

*Sim. Só traduzi no momento em que consegui editor para publicá-lo. E o Samuel Leon da Iluminuras, nesse sentido, foi ótimo. Recomendei o livro, passei-lhe um parecer e ele concordou em publicá-lo.*

- 9) Como se deu a escolha de uma editora para publicação? Apresentou a tradução para mais de uma editora?

*Falei primeiramente com a Iluminuras, que além de ser a editora para a qual tinha acabado de traduzir Manganelli (uma experiência ótima que me valeu ser finalista do Jabuti quando era um só prêmio disputado entre dez finalistas, e eu perdi para o José Paulo Paes) tinha me demonstrado que eram interlocutores ideais. Além disso, era uma editora pequena com primor de catálogo, e estavam querendo ampliar suas propostas. Como eles aceitaram, não precisei falar com mais ninguém.*

- 10) Quando de fato propôs o projeto?

*Alguns meses antes de ele ser traduzido.*

- 11) No momento da proposta, já possuía cargos importantes como o de docente?

*Absolutamente não. Fui tradutora literária por muito tempo antes de ir para a academia. Quando entrei para a Usp (2003) já era conhecida como tradutora, e não vice-versa.*

12) Da proposta à publicação, quanto tempo se passou?

*Não me lembro. Lembro apenas que voltei da Itália com essa e outras idéias e essa em pouco tempo vingou.*

13) Ao apresentar seu projeto à editora, quais foram suas justificativas? Pensou no público leitor potencial, na recepção da obra pelo público brasileiro?

*Sim. Mas já não tenho o parecer que redigi.*

14) Em 1997, ano de sua publicação pela Editora Iluminuras (São Paulo), foi publicada também uma outra obra de Baricco, *Seda*, com tradução de Elia Edel Ferreira pela Editora Rocco (Rio de Janeiro). Teve conhecimento dessa tradução antes de sua publicação? Como recebeu este fato?

*Eu sabia disso. Porque a relação com a Iluminuras era direta, eu até tinha ajudado a escrever a proposta de tradução para a editora italiana. Quando eles receberam a proposta para a tradução de *Seda* [por ética editorial propuseram antes à Iluminuras (costuma-se sempre dar a primeira opção para a primeira editora que publica um determinado autor naquele país)] avisaram-me que a tinham recebido e que não iriam se opor. Não lembro muito bem, mas me parece que o nosso livro saiu alguns meses antes, e quando ofereceram o *Seda*, ainda não havia um resultado de vendas de *Oceano mar*, e como disse, a editora era pequena e naturalmente queria dar um passo de cada vez.*

15) Com relação às traduções das obras que se seguiram, teria alguma coisa a relatar quanto à escolha das obras a serem traduzidas e seus tradutores.

*Não posso acrescentar muito. A Iluminuras mudou a política de publicação da literatura italiana contemporânea (e o Baricco aumentou seu passe, se bem me recordo), a Rocco passou a ter os direitos (estava com tudo, publicava Paulo Coelho...) e como eu já trabalhava para eles – traduzia Tabucchi desde o *Sostiene Pereira* que eu insisti para que eles traduzissem, já que publicavam o autor – ofereceram-me traduzir Baricco e eu aceitei, aí traduzi *City*. Na verdade, eu teria gostado de traduzir *900*, mas por algum motivo eles não me ofereceram essa tradução (sei que a edição teve muitos problemas) e depois disso o autor passou para a Companhia das Letras. Como sou tradutora da casa e já tinha traduzido o autor, ofereceram-no novamente para mim e eu aceitei, aí traduzi *Esta história* e *A paixão de A*. Mas para nenhuma dessas outras traduções eu dei qualquer palpite, só traduzi.*

- 16) O que acha das resenhas e críticas relativas às traduções (tanto aquelas de sua autoria como as outras)?

*Críticas? Resenhas? Olha, isso deixou de existir faz tempo. No Brasil já é muito, infelizmente, quando mencionam que o livro é traduzido! O Estado de SP, por exemplo, só cita tradutor quando acha que ele tem “pedigree”. Já traduzi um livro difícilíssimo como Microcosmos do Magris, o Estadão fez uma resenha, citou nacos de texto sem sequer mencionar que o livro era uma tradução! Na minha vida de tradutora, e já se vão mais de vinte anos, tive ao todo umas poucas críticas: uma do Boris Schnaiderman (Jornal de Resenhas), uma do Manuel da Costa Pinto (que citou trechos mencionando corretamente o tradutor, naturalmente, na Folha), e uma do Diogo Mainardi (não que fosse mesmo uma crítica, estava mais para uma resenha, mas como ele é um sujeito controverso e muito crítico...). O resto foram resenhas. Ou resenhas sobre o autor, como acontece em geral, em que com sorte havia uma linha sobre a tradução. Mas muitas vezes nem citam o tradutor. Ou aproveitam a resenha de sua tradução para citar outros tradutores... (Sim, isso já aconteceu). Seria muito bom que houvesse crítica de tradução, e não um ‘pinçar erros’, como costuma(va) acontecer. Mas isso tem a ver com a cultura que gira em torno da tradução. E depois, quem teria competência hoje em dia para fazer uma crítica da tradução? E afinal, a crítica da tradução não deveria ser a partir das intenções manifestas do tradutor, examinando se houve coerência, se o resultado convence, se o crítico considera ser aquele o modo ideal de tradução daquele livro específico? Bem, como você pode notar, nisso eu concordo com o Meschonnic, mas infelizmente estamos bem longe disso. Não existem mais cadernos de cultura, o da Folha virou uma brincadeira gráfica, o do Estado foi eliminado, o que sobrou? Vuoto totale!!!!*

- 17) No caso de ser um projeto pessoal, ao idealizá-lo, imaginou uma continuidade, um provável sucesso e boa recepção do autor pelo público brasileiro?

*Sim, imaginei. Mas como o meu projeto não teve continuidade (depois de muito trabalhar para a publicação dos autores italianos contemporâneos, diante dos resultados pífios, desisti) e o meu prosseguimento se deu “apenas” como tradutora, não tenho ideia de qual foi o desdobramento. Imagino que tenha sido razoável, porque em poucos anos temos três editoras envolvidas, e continuam traduzindo o Baricco (cá entre nós, apesar de um livro tão equivocadamente e infeliz (em minha opinião, claro) como A paixão de A.).*

- 18) Como se deu a encomenda das suas outras traduções pelas Editoras Rocco e Companhia das Letras? Estas lhe concederam um maior privilégio em relação aos outros tradutores? Se sim, quais?



*Já falei acima sobre isso. Nenhum privilégio. Nem sequer sabiam de meu envolvimento editorial inicial.*

- 19) Tendo traduzido quatro obras das oito publicadas no Brasil, como considera a construção da imagem do autor Baricco no Brasil? Considera-se por parte responsável? Como se posicionaria diante desse evento?

*Acho apenas que dei o primeiro passo, mas isso não quer dizer muito, já que infelizmente meu projeto não teve continuidade nem reconhecimento, e se eu não tivesse dado, como o livro acabou tendo enorme sucesso na Itália, provavelmente alguém mais acabaria publicando esse romance. Quanto ao meu projeto é uma pena, porque era um projeto maior, como disse, mas não encontrei solo fértil para isso. Quanto ao Baricco, como disse, não sei qual o resultado concreto. Nem sei quanto vendeu. Aliás, como no Brasil os exemplares não são numerados, como saber de fato? Depende-se sempre do que as editoras declaram... Por outro lado, sei que o autor preza que seja um bom tradutor a cuidar de sua obra. Mas também sei que no fim o que vale é o autor, e pouco importa a história de seu trajeto. Conta o dinheiro do passe e a editora, quando não entram outros fatores em jogo.*

*Do meu ponto de vista, lamento outro fato: há alguns anos fui assistir a uma peça de teatro que dizia ter se “inspirado” em Oceano Mare (belo modo de driblar os direitos autorais). Posso garantir que foi uma sensação muito estranha ouvir da boca dos atores minha tradução, minhas meditadas opções tradutórias serem utilizadas sem que sequer tivessem se dado ao trabalho de mencionar meu nome. Você sente que seu trabalho suado vai sendo saqueado sem o menor pudor. Não é uma boa sensação.*

- 20) Estaria disposta a traduzir outras obras de Baricco? Quais delas acredita serem mais prováveis a futuras publicações?

*Deixei de acompanhar a produção do autor. Mais por falta de tempo do que outra coisa. Hoje em dia gostaria de ler primeiro o livro, porque tenho pouquíssimo tempo para traduzir, então gosto de me dar ao luxo de escolher o que traduzo.*

- 21) Usa o autor e/ou suas traduções nas suas aulas de Literatura Italiana?

*Utilizei uma vez, sei que colegas usam, mas o original italiano. No ano em que usei, levei minha classe de literatura para ver a peça teatral. E aí tive aquela surpresa de que lhe falei.*

- 22) Possui algum ensaio, artigo ou texto de sua autoria referente ao autor?

*Somente na minha entrevista sobre tradução, como lhe indiquei.*

23) Ao pensar na Literatura Italiana Contemporânea, qual seria na sua opinião a posição desse autor diante de outros representantes?

*Oscilante.*

**ANEXO 3 – Transcrição das respostas de Rosa Freire d’Aguiar  
(enviadas via carta em 30 de outubro de 2012)**

- a. Rio de Janeiro.
  - b. Francês, espanhol, italiano.
  - c. Jornalismo.
  - d. 25 anos.
  - e. Literatura, arte, ciências sociais e economia.
- 
- (1) Antes de traduzi-lo não conhecia o autor.
  - (2) Leu a obra *Seda* posteriormente à tradução.
  - (3) Leu em francês (*Soie* – tradução de Françoise Brun).
  - (4) A tradução foi trabalho encomendado pela editora.
  - (5) Não procurou ler outras traduções do mesmo autor.
  - (6) Não estabeleceu ou teve nenhum tipo de contato com outros tradutores.
  - (7) Não estabeleceu ou teve algum tipo de contato com o autor.
  - (8) A editora proporcionou total liberdade.
  - (9) O tempo concedido para a execução da tradução foi suficiente.
  - (10) Foi consultada e participou da criação das informações adicionais e paratextos.
  - (11) Traduziu o título.
  - (12) Para esta obra não houve necessidade de notas de rodapé.
  - (13) Não teve momentos de hesitação; a tradução foi fluida.
  - (14) Ficou satisfeita com o resultado final.
  - (15) Sobre esta obra não teve retorno. Em geral o retorno se dá via críticos literários e resenhistas.
  - (16) Traduzir significa, para ela, em um país tão pouco afeito ao estudo de línguas estrangeiras, abrir o universo mental dos leitores brasileiros à criação de autores de que, do contrário, eles não poderiam desfrutar. Mais que isso, traduzir para ela é um prazer – e uma obsessão.



**ANEXO 4 – Transcrição das respostas de Yadyr Augusto Figueiredo  
(enviadas via carta em 12 de agosto de 2012)**

- a. Rio de Janeiro
  - b. Italiano (tradução), português, inglês (copidesque)
  - c. Segundo grau completo. Cursos profissionalizantes de português, inglês, francês e italiano.
  - d. 13 anos.
  - e. Literatura informativa: psicanálise, sociologia e literatura de ficção (adulto e infanto-juvenil)
- (1) Não conhecia o autor antes de traduzi-lo.
  - (2) Leu a obra *Novecento*, a qual traduziu.
  - (3) Leu em italiano.
  - (4) Foi trabalho encomendado pela editora.
  - (5) Não procurou ler outras traduções, por ser um trabalho emergencial.
  - (6) Nenhum contato prévio com outros tradutores. Também nenhum posteriormente o consultou.
  - (7) Nenhum contato prévio com o autor (a editora solicita que qualquer necessidade ou conveniência seja satisfeita com ela).
  - (8) As editoras (especialmente as principais) estabelecem normas extensas a tradutores encarregados de copidesque, como rotina.
  - (9) O tempo concedido foi suficiente.
  - (10) Como rotina de trabalho, o tradutor traduz os textos preliminares ou posteriores (próprios de sobrecapa/contracapa e orelhas, de apresentação ou promocionais), o que será aproveitado ou não, por arbítrio da editora. A ilustração da sobrecapa, no caso de *Novecentos*, é original. Em geral, não é solicitada opinião do tradutor.
  - (11) Sugerir o título é praxe, mas sua utilização também é de arbítrio da editora.
  - (12) Sempre que conveniente ou julgado necessário, o tradutor insere notas de rodapé, o que é parte inerente do trabalho, costumeiramente esperada pela editora. A sua publicação, no entanto, é de arbítrio da editora.
  - (13) Não houve momentos de hesitação.
  - (14) Não ficou totalmente satisfeito, por faltar eventualmente a precisão de uma ou outra preposição, em alguns dos diálogos finais do pianista consigo mesmo ou com o amigo trompetista-narrador, passíveis de aperfeiçoamento numa revisão acurada, que hoje faria. Insatisfação debitável à premência de tempo – concessão que um tradutor não se deve fazer.
  - (15) Possibilidade remotíssima.
  - (16) Trazer à sua língua – ao leitor, portanto – a íntegra do conteúdo original, de modo a assegurar a fluidez da leitura, a fidelidade à personalidade de estilo do autor (seja ele simples ou rebuscado), mantendo as nuances características do seu idioma, sem interferir no teor.



## ANEXO 5 – Respostas da Editora Iluminuras

### DADOS DA EDITORA:

- a. Razão Social da Editora: *Editora Iluminuras Ltda*
- b. Cidade onde reside (matriz): *São Paulo SP*
- c. Está no mercado editorial brasileiro desde: *1987*
- d. Número de funcionários: *07*
- e. Relação da publicação de obras nacionais x estrangeiras (traduções): *70% X 30% em média*
- f. Número aproximativo de obras traduzidas publicadas por ano: *5*
- g. Língua mais contemplada entre as traduções: *inglesa, italiana, alemã*
- h. Qual porcentagem a língua italiana ocupa nas obras traduzidas pela Editora: *8 % (mais ou menos não os dados certos)*

### DO PROCESSO DE PUBLICAÇÃO DA TRADUÇÃO:

1. Quais profissionais estão envolvidos no processo de publicação de uma tradução? *Tradutor, autores quando estão vivos ou seus representantes ou empresas terceirizadas, capista e revisores*
2. Quais critérios para a seleção da tradução de uma obra estrangeira? Quais profissionais envolvidos? *Pesquisa de mercado de aceitação do autor no exterior vendas e tema apropriado.*
3. São feitas pesquisas sobre o autor antes de iniciar os processos para a publicação de sua tradução? Se sim, qual tipo de pesquisa? *Mercado atingido, vendas, além de muitos serem conhecidos do editor por outros livros.*
4. A busca por tradutores é fácil ou é difícil? Por quê? *Depende muito da língua escolhida, alguns ficam mais fáceis pois os próprios tradutores fazem sugestão de texto já conhecem o autor que vai ser traduzido.*
5. Quais são os critérios na escolha do tradutor:
  - prestígio  conhecimento linguístico  formação acadêmica
  - tempo hábil para a execução  outros : *Entraria todos os critérios para escolha, mas principalmente o conhecimento que o tradutor tem sobre o autor.*
6. Quando é publicada mais de uma tradução de um mesmo autor, quais critérios para a seleção do tradutor? Favorece aquele que já traduziu anteriormente ou a busca inicia novamente? Por quê? *Normalmente escolhemos os mesmos tradutores quando é feita uma tradução muito*

*próxima ao original e as características do autor, claro que as vezes temos mais de um tradutor para o mesmo livro então verificamos tempo prazo de entrega, entre outros aspectos*

7. Qual é o material fornecido para o tradutor contratado: a obra completa em língua original; manuscritos do autor, apenas o corpo do texto, outros? *Tradutor se possível fornece o livro original, a tradução e alguns sugerem fotos para capa ou informações necessárias*
8. A Editora disponibiliza ao tradutor algum contato direto com o autor?
  - sim
  - não *Quando possível sim, muitas vezes como disse o próprio tradutor é que nos apresenta ao autor.*
9. Quais autores italianos já foram traduzidos pela Editora? *Carlo Collodi Emilio Salgari e Alessandro Baricco (os que eu me lembro são só esses posos ter esquecido de algum )*
10. A tradução das obras de Baricco foi pensada para algum tipo específico de público? Se sim, por favor, especifique.
  - sim
  - não *Publico geral apenas*
11. Existe algum processo na elaboração da obra traduzida (tais como: ilustração da capa, título do livro, informações sobre o autor, sobre a obra, etc.) que é baseado no seu original? *Todas as traduções tentamos ser o mais próximos do original possível, temos a elaboração da capa interna na editora e pesquisa dos autores para constar um biografia em todos os livros*



## ANEXO 6 –Respostas da Editora Companhia das Letras

### DADOS DA EDITORA:

- i. Razão Social da Editora:
- j. Cidade onde reside (matriz):
- k. Está no mercado editorial brasileiro desde:
- l. Número de funcionários: 120
- m. Relação da publicação de obras nacionais x estrangeiras (traduções): 2/3 estrangeiros
- n. Número aproximativo de obras traduzidas publicadas por ano: 93
- o. Língua mais contemplada entre as traduções: inglês
- p. Qual porcentagem a língua italiana ocupa nas obras traduzidas pela Editora: temos 112 títulos em italiano

### DO PROCESSO DE PUBLICAÇÃO DA TRADUÇÃO:

- 12. Quais profissionais estão envolvidos no processo de publicação de uma tradução?
- 13. Quais critérios para a seleção da tradução de uma obra estrangeira? Quais profissionais envolvidos? Oferta dos agentes literários, venda em outros países
- 14. São feitas pesquisas sobre o autor antes de iniciar os processos para a publicação de sua tradução? Se sim, qual tipo de pesquisa? Não
- 15. A busca por tradutores é fácil ou é difícil? Por quê?
- 16. Quais são os critérios na escolha do tradutor:
  - prestígio X conhecimento linguístico  formação acadêmica
  - X tempo hábil para a execução  outros :
- 17. Quando é publicada mais de uma tradução de um mesmo autor, quais critérios para a seleção do tradutor? Favorece aquele que já traduziu anteriormente ou a busca inicia novamente? Por quê? Oferecemos sempre o trabalho para o mesmo tradutor. Se ele não puder fazer o trabalho, passamos um teste para outro tradutor.
- 18. Qual é o material fornecido para o tradutor contratado: a obra completa em língua original; manuscritos do autor, apenas o corpo do texto, outros?
- 19. A Editora disponibiliza ao tradutor algum contato direto com o autor?
  - sim  não

20. Quais autores italianos já foram traduzidos pela Editora? Consulte nosso site.
21. A tradução das obras de Baricco foi pensada para algum tipo específico de público? Se sim, por favor, especifique.  
 sim                       não
22. Existe algum processo na elaboração da obra traduzida (tais como: ilustração da capa, título do livro, informações sobre o autor, sobre a obra, etc.) que é baseado no seu original?